



TURBULENCES VIDÉO

DIGITAL & HYBRID ARTS - revue trimestrielle #116 - Juillet 2022



TURBULENCES VIDÉO / DIGITAL & HYBRID ARTS

revue trimestrielle #116 - Juillet 2022

Turbulences Vidéo #116 • Troisième trimestre 2022

Directeurs de la publication : Élise Aspard & Loiez Deniel • **Directeur de la rédaction :** Gabriel Soucheyre

Ont collaboré à ce numéro : Paul Ardenne, Joëlle Atger-Trinquand, Christophe Bailleau, Marie Bertrand, Jean-Jacques Birgé, Alain Bourges, Étienne Brunet, Anne-Isabelle Buguet, Geneviève Charras, Blandine Chavanne, Anne Dary, Jean-Paul Fargier, Chris Farrell, Nicolas Feodoroff, Alice Fleury, Philippe Franck, Jean-Paul Gavard-Perret, Christiane Geoffroy, Jean-Yves Jouvannais, Isabelle Launay, Monique Lebarbier, Jean-Philippe Mangeon, Claire Nottin, Gilbert Pons, Jean-Pierre Rehm, Mathilde Roman, Marie Rousset, Stephen Sarrazin, Gabriel Soucheyre, Clément Thibault, Stéphane Troiscarrés.

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 #116 et VIDEOFORMES • Tous droits réservés •

La revue Turbulences Vidéo #116 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. *L'érosarbénus* (2020), installation de Yosra Majtahedi © Production Le Fresnoy

2. *Même la Lune tangue* (2016), Christiane Geoffroy © Photo : Éric Lafarge

ÉDITO



L'avenir est entre nos mains

Boomers out ? Pas tous peut-être. Génération XYZ, à voir surtout.

Ce qui semble avéré, c'est qu'il faut (ré)agir, ne plus se reposer sur d'autres. Changer de paradigme, oser l'instabilité, accepter l'émergence, l'inouï, l'impensable... penser et agir.

Plus que jamais, le futur c'est nous.

The future is in our hands

Boomers out? Not everyone of them, perhaps. Generation XYZ, we have to see.

What seems to be obvious is that we have to (re)act, no longer rely on others. Change the paradigm, dare instability, accept emergence, the unheard of, the inconceivable, i.e. think and act.

More than ever, we are the future.

© Gabriel Soucheyre - Turbulences Vidéo #116

SOMMAIRE #116

/// CHRONIQUES EN MOUVEMENT ///

- L'Aéropostale au secours de l'Art Vidéo (Santiago du Chili) - par Jean-Paul Fargier ([p.6](#))
Reader Made than Done, une nouvelle lune se lève - par Stephen Sarrazin ([p.16](#)) FR/EN
La patrouille des rats - par Stephen Sarrazin ([p.25](#)) FR/EN
John Sanborn. *Between Order and Entropy* - par Stephen Sarrazin ([p.30](#)) FR/EN
Les chimères de Laura Labri Laborie - par Gilbert Pons ([p.32](#))
Bangkok Scratch - par Étienne Brunet & Jean-Jacques Birgé ([p.42](#))
Yosra Mojtahedi - par Clément Thibault ([p.44](#))
Amplidyne Effect - *Moribund Neighborhoods* - par Marie Bertrand ([p.47](#))
Soundtracks for JFO - par Chris Farrell ([p.50](#))
FaBlablab - Nathalie Cimino & Dominic Lafontaine, propos recueillis par Philippe Franck ([p.55](#))
Optical Sound – numéro 8 - par Philippe Franck ([p.62](#))

/// PORTRAIT D'ARTISTE : CHRISTINE GEOFFROY ///

- Entretien avec Christiane Geoffroy - propos recueillis par Gabriel Soucheyre ([p.68](#)) FR/EN
Le patrimoine, l'héritage, le détournement - par Jean-Yves Jouannais ([p.75](#))
L'Art après L'ADN - par Paul Ardenne ([p.78](#))
De la métamorphose - par Blandine Chavanne & Alice Fleury ([p.87](#))
La lune tague... Et même la planète et ses habitants - par Anne Dary ([p.90](#))
Christiane Geoffroy - Artiste pionnière de l'Anthropocène - par Paul Ardenne ([p.92](#)) FR/EN
Vivre la complexité - par Mathilde Roman ([p.106](#)) FR/EN
Climatic Species - par Jean-Pierre Rehm ([p.114](#))
Christiane Geoffroy – *Climatic Species* (Livre) - par Nicolas Feodoroff ([p.116](#))
Portrait Vidéo - par Gabriel Soucheyre ([p.117](#))

/// SUR LE FOND ///

- Penser la télévision - par Alain Bourges ([p.118](#))
De la Lune à la Terre - par Alain Bourges ([p.130](#))
Pastoral, du son à l'image et vice versa - conversation entre Christophe Bailleau & Philippe Franck ([p.140](#))
Maria Clark : « une affaire sensible » - par Jean-Paul Gavard-Perret ([p.153](#))
Atelier Vidéomots 2022 - par Marie Rousset ([p.155](#))
Vidéomots 2022 – Contributions - par Anne-Isabelle Buguet, Claire Nottin, Joëlle Atger-Trinquand, Monique Lebarbier, Jean-Philippe Mangeon, Isabelle Launay ([p.156](#))

/// LES ŒUVRES EN SCÈNE ///

- Mémoire de formes - par Geneviève Charras ([p.192](#))

/// SUPPLÉMENT ///

- Lockdown Publishing - par Stéphane Troiscarrés ([p.195](#))

Christine Maigne

Rhizome Cupules Éclosion

Rhizome Cupules Éclosion

Œuvres pérennes dans l'espace public
Permanent displays in public spaces

Monographie présentant quatre œuvres pérennes réalisées par Christine Maigne dans le cadre de commandes publiques ou privées et qui s'articulent organiquement au sol.

Christine Maigne aborde surfaces et espaces comme des milieux où se développent des formes élémentaires dont la nature et le devenir nous sont inconnus. Ses œuvres s'organisent sous forme de familles d'éléments en croissance, trous, bosses, points, pilosités, et se déploient à différentes échelles, du dessin intimiste ou de petits volumes réalisés en atelier à des installations couvrant une pièce entière, ou occupant une cour d'école, un jardin public ou un espace urbain. Ce catalogue porte sur ses œuvres pérennes réalisées en extérieur. Les quatre œuvres présentées ici ont été réalisées avec des artisans pour des commandes publiques ou privées. Elles prennent la forme de pousses fictives qui s'articulent étroitement au sol et s'inscrivent dans une réalité avec sa typologie, sa fonction et son contexte social. Les habitants ou usagers des différents lieux vivent en leur compagnie.

Textes : Paul Ardenne
et Christine Maigne

Traduction : Alexandra Sazonova

Conception graphique :
Manuel Marsoudet et Maxime Marois

Paru en mai 2022
Édition bilingue (français / anglais)
16,5 × 26 cm
108 pages (ill.)

Diffusion / distribution : Les presses du réel
Strandflat Editions, Saint-Malo
www.strandflat.fr

22 €
ISBN : 979-10-96141-33-3
EAN : 9791096141333

Le Rhizome occupe virtuellement tout un quartier de Bihorel, près de Rouen, par des pousses incidentes qui s'immiscent dans différentes zones, végétales ou urbaines.

Les Cupules retiennent l'eau de pluie pour dessiner de petites flaques miroirs qui s'évaporent progressivement, elles forment une œuvre changeante au fond du bassin de rétention d'un collège en Essonne.

L'Éclosion provoque l'émergence de grandes cloques de pelouse surmontées de pousses blanches, elle a fait l'objet d'un travail de modelé de terrain articulé au jardin et à la cour d'une école en Normandie.

Le Champ d'expériences, composé de dix cellules architecturales disposées dans un jardin à Angers, est une exploration diversifiée et organique du matériau béton menée avec les Compagnons du Devoir.

L'Aéropostale au secours de l'Art Vidéo (Santiago du Chili)

par Jean-Paul Fargier

L'événement dont je vais vous parler mériterait un timbre commémoratif ! Pour célébrer dignement le 40^{ème} anniversaire du Festival franco-chilien d'art vidéo, les chiliens ont trouvé beaucoup mieux. Un aéroport. Celui de la glorieuse Aéropostale de Mermoz et Saint-Exupéry.

C'est dans les bâtiments abandonnés depuis belle lurette de ce tarmac historique, reconvertis aujourd'hui en centre d'art contemporain, que Sebastian Vidal Valenzuela, chercheur en histoire de l'art, va exposer pendant deux mois et demi (à partir du 2 juillet), tous les éléments retrouvés par lui de cette manifestation, qui a joué un grand rôle dans le développement de l'art vidéo au Chili puis dans une grande partie de l'Amérique Latine.

Tout est parti d'un jeune diplomate, qui dirigeait la Cellule audiovisuelle du Ministère des Affaires Etrangères. En 1980, Pascal-Emmanuel Gallet a l'idée d'envoyer à Santiago une valise (diplomatique) de bandes vidéo réalisées par des vidéastes français, pionniers de

cet art nouveau (Michel Jaffrennou, Thierry Kuntzel, Patrick Prado, Nils Yalter, Dominique Belloir, entre autres). Elles seront montrées à l'Institut Français de la capitale du Chili – qui vit, depuis sept ans déjà, sous la dictature de Pinochet, l'Armée ayant perpétré un coup d'état sanglant pour mettre fin au gouvernement de Salvador Allende, qui avait réussi à entraîner derrière lui toutes les forces de gauche.

Dans cette nuit de toutes les libertés, les images françaises allument des flammes fragiles, raniment des fragrances oubliées, adressent des signaux empathiques. Autant que faire ce peut – poétiquement.

L'accueil enthousiaste des milieux cultivés chiliens incite à la répétition, en 1981, de l'opération. Qui rencontre le même succès. Ces vidéos réalisées en toute liberté, sans contrainte de formes ni de contenus, explosent dans le havre démocratique de l'Institut Français, comme des fleurs vénéneuses, désirables, exemplaires.

En 1982, Pascal Gallet décide alors d'envoyer, pour accompagner la valise d'œuvres, un ambassadeur de l'art vidéo français. Ce sera Thierry Kuntzel, auteur d'essais radicaux de figuration décapante, concoctée dans les laboratoires de l'INA, dotés de machines à explorer (étirer, tordre, comprimer) le temps. Kuntzel est par ailleurs un théoricien remarqué de la sémiologie des images, de la logique filmique. Et il constate vite que certains chiliens, qui fréquentent l'Institut Français, ne sont pas indifférents à toutes ces recherches. Quelques artistes chiliens se sont déjà risqués à mettre en images leurs sentiments de révolte. Le feu couve sous la cendre de la dictature.

L'événement baptisé Festival franco-chilien d'art vidéo est lancé.

En 1983, l'ambassadeur de la vidéo française au Chili est Patrick Prado. C'est un chercheur en anthropologie sociale, membre du CNRS, qui a adopté très tôt la vidéo pour mener ses enquêtes, et qui, accessoirement, fabrique des poèmes électroniques. Ami de Jean Genet, il est donné par celui-ci en exemple à Carole et Paul Roussopoulos, eux aussi proches de l'auteur du *Miracle de la Rose*, un jour qu'ils se croisent par hasard dans un bar de la Place du Chatelet. En exemple de quoi ? « De ce qu'il faut faire aujourd'hui quand on veut agir sur les contradictions de son époque pour foutre le bordel ! » Ah oui, et comment ? « En la filmant en train de patauger dans sa merde. » Et Genet incite Carole, qui vient d'être licenciée du magazine Vogue, à investir sa prime de licenciement dans l'achat d'un Portapak Sony. Aussitôt dit, aussitôt fait.

La légende raconte (mais c'est certainement vrai) que ces quatre larrons se rendent immédiatement, Prado ouvrant la marche, dans le premier magasin de vidéo de

Paris, qui se trouve à deux pas du Chatelet, à l'angle sud du boulevard de Sébastopol et de la rue de Rivoli, pour une démonstration. Au terme de laquelle, Carole et Paul achètent leur première caméra Sony et entrent dans la ronde des images grises et joyeuses de la vidéo légère (la vidéo lourde étant l'apanage de la Télé).

L'heure de la guérilla électronique (anti-TV) a sonné : et leur premier coup de main sera perpétré à l'initiative de Jean Genet, qui demande aux Roussopoulos de venir filmer son interview par Antenne 2 pour l'émission *L'invité du dimanche*, car il se méfie de la télévision officielle. Genet sort sa mitraillette à mots et proclame son admiration pour Angela Davis la militante noire emprisonnée aux USA et crache son mépris pour le Suprématisme Blanc en des termes mordants et drôles¹. L'interview ne sera pas diffusée. Censurée. Seule la petite vidéo de Carole et Paul restera (reste encore) pour témoigner de l'acte de Genet.

Patrick Prado ramènera de son séjour au Chili deux films vidéo. Qui formeront comme un journal de voyage en deux chapitres. *Valparaiso* (18') suivi de *Birimbau* (4'). Ville mythique et instrument de musique préhistorique (à une corde) s'accordent bien.

En 1984, c'est Michel Jaffrennou qui répond à la proposition de Pascal Gallet et emprunte le vol d'Air France (14 heures) pour aller à la rencontre des vidéastes Chiliens. Il se plaît tellement au pied de la Cordillère qu'il rate son avion de retour et reste, en attendant le suivant, quelques jours de plus près de ses nouveaux amis. Auxquels il dédie son journal de voyage intitulé : *Sans T, Santiagu, Santiago*. Un clip (4') tissé de fantaisie jaffroufrou jaffrounesque.

L'année suivante, c'est mon tour. En novembre 1985, je pars pour 2 - 3 semaines (fin novembre-début décembre) à Santiago avec une valise de vidéos. Un programme de rencontres m'attend, des séances de projection tous les soirs (avant le couvre feu instauré par Pinochet). Quelques mois plus tôt un tremblement

1 - Cf. : <https://base.centresimone-de-beauvoir.com/DIAZ510651-0-0.html>



Sans T, Santiag, Santiago, 1984 © Michel Jaffrenou

de terre a secoué le Chili et le Centre Culturel Français a été atteint, il est fermé. Les projections auront lieu dans la Fondation Claudio Arau (fameux pianiste chilien qui a offert à son pays un beau bâtiment destiné à accueillir des concerts, des conférences, des colloques). Je plonge dans la vie héroïque de nombreux artistes qui se débattent avec des conditions difficiles d'existence mais qui finalement se débrouillent assez bien, grâce à des postes d'enseignants ou des boulots dans la publicité. Leurs vidéos poétiques ou politiques, vibrantes d'ingéniosité rhétorique, se mêlent à celles des vidéastes français, dont certains, comme moi pour ma série *Choses Vues* de Victor Hugo (50 x 8') réalisée avec la participation de l'INA, diffusée par TF1, avec la star Michel

Piccoli comme diseur du texte, bénéficient de financement officiel (CNC, Universités, Maisons de la Culture).

Je fais la connaissance de quatre ou cinq artistes avec lesquels j'entreprendrai longtemps par la suite des relations amicales. Plus ou moins couronnées d'aventures communes. Si je rentre dans les détails, mon récit va virer au roman. Pour en parler, il faut que je change de ton.

Revenez mes amis dispersés...

Nestor Olhagaray. Tu m'apprends d'emblée que nous portons le même nom. Olha en basque signifie forge, et Fargier ou Forget en langue d'oc, comme en oïl Febvre ou Fébure, tinte latinement du même métal frappé. Nestor a des attaches (une femme, une fille) avec Aix-en-Provence, où il s'était réfugié au début de la



Chili moya, Chili moya 1985 © Jean-Paul Fargier

dictature, avant de revenir au Chili dès qu'une loi absoudra les transfuges. Il a formé (forgé ?), dans l'école d'art où il enseignait, plusieurs générations de vidéastes. Il a dirigé un temps le Festival Vidéo Chilien quand celui-ci s'est créé en s'arrachant à la tutelle de la France (comme Bolivar avait arraché à l'Espagne nombre de pays de l'Amérique du Sud). Il a réalisé de nombreuses vidéos (dont une où il me fait courir, au ralenti, sur un pont de Santiago au dessus du Mapuche). Il est mort il y a deux ou trois ans (c'est Robert Cahen qui me l'a appris). Paix à son souffle maintenant qu'il a rejoint pour toujours l'ancre de Vulcain.

Justo Pastor Mellado, fin connaisseur de l'art contemporain et des philosophes modernes, m'incitera, lui, à découvrir Chiloé et l'architecte Rojas, génial édificateur

de maisons (écoles, églises, hôtels, etc.) en bois tout en couleurs. À mon retour, j'écrirai sur Rojas un article dans art press (*La langue du bois*) puis, à l'occasion d'un autre voyage, je ferai sur lui un film pour FR3 avec Justo comme guide. Je nous revois embarqués sur un frêle esquif, abordant dans un îlot où nous croisons une procession catho-folklorique. Et puis nous nous retrouverons, au fil des ans, à Paris (rencontres universitaires), à Montpellier (où je le filmerai discutant de Louis XIV avec Philippe Sollers), à Clermont-Ferrand (table ronde au festival VIDEOFORMES). Il dirigera un moment le Musée d'art contemporain de Santiago, organisera des expositions de peintures, de vidéo. Devenu pour quelques courtes années conseiller culturel à l'Ambassade du Chili à Paris, Mellado me promettra son aide si j'arrivais



Tour Eiffel, 1986 © Juan Enrique Forch

à monter un colloque autour de Vicente Huidobro, au cours duquel serait projeté mon film *Altazor*, coréalisé avec Juan Forch. Mais le Covid a ruiné ce projet.

Juan Forch. Après avoir vu mes clips Hugo/Piccoli, il me propose de traiter électroniquement ensemble un grand poète chilien. Neruda ? Non, Huidobro. Connais pas. Eh bien, si Pablo Neruda est l'Aragon du Chili, Vicente Huidobro en est l'André Breton. OK je vois. Ultra révolutionnaire. Forch propose que nous nous attaquions à *Altazor*, un monument de la littérature chilienne. Et il m'annonce qu'il pourrait en être le producteur. Juan est à la fois fils de général (ce qui l'a sauvé du massacre à l'arrivée de Pinochet), communiste exilé en Allemagne de l'Est, cinéaste, poète et chef d'entreprise audiovisuelle (la loi chilienne qui exige que les pubs filmées

aux USA soient retournées au Chili en langue espagnole avec des comédiens chiliens sauvera économiquement de nombreux artistes de l'image et du son, qui monteront des sociétés de production, des studios de montage).

Altazor est pour moi le grand événement, inattendu, de mes années chiliennes. Michèle Golstein, l'attachée culturelle de l'Ambassade de France, et Pascal Gallet, notre agent double au Ministère (des Affaires Etrangères), apporteront leur concours à Juan Forch pour que nous puissions réaliser cette vidéo de 75'. Je reviendrai donc au Chili avec mon chef opérateur, Jean-Michel Gautreau, un de mes anciens étudiants, devenu un artiste vidéo brillant, qui m'accompagnera sur de nombreux projets comme caméraman. Musicien aussi (je le revois jouant du *charango* au bord du Paci-

fique). Et nous partirons tous les trois, Juan, Jean-Michel et moi filmer des images aux quatre coins du Chili. De Valparaíso à San Pedro de Atacama. Et même jusqu'à l'île de Pâques (où Juan refusa de mettre les pieds pour ne pas contresigner par sa présence la domination coloniale de son pays sur cette île ; mais Jean-Michel et moi pouvions aller y glaner des images enchantées sans état d'âme). L'idée était de faire d'*Altazor* (sous-titré *le voyage en parachute*) le chant (général ?) du peuple chilien. Du Chili tout entier. Avec un maximum de lieux et un maximum de gens. Il fallait que chaque vers de ce long poème soit émis par une bouche différente, par des centaines de voix, donnant la sensation d'un chœur, d'une foule, d'un peuple. Outre une multitude de diseurs et diseuses anonymes, quelques figures célèbres (une chanteuse, deux ou trois acteurs) se sont prêtées à cette marqueterie faciale et vocale.

Le tournage a eu lieu fin 87. Le montage s'est déroulé au printemps 1988. Nous travaillions la nuit, Juan et moi, dans les locaux de son studio, voué le jour à la réalisation de publicités. Le studio de Forch était équipé des meilleures machines de montage et trucage de cette époque. Régie digitale, avec Quantel (pour les effets spéciaux). Au bout de quinze jours, *Altazor* volait haut et bien, en chilien et en français. J'avais fait enregistrer en France tout le texte de Huidobro en français par un ami comédien, Nini Crépon. Je l'avais fait filmer par Jean-Michel et nous disposions donc d'une double version de chaque vers. Une grande partie de notre travail au montage a consisté à choisir à quel moment intervenait la traduction du texte, qui donnait l'impression d'être simultanée (Nini Crépon parlant depuis une cabine son visible). Un autre casse-tête fut de déterminer les formes électroniques des 7 chapitres du poème. *Altazor* se présente à la fois comme une ascension de la pensée et une désagrégation du langage, en sept étapes. Il fallait que chaque chapitre se traduise visuellement par un type d'effet approprié à l'état du langage verbal mis en jeu. Fabuleux moments d'échanges, de controverses, d'accords, entre Juan et moi, qui se poursuivaient pen-

dant la pause, où nous allions nous restaurer en pleine nuit de sandwiches à la viande (argentine) et à la sauce d'avocat chilien (*palta*). Je me souviens que Juan plaisantait rituellement sur l'absence de McDo à Santiago (« et c'est pas pour demain, les yankees ne pourront jamais concurrencer nos sandwiches ») alors que venait de s'en ouvrir un à Moscou, « c'est la fin du communisme, ça, non ? », et de fait un an plus tard le mur de Berlin tombait.

J'arrête là cette ronde de souvenirs... non, il faut aussi que je dise que le tournage d'*Altazor* m'a permis de voir la tombe de Huidobro, à Carthagène. Il avait demandé à être enterré debout, face à l'Océan.

Né en 1893, mort en 1948 (le 2 janvier), Huidobro, outre au Chili, a vécu à Madrid, à Paris. Il a même écrit quelques poèmes en français. *Tour Eiffel, ruche de mots* par exemple, qui sera mis en images par Juan Forch, comme journal de voyage de sa visite en France en tant que vidéaste invité (par la cellule audiovisuelle du Ministère des Affaires Étrangères) en 1986.

Depuis l'année précédente, Pascal Gallet avait initié un va et vient entre la France et le Chili, qui permettait que les échanges ne soient pas à sens unique ou plutôt qu'ils ne se déroulent pas uniquement au Chili. Chaque vidéaste français envoyé à Santiago avait pour mission de choisir un(e) vidéaste chilien(ne) qui serait invité(e) à Paris, pour visiter la France et rencontrer des artistes français. En retour, il/elle laisserait comme traces un journal de voyage (prenant la forme qu'il/elle voudrait – documentaire, fiction, essai).

La première invitée, en 1985, avait été Magali Meneses, choisie par Michel Jaffrennou. Elle débarque à Paris au moment où Christo emballe le Pont-Neuf. Ce monument éphémère lui servira de leitmotiv pour scanner ses portraits des vidéastes français (Prado, Belloir, Cahen, Jaffrennou, Fargier) qu'elle intitule *Bonjour la France !* Magali et sa gentillesse, Magali et ses fantaisies féministes, Magali l'organisatrice, qui sera notre assistante de réalisation sur le tournage d'*Altazor*.



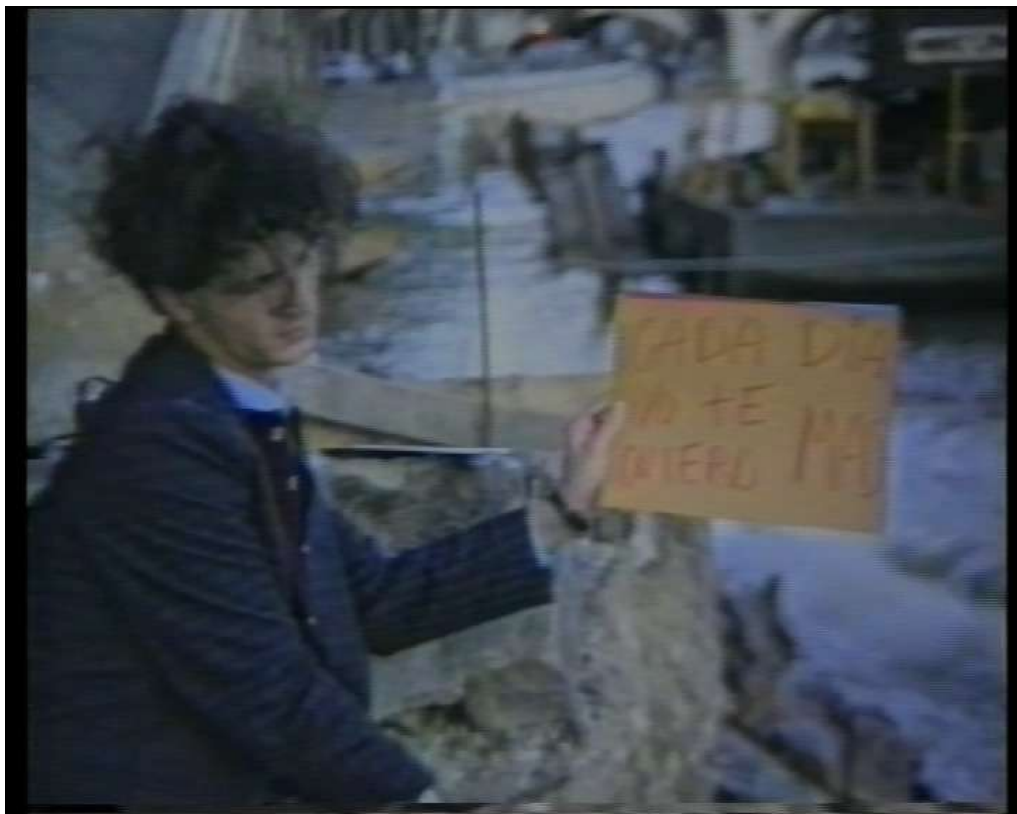
Bonjour, la France, 1985 © Magali Meneses

Après Forch en 86, que j'avais fait inviter (ce qui permit de faire avancer notre projet Huidobro), on a vu débarquer en 87 Jorge Saïd, invité par Hervé Nisic ; Francisco Vargas, en 88, invité par Le Tacon ; en 88, Francisco Fabrega et Pablo Lavin, invités par Robert Cahen, en 89, Francisco Arevalo invité par Michaël Gaumitz...

Et là, on arrive en 1990. Cela fait dix ans que le lien vidéo s'allonge entre la France et le Chili. Pour fêter ce dixième anniversaire, Pascal Gallet a l'idée d'envoyer à Santiago tous les vidéastes qui y sont déjà allés, plus Dominique Belloir la pionnière (comme réalisatrice et comme historienne de l'art vidéo avec un mémoire soutenu à l'université de Vincennes, que les *Cahiers du Cinéma* publieront) mais elle a la phobie des avions ;

il prend donc sa place (offerte par Air France) et nous voilà dix à débarquer. C'est une suite de fêtes, de tables rondes, de discussions, de rencontres dans des musées, des écoles, des galeries. De repas et de toasts. On danse beaucoup. Je me souviens de tangos fébriles dans un restaurant en face de la Moneda (le palais présidentiel), chaloupés avec Macarena *mi amor*, en compagnie de Thierry Kuntzel et de Martine Mérignac, amie indéfectible de Thierry le taciturne qui rit fort (excellent danseur par ailleurs).

Nous célébrons aussi (et ainsi) le retour du Chili à la démocratie. Qui s'est produit en plusieurs étapes : référendum (imposé par Washington) perdu par Pinochet le 5 octobre 1988 ; élection du démocrate-chrétien (soutenu par les socialistes) Patricio Aylwin comme président



Paris c'est trop, 1987 © Jorge Saïd Maldonado

de la République, le 14 décembre 1989 ; départ de Pinochet, sans tambour ni trompette, le 11 mars 1990.

Ce que nous découvrons alors c'est que nos amis vidéastes (Juan Forch en tête) ont largement contribué à ce renversement par leur participation aux campagnes à la télévision pour ces deux votes. Leurs clips plein d'imagination, tournés dans le langage de la publicité (qu'ils avaient appris à parler pendant la dictature), ont fait un tabac sur le petit écran, alors que les pinochétistes, se croyant indéboullonnables, avaient communiqué paresseusement de la façon la plus terne, la plus morne. L'art vidéo a participé pleinement à la victoire du Non (à Pinochet). Nous visionnons ces clips, encore tout chauds de leur exploit, avec émotion et admiration.

Leur histoire exaltante sera racontée en 2012 par un beau film de Pablo Larraín, sobrement intitulé *NO*. Après le générique de fin, on voit Juan Forch en personne discuter tranquillement avec le réalisateur et l'acteur principal (Gael Garcia Bernal) qui incarne Forch et ses amis vidéastes, condensé en un seul personnage. Quel chemin parcouru !

Par la suite, Juan Forch deviendra, pour de nombreux hommes politiques d'Amérique Latine, une sorte de Jacques Séguèla (le futé conseiller en communication de François Mitterrand, l'inventeur en 1981 du slogan « la force tranquille »). Forch, après avoir refusé un ministère dans le gouvernement démocratique, dirigera quelque temps une chaîne de télévision privée (genre *M6* en France) basée sur les clips musicaux et les débats de



Chili-impressions, 1989 © Robert Cahen

société. Où s'illustreront quelques vidéastes chiliens, et en particulier Jorge Saïd.

Jorge mériterait tout un texte à lui seul ; un jour je veux l'écrire. Il est aujourd'hui un grand reporter, une star, parcourant le monde de révolution en guerre, de l'Iran au Pakistan, de la Chine au Sénégal en passant par la Syrie et l'Afghanistan (il était à Kaboul au moment de la débâcle américaine, ça ne m'étonnerait pas qu'il soit maintenant en Ukraine). Il ramène à la télé chilienne, qui les revend un peu partout, des témoignages sur l'air du temps, l'amour, Dieu, les colères, les pertes et les gains des peuples qui se battent.

Mais revenons à Forch. Aux dernières nouvelles, il a pris sa retraite à mille kilomètres de Santiago, du côté de Puerto Montt. Il est devenu agriculteur bio, il fabrique

des fromages. Juan, dès que je peux, je viens les déguster !

Pascal Gallet aussi a pris sa retraite de perpétuel jeune diplomate. Il cultive son jardin, regarde pousser ses tomates, salades, haricots et cerises pour le gâteau. Peut-être qu'il ne dirait pas non à une expédition austral, juste pour lever le coude devant un plateau de fromages...

Ainsi finit mon roman. Sur une *non fin*. Mais avec du vin.

Un jour certainement vous visionnerez tous ces journaux de voyages réalisés en France et au Chili, mais aussi en Argentine, en Uruguay, en Colombie, car de franco-chilien ce festival est devenu franco-latino-améri-



Pascal Gallet, Sebastian Vidal Valenzuela (et son traducteur) recueillant, le 1^{er} juin 2022, à Paris dans le jardin Salvador Allende, mes souvenirs sur mes expériences chiliennes... entretien qui a impulsé la rédaction de cet article. Merci à eux ! © Photo : Jean-Paul Fargier

caïn, toujours avec les encouragements de son initiateur Pascal Gallet. Les vidéastes tournaient, circulaient, se croisaient dans tous les sens ! Et soudain, Pascal, changeant son fusil de pôles, les envoya propager l'art vidéo dans les pays baltes. La ronde augmenta. Les journaux de voyage se multiplièrent.

L'acmé de ces embrassades (et néanmoins ambassades) électroniques fut une installation créée en 1995 par Nam June Paik, auquel Pascal, par mon entremise, avait demandé de créer une œuvre en se servant à sa guise de tous ces journaux de voyages. Sous le titre *Monstre de regards*, l'installation aux accents géopolitiques autant que géopolitiques, comme Paik sait les touiller, bariolée de couleurs acides et de chocs de symboles inversés, tourna dans de nombreux pays. Je la vis une première fois à Buenos Aires, au Centre Culturel Italien. Une deuxième fois à Lille, montée par Heure

Exquise ! Une troisième je ne sais plus où, à Bruxelles peut-être.

À peu près à la même époque, TV5 Monde accepta de diffuser le programme du FFLA (festival vidéo franco-latino-américain). 40 pays... d'un coup. Simultanément mon beau souci.

Enfin, bonne nouvelle pour notre éternité : tous les *journaux de voyage*, les *guirlandes* façon Julie (celle du dixième anniversaire, celle de la solidarité avec les mineurs chiliens coincés par un coup de grisou), l'escapade extra-terrestre d'*Altazor* et son post-scriptum, se trouvent maintenant à la BNF, conservés *ad aeternum*. Tant que dureront les supports.

Prions pour eux. Vidéo gracias.

© Jean-Paul Fargier - Turbulences Vidéo #116

Readier Made than Done, une nouvelle lune se lève

par Stephen Sarrazin

Pour sa première exposition après le départ de la curatrice Yuko Hasegawa, le Musée d'Art Contemporain de Tokyo fit le choix de revenir à des manifestations historiques et rigoureuses, consacrées à Christian Marclay, et à Shigeko Kubota. Marclay fit le déplacement à Tokyo, où son œuvre sonore est admirée depuis ses débuts ; l'exposition Kubota, ses liens avec Fluxus, le couple qu'elle formait avec Paik, offrait l'occasion à une nouvelle génération de pouvoir enfin rencontrer son travail.

Christian Marclay « Translating », 20 Nov.2021–23 Feb.2022

Viva Video! The Art and Life of Shigeko Kubota, 13 Nov.2021–23 Feb.2022

CHRISTIAN MARCLAY

Une énergie curatoriale immédiatement nouvelle et perceptible s'affirme dans ces deux grandes expositions qui se tiennent au Musée d'art contemporain de Tokyo/MOT. Non seulement une dimension véritablement internationale se dégage de chaque exposition, mais la qualité et la créativité des accrochages, malgré une institution qui a un sens de l'espace très années 80, sont ambitieuses, informées et professionnelles.

Il s'agit de la plus grande exposition de Christian Marclay jamais organisée au Japon, avec des exemples d'œuvres qui couvrent ses quarante ans de carrière. L'artiste a eu la chance de pouvoir assister au vernissage et de donner ensuite une conférence de presse. Quelques jours plus tard, la variante Omicron est apparue et le Japon a fermé toutes ses frontières. Marclay est un artiste connu pour deux pratiques essentielles, le son et la musique, et les œuvres d'images en mouvement. La première, qui s'est déroulée dans les années 80, l'a vu composer des œuvres pour platines, des performances sonores qui consistaient à casser des disques vinyles et à les rafistoler à l'aide de différents morceaux avant de les jouer. Alors que de tels actes le relient à des artistes tels que John Cage et Nam June Paik – qui ont détruit des 78 tours sans prendre la peine d'en ramasser les morceaux – l'utilisation de la platine le situe à New York, au moment où émerge la culture hip-hop. Bien que Marclay ait collaboré avec des artistes de New York, ce n'étaient que des artistes de Manhattan... C'était l'époque du post-punk et de Glen Branca ; un certain nombre d'entre nous ont eu la chance d'assister à des performances de l'artiste avec Sonic Youth, John Zorn, et plus tard Elliott Sharp. Il a publié des enregistrements remarquables, explorant les histoires de la musique et étant une figure pionnière d'un type de collage qui sera plus tard commercialisé par d'autres qui ont inventé le mash-up. Au cours de cette même décennie, Marclay a commencé à réaliser des œuvres visuelles en utilisant des pochettes de disques et en déconstruisant la signification de cha-

For its first exhibition after the departure of curator Yuko Hasegawa, the Tokyo Museum of Contemporary Art chose to return to historical and rigorous events devoted to Christian Marclay and Shigeo Kubota. Marclay made the trip to Tokyo, where his sound work has been admired since its beginnings; the Kubota exhibition, her links with Fluxus, the couple she formed with Paik, offered the opportunity for a new generation to finally encounter her work.

CHRISTIAN MARCLAY

There is an immediately new and noticeable curatorial energy affirming itself in these two major exhibitions taking place at the Tokyo Museum of Contemporary Art/MOT. Not only is there a truly international dimension centering each show, but the quality and creativity of the hangings, in spite of an institution that has very much of an 'eighties' sense of space, feels ambitious, informed, and professional.

This is the largest Christian Marclay exhibition ever held in Japan, with examples of works spanning his forty-year long career. The artist was fortunate to be able to attend the opening and give a press talk afterwards. Just a few days later, the Omicron variant appeared and Japan closed all its borders. Marclay is very much an artist known for two key practices, sound & music, and moving image works. The first, unfolding during the eighties, saw him as a composer for turntable works, sound performances which included breaking vinyl records and putting them back together using different shards before playing them. While such acts connected him to artists such as John Cage and Nam June Paik—who famously destroyed 78rpm's without bothering to pick up the pieces—the use of the turntable located him in New York City, when the hip-hop scene was emerging. Although Marclay collaborated with NYC artists, it wasn't with anyone outside of Manhattan... Those were post-punk days, and those of Glen Branca; a number



Recycled Records, 1981, collaged vinyl records 30.5 cm diam. Collection of the artist © Christian Marclay. Courtesy Paula Cooper Gallery, New York.

cune d'elles, en utilisant des vinyles dans des motifs qui rappellent Sonia Delaunay. Cela l'amènera à utiliser la partition musicale comme un dispositif formel, élargissant les possibilités du collage et le conduisant au montage d'images en mouvement.

Tout cela est à la fois présent et évoqué dans le spectacle ; il est toutefois regrettable que les spectateurs ne puissent pas avoir un aperçu auditif de cette histoire. Bien qu'il soit pratiquement impossible de partager des

of us were fortunate to see performances by the artist and Sonic Youth, John Zorn, and later Elliott Sharp. He released remarkable recordings, exploring music histories and being a pioneering figure of a type of collage that would later become commodified by others who came up with the mash-up. During that same decade, Marclay began doing visual works using record jackets and deconstructing the meaning of each, using vinyls in patterns that recalled Sonia Delaunay. This would lead



Video Quartet, Christian Marclay, 2002 © Photo : S_Z

écouteurs dans ces circonstances sanitaires, un code QR et un site web proposant une sélection d'enregistrements auraient été utiles.

L'œuvre *The Clock* de 2011, pour laquelle il a remporté le Lion d'or de la Biennale de Venise et qui a été présentée lors d'une précédente édition de la Triennale de Yokohama, n'est pas incluse ici, mais l'installation *Video Quartet* de 2002, qui a fait date, est là pour montrer l'impact que son utilisation méticuleuse d'échantillons de films et son découpage sonore rigoureux aura sur d'innombrables artistes par la suite. L'exposition du MOT propose toutefois une sélection d'œuvres récentes, de peintures, de gravures sur bois à grande échelle qui rappellent les méthodes utilisées dans les premiers assemblages d'Anselm Kiefer, mais au lieu de représenter les titans de la musique classique, Marclay réalise des découpages d'images de mangas. Il fait de même avec des rouleaux traditionnels, qui parviennent à être à la fois intelligents et décoratifs. Tout cela aboutit à une installation médiatique très différente, une expérience

to the concept of using the musical partition as a formal device, expanding the possibilities of collage, and leading him to moving image editing.

All of this is both present and alluded to in the show; it is unfortunate however that audiences are unable to get an aural sense of that history. While sharing headphones is next to impossible during these sanitary circumstances, a QR code and a website with a selection of recordings would have been of service.

His 2011 *The Clock*, for which he won the Golden Lion prize at the Venice Biennale, a work shown at a previous edition of the Yokohama Triennial, is not included here, but the 2002 seminal video projection *Quartet* is there to point to the impact his meticulous use of film samples and rigorous sound cutting would have on countless artists who came after. The MOT show however offers a selection of recent works, paintings, large scale woodcuts that recall the methods used in

immersive d'onomatopées sur quatre murs, des mots sonores tirés pour la plupart de bandes dessinées, des sons d'explosions, d'appareils électroniques, de coups de pied et de poing, qui ne sont pas sans rappeler l'assaut envahissant de la publicité numérique quotidienne qui nous entoure...

Les qualités ouvertement modernistes de son art, utilisées pour déconstruire toutes sortes de supports, sont pleinement exposées, ce qui le situe résolument dans une autre époque. Mais les outils sont là, et certains d'entre eux ont vraiment vieilli. Des versions plus récentes sont déjà là, à utiliser pour d'autres histoires fabriquées. En rentrant chez moi, j'ai écouté ses disques.

SHIGEKO KUBOTA

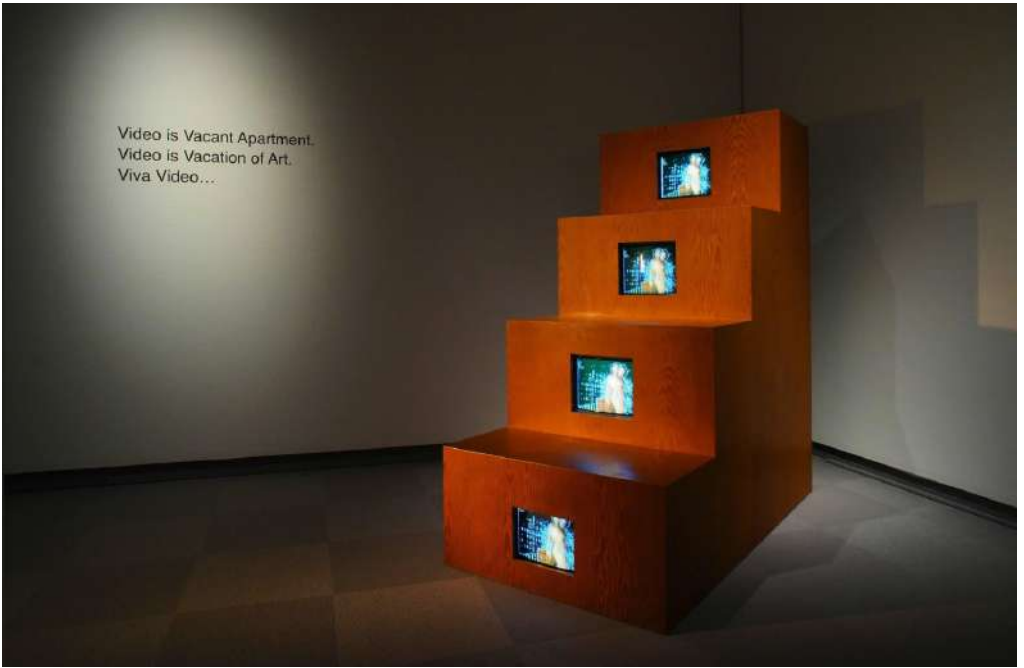
En 2015, le MOT a organisé une exposition consacrée à Yoko Ono, *From My Window* ; six ans plus tard, son amie de l'époque Fluxus, Shigeko Kubota, qui fut un temps vice-présidente de ce groupe d'artistes, a enfin droit à une exposition dans laquelle la lettre V est aussi prépondérante que dans l'œuvre de l'artiste. *Viva Video!* est un modèle de commissariat historique correctement exécuté. La première galerie rassemble abondamment la documentation sur son travail et sa présence à New York, où elle est arrivée en 1964. Un an plus tard, elle présente pour la première fois son *Vagina Painting*, une œuvre genrée qui menace un certain nombre de ses pairs masculins au sein du mouvement. En 1970, elle est l'une des premières artistes à utiliser un Sony Portapak. Ses premières vidéos, présentées avec celles d'autres femmes artistes, ont été projetées dans divers lieux de New York, notamment à la Kitchen pendant les années Vasulka. Elle partageait également, comme Woody et Steina, une fascination pour le Nouveau-Mexique (où elle est allée tourner dans la réserve Navajo) bien qu'elle ne s'y soit jamais installée. Ses vidéos n'exprimaient pas de théories féministes, bien qu'elles fassent partie de celles qui revendiquent une place dans l'histoire naissante de la vidéo.

early Anselm Kiefer assemblages, but instead of portraying the titans of classical music, Marclay does cut-ups of manga images. He does something similar with traditional scrolls, which manage to be both clever and decorative. They all lead to a very different media installation, an immersive experience of onomatopoeias on four walls, sound words mostly taken from comic books, sounds of explosions, of electronic devices, of kicks and punches, not unlike the invasive assault of daily digital media advertising surrounding us.

The overt modernist qualities of his art, used to deconstruct all manners of mediums, are in full display, firmly locating him in a different era. But the tools are there, and some of them have really aged. Newer versions are already here, to be used for other fabricated histories. When I got back home, I put on his records.

SHIGEKO KUBOTA

In 2015, MOT held a Yoko Ono exhibition, *From My Window*; six years later, her friend from the Fluxus days, Shigeko Kubota, the one-time vice-chairman of that group of artists, finally gets a show in which the letter V is as over-prominent as it was in the artist's work. *Viva Video!* is a model of historical curating performed correctly. The first gallery abundantly assembles documentation of her work and presence in New York City, where she arrived in 1964. A year later, she would perform for the first time her *Vagina Painting*, a gendered work that threatened a number of her male peers within the movement. By 1970, she was one of the first artists using a Sony Portapak. Her early videos, shown with those of other women artists, were screened in various NYC venues, notably at the Kitchen during the Vasulka years. She would also, like Woody & Steina, share a fascination for New Mexico (where she went to shoot on the Navajo reservation) though she never moved there. The tapes did not articulate feminist theories though they



Duchampiana: Nude Descending a Staircase, Shigeo Kubota, 1975-76/83, Collection of Toyama Prefectural Museum of Art and Design, Installation view at the Niigata Prefectural Museum of Modern Art, 2021 © Photo: Yukihiro Yoshihara. Estate of Shigeo Kubota

En 1977, elle a épousé un autre membre de Fluxus, Nam June Paik, qui était alors en passe d'être reconnu comme le père de l'art vidéo. Ce qui ne veut pas dire que Kubota souhaitait en être la mère. Contrairement au travail de Paik, Kubota a beaucoup moins utilisé les images trouvées et n'a pas développé de concepts de résistance aux médias. Elle n'a jamais été aussi préoccupée par les possibilités de postproduction et de contrôle des propriétés du support vidéo. Elle préférait filmer, enregistrer la vie quotidienne de ceux qui l'entouraient. Le deuxième espace de cette exposition, un couloir menant à la galerie suivante, est utilisé pour montrer la nature intime de certaines de ses œuvres monobandes, dont *My Father*.

Comme la plupart des artistes qui l'entourent, elle s'est rapprochée de Marcel Duchamp, qu'elle a rencontré dans les années 1960 ; sa série *Duchampiana* débute dans les années 1970 et lui apportera un succès international, notamment son *Nude Descending a*

were among those claiming a place in video's nascent history.

In 1977, she married another member of Fluxus, Nam June Paik, who by then was on his way to being recognized as the father of video art. Which is not to say that Kubota was interested in being its mother. Unlike Paik's work, Kubota made far less use of found images, nor did she develop concepts of media resistance. She was never as preoccupied with the possibilities of postproduction and controlling the properties of the video medium. She preferred to shoot, to record the daily lives of those around her. The second space in this exhibition, a hallway leading to the next gallery, is used to show the intimate nature of some of her single channel works, including *My Father*.

As with most of the artists around her, she had made her way towards Marcel Duchamp, whom she had



Sexual Healing, Shigeko Kubota, 1998 © Courtesy of Electronic Arts Intermix (EAI), NY

Staircase de 1976, une sculpture vidéo accompagnée d'un texte célèbre : « Video is vacant apartment/video is vacation of Art/Viva Video. » Les vidéos-sculptures qui suivront la mèneront sur la voie du bouddhisme, ainsi qu'à d'autres expositions collectives internationales, notamment à la Documenta et à la Biennale de Venise. Il s'agit de pièces à la fois joyeuses et paisibles, apparemment exemptes de questions. Elle ne semble pas y être parvenue par une économie de moyens ; ses œuvres ultérieures sont à la fois expansives et plus traditionnellement sculpturales. Comme c'était également le cas pour de nombreuses œuvres de Paik, Shigeko Kubota ne réalisait pas d'installations.

La faim, souvent présente dans l'œuvre d'artistes comme Yoko Ono ou Nam June Paik, ne se manifeste pas dans ce que fait Kubota. Il s'agit peut-être davan-

met in the 1960s; her *Duchampiana* series began in the 1970s and would bring her international success, notably her *Nude Descending a Staircase* from 1976, a video sculpture accompanied by a celebrated text: *Video is vacant apartment/video is vacation of Art/Viva Video*. Her following video sculptures took her on a buddhist path, as well as leading her to further international groups shows, including the Documenta and the Venice Biennale. They are at once joyous and peaceful pieces, seemingly unburdened by questions. She did not appear to achieve this by turning towards an economy of means; her later works were both expansive and more traditionally sculptural. As was also the case with many of Paik's works, Shigeko Kubota was not making installations.



Korean Grave, Shigeo Kubota, 1993 © Photo : S_Z

tage de contemplation et de complicité. En ce moment, où l'on attend souvent de l'art qu'il s'engage et s'oppose, *Viva Video!* se termine par sa vidéo *Sexual Healing*, qui montre Nam June Paik en train de suivre un traitement de rééducation après son attaque cérébrale ; il sourit, flirte et dépose un baiser sur les joues du personnel soignant. Shigeo Kubota avait-elle tant renoncé ? Pour que la dernière œuvre d'une grande exposition soit consacrée à son mari ?

La grande rétrospective de Shigeo Kubota a voyagé de Niigata, sa ville natale, à Osaka, puis à Tokyo, en l'espace d'un an en 2021. Bien que cela coïncide avec la tendance de la communauté des musées d'art japonais à commencer à prendre en considération la question de l'égalité des sexes dans la planification des expositions, il est également agréable de voir cette

The hunger often present in the work of artists like Yoko Ono or Nam June Paik doesn't manifest itself in what Kubota does. It may be more about contemplation and companionship. In this moment, when art is often expected to engage and stand against, *Viva Video!* ends with her video *Sexual Healing*, which sees Nam June Paik undergoing rehabilitation treatment after his stroke; he smiles, flirts with and drops a kiss on the cheeks of the care givers. Had Shigeo Kubota given up so much? To have the last work of a major exhibition be about her husband?

Shigeo Kubota's massive retrospective travelled from her hometown Niigata to Osaka then finally Tokyo in the span of a year in 2021. While this coincides with the trend in the Japanese art museum community to begin

pionnière de l'art vidéo revenir sur les rives de son pays natal, le Japon, après un séjour de toute une vie aux États-Unis. L'exposition est organisée de manière chronologique, avec une abondante documentation personnelle, telle que des lettres et des photos, pour dresser le portrait de l'artiste en tant que personne réelle, qui rencontre, expérimente, s'enthousiasme, se désole. Elle est elle-même, curieuse et imaginative, ainsi que la fille aimante de son père, une amie et camarade de ses pairs artistes d'avant-garde, une admiratrice de Duchamp, et le grand amour de Nam June Paik... Contrairement à certains de ses contemporains, elle ne s'est jamais éloignée des émotions, des sentiments ou de la nature tout en sautant sur l'occasion d'utiliser la technique de la télévision/vidéo comme support artistique. L'œuvre de Kubota présente de multiples facettes, tout comme les installations multicanaux *Korean Grave* (1993) et *Niagara Falls* (1985/2021), et pareil à sa propre vie. Le commissariat de l'exposition est honnête et fidèle à toutes ces facettes, y compris les dissonances et les contestations, une méthode qui se pose comme différente de la dernière exposition rétrospective du MOT qui s'est penchée sur l'art de Dumb Type.

© Stephen Sarrazin,
traduit de l'anglais par Gabriel Soucheyre
- Turbulences Vidéo #116

taking into consideration the issue of gender equality in exhibition planning, it is also delightful to see this pioneer of video art return to the shores of her home country of Japan after a life-time stay in the United States. The exhibition is organized chronologically, providing abundant personal materials such as letters and photos to portrait the artist as a real person, who encounters, experiments, excites, grieves. She is herself, curious and imaginative, as well as the loving daughter of her father, a friend and comrade of her peer avant-garde artists, an admirer of Duchamp, and Nam June Paik's great love... Unlike some of her contemporaries, she never pulled away from emotions, feelings, or nature while jumping at the chance of using television/video technique as an artistic medium. The body of Kubota's work is multifaceted, just like the multi-channel installations *Korean Grave* (1993) and *Niagara Falls* (1985/2021), and as is her own life. The curation of the show is honest and loyal to all these facets, including the dissonances and contestations, a method that posits itself as different from MOT's last retrospective exhibition which looked at the art of Dumb Type.

© Stephen Sarrazin - Turbulences Vidéo #116

La patrouille des rats

par Stephen Sarrazin

Le collectif d'artistes Chim↑Pom, basé à Tokyo, s'est formé en 2007 ; quinze ans plus tard, le Mori Art Museum organise la première rétrospective majeure du groupe.

Au cours de leur carrière, les artistes ont privilégié les événements et les performances *in situ*, utilisant la vidéo, le dessin et la peinture, la sculpture, le collage, la mise en scène et l'architecture, au Japon et, lorsque l'occasion s'en présentait, à l'étranger. Les traces de deux de ces projets, au Cambodge et en Colombie, sont incluses dans cette exposition qui se compose exclusivement de *souvenirs*, certains aussi récents que... 2020.

Chim↑Pom, *Happy Spring*, Mori Art Museum, Tokyo, 18 Feb.-29 May, 2022

Il est tout à l'honneur de Chim↑Pom que leurs événements aient été si liés au site où ils se sont déroulés que le Mori Art Museum a dû construire des plans *urbains* pour ses galeries afin de mieux transmettre l'expérience collective à un public en train de découvrir le groupe artistique le plus célèbre du Japon depuis Dumb Type, et à ceux qui *étaient là*. Heureusement, et sans surprise, ce musée dispose de tous les contacts nécessaires, notamment le soutien à la production de Maeda Road Construction Co., LTD, anciennement Takanogumi Co.,

Tokyo-based artist collective Chim↑Pom was formed in 2007; fifteen years later Mori Art Museum is organizing the group's first major retrospective. Over the course of their career, the artists relied on in situ events and performances, using video, drawing and painting, sculpture, collage, staged sets, and architecture, both in Japan, and, when opportunities allowed, overseas. Traces of two such projects, in Cambodia and Colombia, are included in this exhibition that consists exclusively of *memories*, some as recent as...2020.

ltd. un pionnier de la construction de chaussées en asphalte, fondé en 1930.

Il y avait beaucoup d'asphalte dans le décor...

L'exposition soulève plusieurs questions intéressantes sur l'art contemporain au Japon, la première étant de savoir si des institutions telles que le Mori Art Museum sont à court d'artistes si ChimtPom obtient déjà une exposition de cette envergure. Deuxièmement, alors qu'une grande partie de l'art du groupe repose sur le temps réel, les traces de ses événements ont été intensément médiatisées par toutes sortes de moyens depuis 2007 ; ChimtPom a rarement été *ignoré*, d'abord en tant que rumeur subculturelle, puis au dernier étage du Shibuya Parco, où se trouvait autrefois un musée, pour devenir l'aristocratie de Shinjuku, à l'instar d'autres figures célèbres telles que Daido Moriyama, Araki et un collaborateur régulier de leurs événements, Makoto Aida, lui-même objet d'une rétrospective Mori, *Monument for Nothing*, en 2012.

À l'instar de leur célèbre performance vidéo *Black of Death* de 2008¹, dans laquelle les membres de ChimtPom ont réussi à attirer un troupeau de corbeaux au-dessus de l'immeuble DIET à Tokyo, la première œuvre que le public rencontre est leur tristement célèbre vidéo de capture de rats, qui fait partie de leur projet *Super Rat* de 2011-12, tourné dans le quartier tristement célèbre de Shinjuku, Kabukicho, où d'innombrables restaurants jettent des repas non terminés et des boîtes à bento invendues. Chaque nuit, les rats sortent pour un festin, et les membres de ChimtPom tentent d'en attraper un, afin de le transformer en leur propre itération de *Pikachu*. Les plafonds ont été abaissés, l'éclairage est faible, on se serre les coudes d'une pièce à l'autre, mais le Mori Art Museum s'est arrêté à la présence d'un véritable rat dans la galerie. Tout le travail vidéo de ce collectif, à la différence de Dumb Type, un ensemble de danse-performance, consiste uniquement à *capturer* l'événement ; il y a un montage, des mouvements de

It is to ChimtPom's credit that their events were so connected with the site where they took place that Mori Art Museum had to construct *urban* designs for their galleries in order to better convey the collective experience to an audience in the process of discovering Japan's most famous art group since Dumb Type, and to those who *were there*. Fortunately, and unsurprisingly, this museum has all the necessary contacts, notably the production support of Maeda Road Construction Co., LTD, formerly Takanogumi Co., Ltd. a pioneer of asphalt pavement construction, founded in 1930.

There was a lot of asphalt in the show...

The exhibition raises several interesting questions about contemporary art in Japan, the first being whether or not institutions such as Mori Art Museum are running out of artists if ChimtPom is already getting a show on this scale. Secondly, while much of the group's art relies on realtime, the traces of its events have been intensely mediated through all manners of mediums since 2007; ChimtPom was rarely *out of sight*, first as a subculture whisper, then reaching the top floor of Shibuya Parco, where once there was a museum, to becoming Shinjuku aristocracy, in the manner of other celebrated figures that have included Daido Moriyama, Araki, and a regular contributor to their events, Makoto Aida, himself the object of a Mori retrospective, *Monument for Nothing*, back in 2012.

In the manner of their famous *Black of Death* video performance from 2008¹, in which members of ChimtPom managed to bring a flock of crows over the DIET building in Tokyo, the first work the audience encounters is their infamous rat-catching video, part of their *Super Rat* project from 2011-12, shot in Shinjuku's happily notorious area, Kabukicho, where countless restaurants throw out unfinished meals and unsold bento boxes. Every night, the rats come out for a feast, and ChimtPom members attempt to catch one, in order to

1 - Includé dans l'exposition, cf. : <https://www.youtube.com/watch?v=6iOmEKbCSCs>

1 - Includé dans l'exposition: <https://www.youtube.com/watch?v=6iOmEKbCSCs>

HAPPY SPRING

Chim↑Pom展： ハッピーズプリング

Celebrating Japan's Most Radical
Artist Collective
in Their Largest Retrospective
Chim↑Pom: Happy Spring

森美術館

六本木ヒルズ森タワー53F

www.mori.art.museum

Chim↑Pom



日本で最もラディカルな
アーティスト・コレクティブ、
最大の回顧展

2022.

2.18 (金) - 5.29 (日) Feb. 18 (Fri) - May. 29 (Sun), 2022
Mori Art Museum
53F, Roppongi Hills Mori Tower

MORI ART MUSEUM

[roppongi hills]

主催: 森美術館 Organizer: Mori Art Museum

caméra et du son en direct. Leur projet médiatique le plus élaboré a peut-être été l'organisation émouvante et exemplaire de l'exposition *Don't Follow the Wind* au Watari-um en 2012², après la catastrophe de Fukushima en 2011, dont seul un fragment est gracieusement présenté au Mori Art Museum.

Leur œuvre épique de 2016, *So See You Again Tomorrow, Too...*, combinant certains de leurs meilleurs travaux et des pièces conservées dans un bâtiment de Kabukicho destiné à la démolition, les conduira à la représentation en galerie³. *Happy Spring* présente une sélection d'œuvres situées sur le marché et met en évidence les aspects « pressés par le temps », voire faibles, de leur art lorsqu'il est figé. De la photographie à la sculpture, ce qui est fait avec les restes d'un événement n'a guère la maîtrise, à la fois conceptuelle et pratique, que l'on trouve dans le travail de leur sempai, Makoto Aida.

Le musée d'art Mori nous dit que « le titre *Happy Spring* indique que ChimtPom espère un printemps plus radieux, même au milieu de cette pandémie qui semble interminable, et que nous conservons nos pouvoirs d'imagination même si cette saison tant attendue arrive dans les profondeurs de l'adversité. En ces temps imprévisibles, les œuvres puissantes, qui bousculent les conventions, de ce groupe d'artistes inaltérables, mais tout aussi imprévisibles, ne manqueront pas d'exciter l'imagination et de nous servir de guide dans notre réflexion sur un avenir meilleur. »

Pourtant, les dernières pièces de l'exposition, consacrées à la pandémie et aux mesures d'urgence de la ville de Tokyo, voient le collectif se tourner vers les tropes rencontrés dans les œuvres précédentes, comme à bout de souffle. La colère, l'indignation, la volonté de repousser sont toujours aussi fortes, toujours aussi intelligentes et amusantes, comme avec l'inclusion d'un dispositif permettant aux femmes de pisser debout, comme le

transformer it into their own iteration of *Pikachu*. Ceilings have been lowered, lighting is low, it's a tight squeeze from piece to piece, but Mori Art Museum stopped at having an actual rat in the gallery. All of this collective's video work, unlike *Dumb Type*, a dance-performance ensemble, is solely about capturing the event; there is editing, camera movement, and live sound. Their most elaborate media project may have been their moving and exemplary curation of the *Don't Follow the Wind* show at the Watari-um in 2012², following the 2011 disaster in Fukushima, only a hint of which is gracefully presented at Mori Art Museum.

Their 2016 epic work *So See You Again Tomorrow, Too?*, combining some of their best work along with curated pieces inside a Kabukicho building scheduled for demolition, would lead them to gallery representation³. *Happy Spring* displays a selection of market-situated works, and points to the 'pressed for time' if not weaker aspects of their art when it stands still, from photography to sculpture, what is done with the remains of an event has little of the mastery, both conceptual and practical, found in the work of their sempai, Makoto Aida.

Mori Art museum tells us that "the title *Happy Spring* signals ChimtPom's hope for a brighter spring even amid this seemingly never-ending pandemic, and that we retain our powers of imagination even if that long-awaited season arrives in the depths of adversity. In these unpredictable times, the powerful, convention-busting works of this enduring, but equally-unpredictable group of artists are certain to excite the imagination, and serve as a guide as we join in contemplating a better future."

And yet the closing pieces of the exhibition, devoted to the pandemic and the Tokyo City Government's emergency measures see the collective turning to tropes en-

2- Cf. : <http://chimpom.jp/project/dfw.html>

3- Cf : <http://anomalytokyo.com/en/exhibition/chimpom-grandopen/>

2- <http://chimpom.jp/project/dfw.html>

3- <http://anomalytokyo.com/en/exhibition/chimpom-grandopen/>



Pandemic Pub, ChimtPom © Photo : S_Z

démontre Ellie, la seule femme du groupe, dans une photographie accompagnant l'installation *Pandemic Pub*. Comme pour indiquer que ChimtPom, après une production aussi intensive, mérite de prendre un moment pour lui.

© Stephen Sarrazin,
traduit de l'anglais par Gabriel Soucheyre
- Turbulences Vidéo #116

countered in previous works, as if running out of steam. The anger, the indignation, and the will to push back are as strong as ever, still clever and amusing, as with the inclusion of a device that allows women to piss standing up, as demonstrated by Ellie, the sole female member of the group, in a photograph accompanying the *Pandemic Pub* installation. As if indicating that Chim Pom, after such intensive output, deserves to take a moment for itself.

© Stephen Sarrazin - Turbulences Vidéo #116

John Sanborn

Between Order and Entropy

par Stephen Sarrazin

L'exposition « *Between Order and Entropy* » (œuvres 1978-2022, du 9 juillet au 30 octobre) présente le travail de l'artiste américain John Sanborn, qui est devenu l'un des principaux acteurs de la scène artistique vidéo américaine des années 1970 et 1980.

L'œuvre de Sanborn va des débuts de l'art vidéo expérimental aux vidéos musicales de MTV, en passant par l'art interactif et l'art des médias numériques. Consultant auprès d'Apple et d'Adobe, il a contribué à façonner les possibilités des nouveaux outils d'image et a joué un rôle déterminant dans l'avènement de la révolution de l'image numérique en Californie. Le travail récent de Sanborn consiste en des installations multimédia complexes qui abordent les questions d'identité culturelle, de mémoire, de mythologies et de la compulsion humaine à raconter des histoires.

Cette exposition, la plus grande en Europe consacrée au travail de l'artiste qui a travaillé en étroite collaboration avec le fondateur de l'art vidéo Nam June Paik et le compositeur Robert Ashley, rassemble une collection

The exhibition "*Between Order and Entropy*" presents the work of the American artist John Sanborn, who became one of the most prominent protagonists of the American video art scene in the 1970s and 1980s.

Sanborn's work ranges from the beginnings of experimental video art to MTV music videos, interactive art, and digital media art. Consulting with Apple and Adobe, he contributed to shaping the possibilities of new image tools and was instrumental to the dawning of the digital image revolution in California. Sanborn's recent work consists of complex media installations that address issues of cultural identity, memory, mythologies, and the human compulsion to tell stories.



The Friend, John Sanborn, 2021, Chapelle de l'ancien hôpital général, Clermont-Ferrand, VIDEOFORMES 2021 © Photo : Gabriel Soucheyre

d'œuvres qui s'étend sur plus de quatre décennies d'exploration du son, de la musique, des médias interactifs et de la vidéo. Après avoir travaillé à Hollywood et dans la Silicon Valley pendant plusieurs années, Sanborn a produit une variété d'installations de nouveaux médias depuis 2015, soulevant les questions d'identité et d'inclusivité. Pour l'exposition, qui se tiendra à l'intérieur des galeries du musée et sur le balcon du musée au ZKM, plusieurs œuvres ont été commandées, notamment *a dog dreams (of god)*, et une itération en réalité virtuelle d'une œuvre récente, *The Friend*, mettant en scène l'acteur et réalisateur John Cameron Mitchell.

Une publication complète sur l'œuvre de John Sanborn accompagnera l'exposition.

© Stephen Sarrazin,
traduit de l'anglais par Gabriel Soucheyre
- Turbulences Vidéo #116

Crédits : Stephen Sarrazin (Curateur), Philipp Ziegler (Curateur), Organisation / Institution : [ZKM | Center for art and media Karlsruhe](https://www.zkm.de/)

This exhibition, which is the largest in Europe devoted to the work of the artist, who worked closely with the founder of video art Nam June Paik and the composer Robert Ashley, brings together a collection of works that spans over four decades of sound, music, interactive media and video exploration. After working in Hollywood and Silicon Valley for several years, Sanborn has produced a variety of new media installations since 2015, elevating issues of identity and inclusivity. For the exhibition, which will take place inside the museum galleries and on the museum balcony at the ZKM, several works were commissioned, including *a dog dreams (of god)*, and a Virtual Reality iteration of a recent work, *The Friend*, featuring the actor and director John Cameron Mitchell.

A comprehensive publication on John Sanborn's work will accompany the exhibition.

© Stephen Sarrazin - Turbulences Vidéo #116

Credits: Stephen Sarrazin (Curator), Philipp Ziegler (Curator), Organization/Institution: [ZKM | Center for art and media Karlsruhe](https://www.zkm.de/)

Les chimères de Laura Labri Laborie

par Gilbert Pons

L'automne dernier, à la Maison des Arts de Bages, près de Sète, au printemps, dans l'Espace Lally, élégante galerie située dans le centre de Béziers, deux expositions invitaient à examiner de près les travaux déconcertants d'une jeune plasticienne autodidacte.

Picasso : Moi, je ramasse tout, et surtout ce que les autres rejettent... Savez-vous quel surnom Cocteau m'a donné un jour ? Le « Roi des chiffonniers » !

Brassäi¹

L'art doit naître du matériau

Jean Dubuffet²

COUPS D'ŒIL SUR UNE ŒUVRE IMPRESSIONNANTE

Gamin, ma grand-mère m'emmenait fréquemment au Square René-Le Gall, nous habitons le quartier. Incrustés dans les hauts murs entourant ce jardin où j'adorais me promener, inscrits dans un losange protecteur, des

visages, des oiseaux faits de cailloux et de coquillages savamment disposés, semblaient monter la garde ; bien que familière leur présence m'intriguait. Des années plus tard, au Louvre, je devais découvrir la source d'inspiration probable de ces rocailles exécutées par le sculpteur Maurice Garnier († 1945). N'est-ce pas d'Arcimboldo que pourraient procéder, quoique d'une manière moins directe, les faciès pour le moins osseux que compose l'artiste qui se fait appeler Laura Labri Laborie ?

C'est en tant que photographe que j'aimerais aborder cette œuvre protéiforme, notamment les sculptures auxquelles j'ai plus d'une fois tiré le portrait, en sa présence ou non ; mais je le ferai par un crochet de quelques dizaines de millénaires et suivant une trajectoire accidentée.

1 - *Conversations avec Picasso* (1964), Gallimard, 1969, p. 177-178.

2 - *L'homme du commun à l'ouvrage*, « Notes pour les fins lettrés » (1946), Gallimard, 1973, p. 28.



Arcimboldesque, square René-Le Gall, Paris XIII^e © Photo : Gilbert Pons (juillet 2010)

André Leroi-Gourhan³ repérait dans le penchant des Néanderthaliens pour les objets rares, les formes insolites : coquillages fossiles, boules de toutes sortes, etc., la source la plus lointaine, la plus profonde, la plus élémentaire aussi, évidemment, de l'activité artistique. Je ne crois pas qu'un détour de ce genre exagère les affinités de Laura Labri Laborie avec la « pensée primitive », plus exactement avec ses manifestations esthétiques, ce que ne démentiraient pas ses recherches dans le champ littéraire.

J'avais pu l'observer jadis en pleine action, lors de sa récolte de « curios », sur un campus universitaire. Il pleuvait beaucoup ce jour-là et le vent soufflait fort, mais elle n'avait pas l'air de s'en soucier ; le regard pointé vers le sol elle cherchait de quoi peupler ses réceptacles à venir, et d'abord le gros sac qu'elle remplissait de ses trouvailles : petits morceaux de béton, fragments de brique et de miroir, bouts de plastique, mégots écrasés, graines de sycomore, chaussure abandonnée par un pied négligent ou pressé, menues ferrailles mangées par la rouille ; bref, avec un soin méticuleux elle ramassait toutes sortes de débris⁴ laissés tels quels sur le terrain lors de la démolition en cours de la Faculté où elle était étudiante ; en somme, elle faisait des provisions en vue d'alimenter ses *tondi*. Ces disques peu épais, à base de papier mâché, à la surface rugueuse, parsemée de menues protubérances, dans des couleurs allant du gris pâle au brun presque noir, à distance respectable on pourrait les prendre pour des vues d'avion à travers un hublot⁵. C'est en référence à la peinture italienne de la Renaissance qu'elle nomme ainsi ces « tableaux » de taille variable, elle parle aussi de reliquaires. Mais il ne

s'agit pas de châsses en réduction, car s'ils contiennent parfois quelques os : des restes de petits carnivores ou de rongeurs, on est loin des pierreries et autres matériaux précieux décorant les coffrets inspirés par l'hagiographie chrétienne. « Je pense à la préférence énigmatique que trahissent parfois peintres et sculpteurs dans le choix des matériaux qu'ils se plaisent à incorporer à leurs œuvres : ce sont déchets, débris, rognures, haillons, scories et mâchefers, toujours la matière dégradée, gangrenée, endommagée, chaque épave méconnaissable et humiliée. » (Roger Caillois, *Cases d'un échiquier*, « Apo-théose de la matière humiliée », Gallimard, 1979, p. 186.) Si, dans son bestiaire fantastique, un singulier osuaire en vérité, les pièces à mon avis les plus puissantes sont d'un dépouillement et d'une rigueur ascétiques, je ne suis pas tout à fait allergique à « l'art des naïfs », voire au mauvais goût affiché que les puristes ou les puritains considèrent avec un « noble » mépris ; du reste, plus que le kitsch du cinéma populaire indien, plus que le clinquant sympathique ayant fait son succès au-delà de ce pays, c'est la prédilection des artistes appartenant à certaines ethnies d'Afrique noire ou d'Océanie pour la surcharge décorative et voyante – les cauris, petits coquillages d'une forme très suggestive, y jouent un rôle primordial – que me rappellent paillettes, verroterie, fausses perles, et autres colifichets, bref, la chatoyante pacotille ornant quelques-unes de ses œuvres plus tardives, *Bollywood. Vache sacrée* (2019), notamment. Baudelaire aurait apprécié⁶, Adolf Loos aussi : «... Plus une civilisation est primitive, plus elle use de l'ornement » (*Comment doit-on s'habiller*, « Mode féminine » (1898), Grasset, 2014, p.72).

3- *Les religions de la préhistoire* (1964), PUF, 1976, p. 70-74.

4- « ... un fragment délabré contient sans doute plus qu'un insé ou un neuf, c'est-à-dire une histoire, des drames, des entailles et des déchirements. » (François Dagognet, *Rematérialiser*, Vrin, 1989, p. 65.)

5- Cf. Gilbert Pons, « L'œil d'Icare, bref survol d'une exposition américaine », *Turbulences Vidéo*, n° 84, juillet 2014.

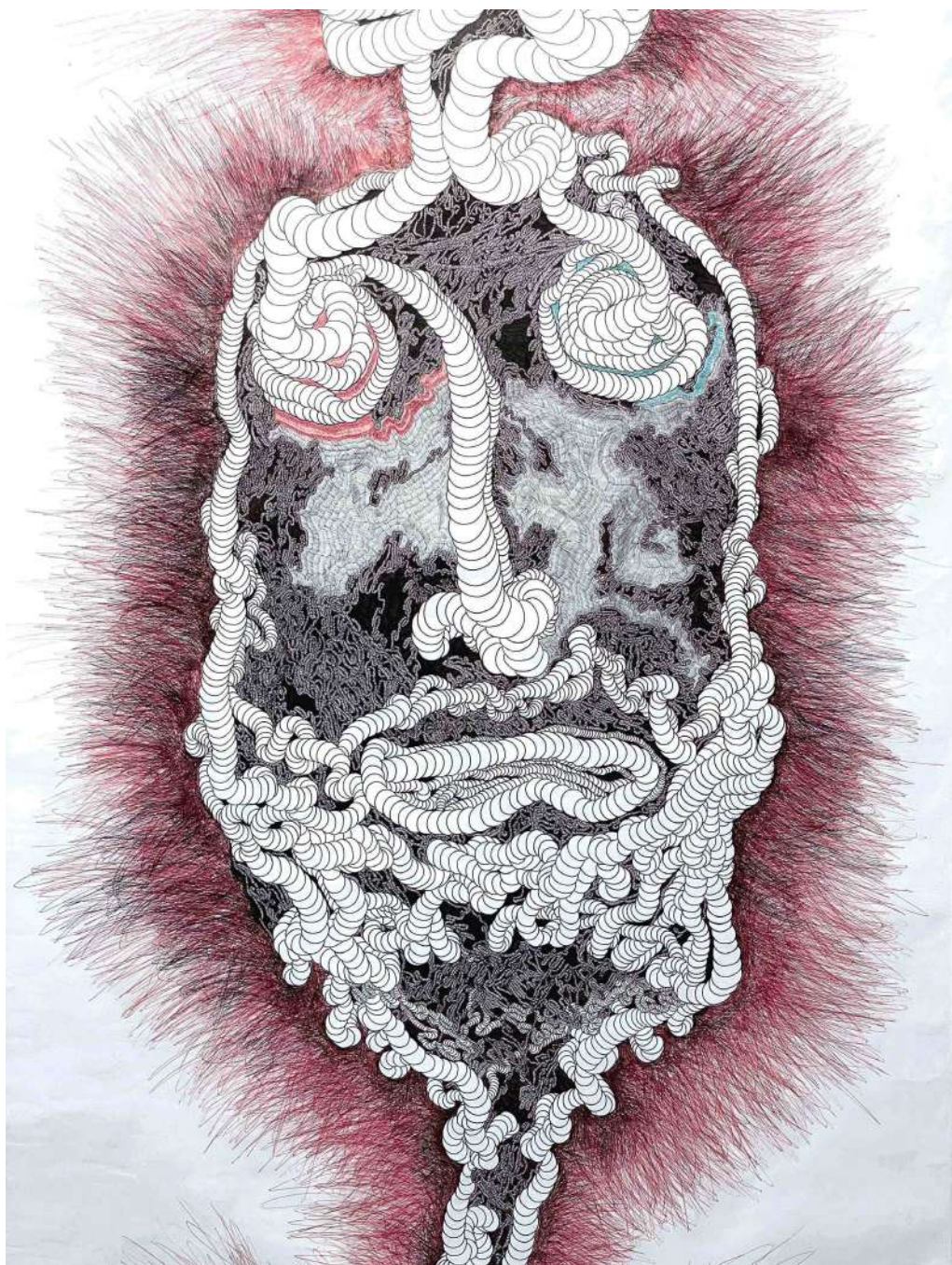
6- « les races que notre civilisation, confuse et perversie, traite volontiers de sauvages, avec un orgueil et une fatuité tout à fait risibles, comprennent, aussi bien que l'enfant, la haute spiritualité de la toilette. Le sauvage et le baby témoignent, par leur aspiration naïve vers le brillant, vers les plumages bariolés, les étoffes chatoyantes, vers la majesté superlative des formes artificielles, de leur dégoût pour le réel, et prouvent ainsi, à leur insu, l'immatérialité de leur âme. » (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. II, *Le Peintre de la vie moderne*, « Éloge du maquillage » (1863), Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 716.)



Humus, 2014 © Photo : Gilbert Pons (février 2014)

Suite à un malentendu qui avait mal tourné – la chose se produit quelquefois entre artistes ayant des attirances communes, peu communes en l’occurrence –, j’ai perdu Laura de vue durant des années, mais nullement le goût d’écrire à son endroit. Par une de ces coïncidences qu’André Breton aurait tenue pour un « hasard objectif », je l’ai croisée il y a deux ans lors d’un vernissage dans une ancienne coopérative vinicole convertie en temple dévolu à l’art brut, beau et vaste édifice situé approximativement à égale distance de nos habitats respectifs.

Je ne dirai pas que nous nous sommes rabibochés à cette occasion, les sutures laissent malgré tout des cicatrices que le temps ou l’indulgence ne suffisent pas toujours à effacer... Mais ces retrouvailles réveillèrent le désir de réunir les notes que je griffonnais à la diable du temps où nous échangeions de longs courriers relevant de l’art postal ; un temps où surgissaient déjà dans sa correspondance d’étroits canaux, tracés avec une rigueur et une précision rappelant les planches anatomiques d’autrefois, mais aussi certaines gravures de Hans Bellmer – l’obsession érotique en moins –, canaux dont la



Digestion cérébrale, 2014, détail, feutre indélébile et Bic sur papier kraft (300cm x 100cm) © Photo : Gilbert Pons (mai 2022)

vitalité et la souplesse leur permettaient de coloniser aussi bien l'enveloppe que les feuilles qu'elle contenait. Des observations ultérieures rejoignirent à leur tour le dossier préparatoire, comme si j'avais pressenti que tôt ou tard les circonstances me permettraient de composer à ma façon, de bric et de broc, quelque chose en résonance avec son mode opératoire⁷.

N'ayant pas gardé le contact avec cette artiste déjà prometteuse à l'époque, je ne l'avais pas gardé non plus avec ses œuvres, je parle d'un rapport direct avec ses sculptures, en chair et en os, disons plutôt en os ; toutefois, la sobriété des images illustrant son site internet, le fond neutre, leur très bonne définition, les couleurs bien tempérées, la lumière impartiale, tout cela fournissait un pis-aller confortable ; en somme, de quoi entretenir mon projet d'écriture.

La patiente fabrication de ces trognes aux yeux réduits à leur pupille, à la bouche béante – comme si la souffrance de l'animal abattu survivait peu ou prou à sa mort pour s'extérioriser – ne procède pourtant ni d'un goût marqué pour le morbide, ni d'une compassion exaltée pour le sort des « pauvres bêtes » ; en fait, si l'on en croit les confidences jointes à la présentation de ses boîtes crâniennes réaménagées, c'est la découverte fortuite d'un charnier à proximité de son domicile et non des incursions dans les boucheries ou les ateliers d'équarrissage qui l'a incitée à faire de ces fragments de squelettes le noyau dur de son travail, comme elle avait glané quelques années auparavant toutes sortes de bricoles au fil de ses prospections urbaines ou campagnardes afin d'en garnir ses *tondi*. C'est à tort que

7- Emboîtant le pas à Claude Lévi-Strauss, qui avait relevé des analogies entre la pensée mythique et le bricolage, le biologiste François Jacob avait rapproché de ce savoir-faire improvisé l'évolution des espèces : « ... si l'on veut jouer avec une comparaison, il faut dire que la sélection naturelle opère à la manière non d'un ingénieur, mais d'un bricoleur ; un bricoleur qui ne sait pas encore ce qu'il va produire, mais récupère tout ce qui lui tombe sous la main, les objets les plus hétéroclites, bouts de ficelle, morceaux de bois, vieux cartons pouvant éventuellement lui fournir des matériaux ; bref, un bricoleur qui profite de ce qu'il trouve autour de lui pour en tirer quelque chose d'utilisable. » (*Le jeu des possibles*, Fayard, 1981, p. 70.)

je parle au passé de ces productions discoïdales, ses dernières expositions prouvent en effet le contraire.

Découvrant leur existence lors d'un excellent déjeuner au Château des Carrasses qui, cet été-là, leur prêtait ses cimaises, une amie peu au fait de l'art en général, à plus forte raison de l'art brut, m'avoua ingénument que ces créations austères lui faisaient penser à des bouses de vaches – dans son esprit ce n'était pas un compliment. Hélas, je n'avais pas sous la main, et pour cause, un ouvrage d'Alain Roger, dont elle avait suivi l'enseignement à l'Université de Clermont-Ferrand, pour justifier tour à tour sa comparaison et en dénoncer la teneur dépréciative : « ... c'est tout le problème de la décréation, écrit le philosophe. Le *dé* n'est pas seulement défectif, il peut être excessif : hypercréation ; à l'instar de ces bouses superbes qu'on aperçoit parfois, dans les pâtures. » (*L'art d'aimer ou la fascination de la féminité*, « Les modèles organiques de la création » (1988), Champ Vallon, 1995, p. 34.) Je ne suis pas certain que la lecture de ces phrases intrigantes aurait modifié l'opinion bien arrêtée de la jeune personne qui m'accompagnait ; quant à l'évocation de mes souvenirs d'enfance lorsque, les beaux jours venus, je gardais les bêtes en compagnie du fils de nos voisins, elle n'eut pas l'heur de la convaincre et c'est en pure perte que je lui ai raconté qu'une fois séchées et durcies par le soleil, les bouses les plus belles, je veux dire les plus rondes et les plus légères, se détachaient sans mal du sol herbu pour peu qu'on eût pris les précautions requises afin de ne pas les abîmer durant l'opération. Je n'eus pas davantage de succès en ajoutant que si on avait de la chance on pouvait découvrir sous ces fragiles couvercles l'un de ces fameux scarabées sacrés⁸, ces petits coléoptères coprophages, et fascinants, que vénéraient les anciens Égyptiens, et qu'on a dû joindre à l'interminable liste des espèces menacées d'extinction.

8- Jean-Henri Fabre a laissé des pages mémorables sur le bousier, ce Sisyphé à six pattes roulant sa pilule, et l'entomologiste Yves Cambefort lui a consacré un magnifique ouvrage : *Le scarabée et les dieux*, Boubée, 1994.

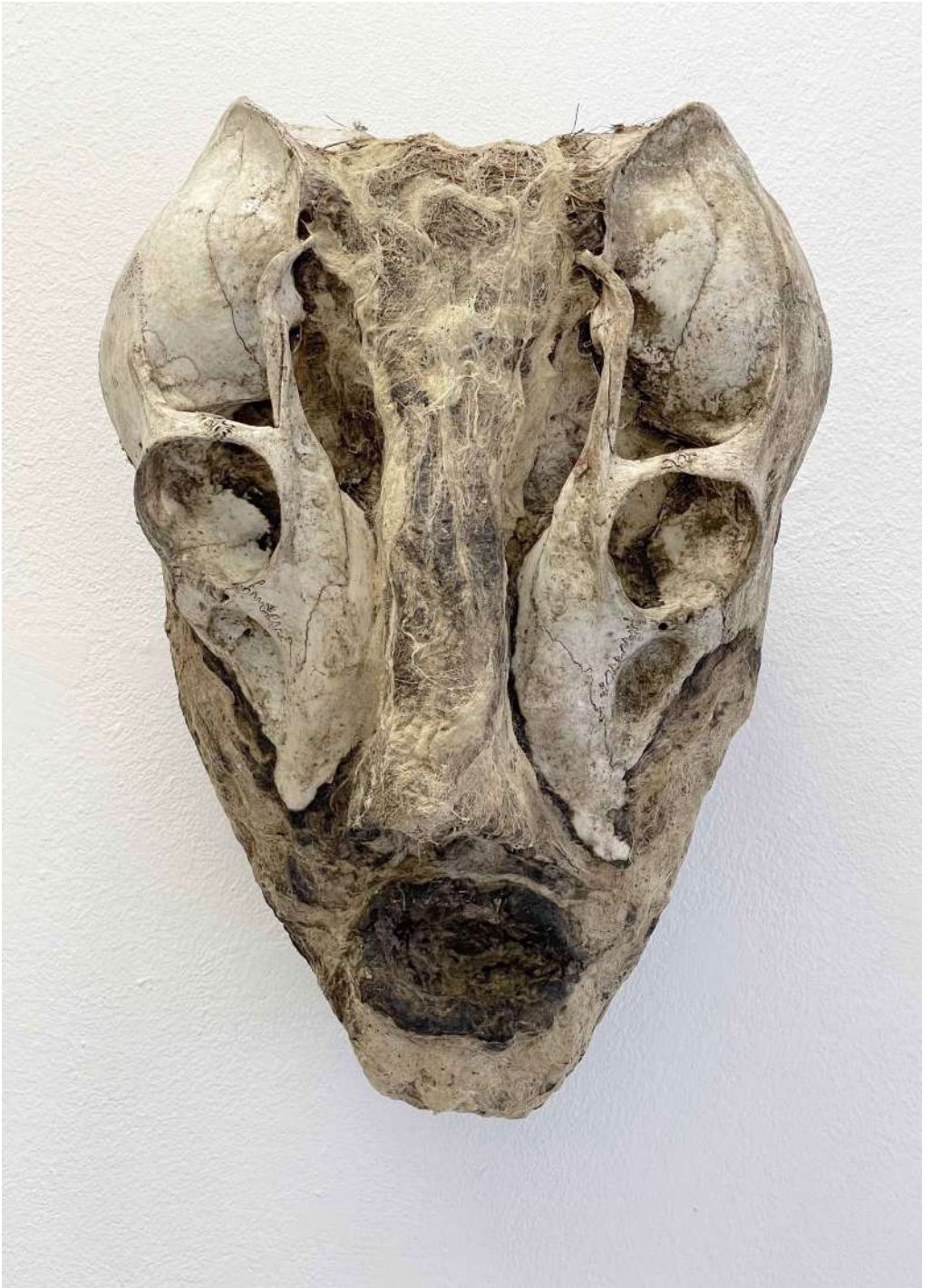
Pour l'artiste, il s'agit de restituer le visible par le moyen de l'invisible, l'extérieur par l'intérieur, le vivant par le mort, le tendre par le coriace, l'émouvant par l'inerte. Ce ne sont pas des têtes de mort que façonne Laura Labri Laborie avec un soin méticuleux, ce ne sont pas des Vanités au crâne à proprement parler, mais des chimères confectionnées avec les reliefs d'animaux déterrés et quelques artifices chargés d'assurer tant bien que mal la coexistence de ce que la mort, pas seulement elle, avait séparé. Il faut admettre que ces faces passablement simplifiées, et pour cause, ressemblent à des trophées d'un genre à part, ou à des masques archaïques provenant de tribus sans nom et de mœurs inconnues. Elles sont néanmoins d'une expressivité saisissante et la beauté de l'os mis à nu, la complexité de sa surface, sa couleur nacrée qui varie en fonction de l'espèce et de l'éclairage, n'a pas grand-chose à envier à celle, si vulnérable et si transitoire, de l'épiderme ou de la chevelure. Je pense à cette tête réalisée à partir de mâchoires d'âne, pied-de-nez ironique aux philistins de tout poil... Coincé entre ces gros maxillaires comme dans un étau, ce visage émacié, entre souffrance et stupeur, semble pousser un cri malgré l'obturation de l'orifice lui tenant lieu de bouche.

Pour avoir été membre durant quelques années des *Danses macabres d'Europe*, une société savante dont les réunions avaient lieu au Collège de France, j'ai longtemps fréquenté les squelettes. Je leur ai consacré conférences et articles, je les ai beaucoup photographiés, au Portugal principalement ; la « Capela dos Ossos », à Evora, plus spectaculaire qu'effrayante, m'a valu un méchant torticolis. Je n'ai pas été un disciple du professeur Henri Gastaut, célèbre neurologue et grand collectionneur d'art primitif, mais j'en ai passé du temps à portraiturer les crânes, à patienter en attendant l'ouverture éventuelle d'une crypte, m'évertuant dans chaque cas, mais en vain, à leur trouver je ne sais quoi de spécial, des marques, si minimes fussent-elles, de la vie passée du locataire. De même qu'un mot hors contexte ne peut pas signifier grand-chose, un crâne réduit à lui-

même demeure sans expression ; c'est pourquoi, pendant des siècles et davantage, il a été un *memento mori* universel, disons plutôt que dans ce domaine il n'eût aucun rival sérieux, d'autant que du XV^e au XVII^e siècle, quelques grands peintres de natures mortes : Rogier Van der Weyden, Jan Gossaert, Philippe de Champaigne, Pieter Claesz, l'ont gratifié d'une dignité esthétique sans précédent⁹. Ne ressemblant nommément à personne, chacun pouvait se reconnaître en lui. La singularité de Laura Labri Laborie tient à ce qu'elle a cru déceler quelque chose qui suggère l'humain, non pas chez ses plus proches cousins – il est vrai qu'à moins d'avoir un gardien de zoo parmi ses relations il doit être difficile de mettre la main sur des os de singe ! –, mais chez des ruminants du voisinage dont elle a entrepris de réarranger les morceaux disponibles afin d'en faire surgir une existence supérieure à celle qu'ils avaient eue. Aurait-elle appartenu à un génie de la science ou de l'art, il n'y a jamais qu'un vide tout à fait ordinaire à l'intérieur d'une boîte crânienne. En intervenant à la façon d'un chirurgien, en pratiquant des greffes, mais sans scalpel et sans aiguilles, pour faire tenir ensemble des pièces pourtant peu compatibles, l'artiste a offert à ces combinaisons d'organes une intériorité.

Plus qu'une éventuelle influence des œuvres macabres d'un Miquel Barceló, par exemple – en matière d'art ce type de lecture est une commodité à laquelle recourent trop souvent les critiques en mal d'inspiration – il vaudrait mieux parler de certaines convergences avec les œuvres de ce grand artiste tellement admiré par elle. J'en dirais autant de quelques similitudes avec l'œuvre insolite d'Évelyne Postic, dont je ne suis pas sûr que Laura connaisse le travail, et dont j'ai tout récemment aperçu deux beaux dessins à la plume lors d'une exposition intitulée *Féminin plurielles*, à la Coopérative Cérés Franco, justement. Dans la plupart de ses compositions, des tuyaux fuselés se pelotonnent sagement à l'intérieur

9- Cf. Gilbert Pons, « Quelle peinture que la Vanité... », brèves remarques sur le statut de l'os dans la peinture », *Cahiers de Médiologie*, n° 16, *Éternel éphémère*, automne 2003.



Ancêtre, série *Catacombes* (2020), assemblage d'os et de végétaux © Photo : Gilbert Pons (octobre 2021)



Christ brésilien, 2020, technique mixte : laine, os, perles
 © Photo : Gilbert Pons (mai 2022)



Maison des Arts de Bages, octobre 2021, aperçu de l'exposition
 © Photo : Gilbert Pons (octobre 2021)

du cadre qui leur a été réservé par cette artiste marginale mais reconnue dans le milieu. Des tubes de cette sorte abondent également dans l'œuvre graphique de Laura, je dirai même qu'ayant trouvé là un milieu favorable, ils y prolifèrent, au point d'avoir parasité, d'avoir même avalé le corps qui les hébergeait afin de prendre sa place ; *Digestion cérébrale* incarne parfaitement ce phénomène. C'est en contrepoint à ses sculptures que ces cordons multiplient leurs anneaux, leurs contorsions traduisent en effet quelque chose de puissamment organique ou d'indiscipliné, ce que corrobore leur tendance à échapper à l'espace et aux fonctions que l'artiste avait fait mine de leur assigner au départ – c'est frappant dans ses lettres. S'exprimant à la troisième personne dans la brève notice présentant les lignes de force de son activité, la jeune femme confie d'emblée son « ... intérêt précoce pour l'aspect et la profondeur des sols (dont elle apprécie la teneur en y plongeant hardiment ses doigts). D'un côté, ses triturations matiéristes et ses

sculptures en os nous immergent dans un bain tellurique, de l'autre, ses dessins ressuscitent un animal souterrain, familier de l'humus : le lombric, viscéral et organique. » (Laura Labri Laborie, « Les restes d'un festin ancestral », *Les cahiers de la maison des arts de Bages*, Éditions in extenso, 2021, p. 6.) J'ignore si Darwin fait partie de ses références, mais l'intérêt dont elle ne fait pas mystère pour ces menus habitants du sol, dont la peau fine et luisante provoque la répulsion des bétériens en dépit de leur importance cruciale¹⁰ pour la bonne santé du

10- Chose que confirme un pionnier de l'écologie scientifique en France : « On estime que dans un hectare de terre de culture, il y a environ 350 kg de vers de terre, et, dans une bonne terre maraîchère, jusqu'à une tonne par hectare. Or, les lombrics se nourrissent de terre et de débris végétaux grossiers. Au cours du transit intestinal, les diastases digestives modifient les caractéristiques physico-chimiques des particules ingérées. [...] La quantité de terre passant par le tube digestif des Oligochètes (c'est-à-dire la quantité de déjections rejetées) est considérable : dans un hectare de terre de culture, elle se situe aux alentours de 12 tonnes par année, dans un hectare de terre maraîchère, pendant le même laps de temps, aux environs de 100 tonnes, ce qui représenterait, sur un hectare, une épaisseur de 7 millimètres. » (Pierre Aguesse, *Clefs pour*

terrain, m'inciterait presque à croire qu'elle a dévoré *La Formation de la terre végétale par l'action des vers de terre, avec des observations sur leurs habitudes* (1881).

J'ai évoqué plus haut les commentaires éclairants¹¹ dont Laura Labri Laborie accompagne volontiers ses expositions, je conclurai ces pages en y revenant. Que son activité de plasticienne ressortisse à un art que faute de mieux on qualifie de singulier, ou à ses variantes, ne prête pas à discussion ; qu'elle en soit consciente, qu'elle connaisse les écrits pour le moins engagés et souvent péremptoires de Dubuffet ou de ses épigones n'est pas un argument valable pour contester, comme l'ont fait quelques esprits sectaires ou chagrins, l'authenticité d'une filiation qu'elle ne cesse, modestement, de revendiquer – ; à quoi bon se soucier du verdict de ces vigiles qui gardent jalousement les frontières de l'art, qu'il soit brut ou raffiné, et après vérification de la conformité à la vulgate en vigueur, accordent ou pas le bon label. Qu'elle ne vive pas dans un état de solitude, de pauvreté ou d'apesanteur culturelle, à la façon d'« outsiders » légendaires – certains cumulaient d'ailleurs ces différents « passeports » –, ne saurait non plus hypothéquer la valeur d'un engagement dans son art qui force le respect.

Un lecteur sourcilieux ou ne jurant que par l'écriture « blanche », c'est-à-dire anémiée – la marque de fabrique des Éditions de Minuit, qui n'en ont pas le monopole –, jugera probablement excessive la sophistication de son écriture et persifflera son inclination pour les mots rares, les phrases tarabiscotées, toutes choses auxquelles de menus écarts apportent il est vrai, ici ou là, un soupçon de rugosité, je ne sais quoi de sauvage ou de négligé, bien en accord avec la nature même de ses sculptures et de ses dessins. Il aura tort, cette prose alambiquée s'accorde à merveille avec les serpentins grêles tracés d'une main sûre et plus que sa facilité d'uti-

lisation, j'aime reconnaître dans le choix de la pointe Bic pour dessiner méandres et reptations de ces conduits organiques – un motif récurrent dans sa production depuis le début – le signe manifeste d'une connivence viscérale avec eux ; quoi de plus approprié, en effet, à la représentation de ces boyaux par où transitent on ne sait quelles matières que le fin canal métallique par où l'encre de l'artiste se répand sur le papier.

© Gilbert Pons,

La Blanquié, mai 2022 - Turbulences Vidéo #116

l'écologie (1971), Seghers, 1975, p. 88.]

11 - Dans un opuscule déjà ancien, j'avais abordé l'épineuse question de la lucidité de l'artiste quant aux racines de son activité : *Choses feintes et objets peints, les ambiguïtés de la nature morte*, Au Figuré, 1993, p. 42-44.

Bangkok Scratch

par Étienne Brunet & Jean-Jacques Birgé

Bangkok Scratch a été enregistré en studio en février 2022 à Bangkok. Dedicacé à l'esprit de *Treatise* de Cornelius Cardew. Le score est [une vidéo](#) qui guide l'improvisation et remplace la partition. La vidéo est l'exact inverse du clip musical des années quatre-vingt. J'ai aimé jouer avec Don Pengboon (guitare) au Bangkok Noise and Roll Street Gig, un peu partout dans la ville tentaculaire de Bangkok, sous des arches d'autoroute, en bord de voies ferrées ou de jardins publics.

Victime de toutes les crises économiques et de la chute du CD, j'étais bien démuni comme beaucoup de musiciens. À part quelques rares concerts, j'avais décidé pour continuer à exister comme musicien de faire des vidéos. J'ai arrêté de faire des disques qui ne se vendaient plus et ne servaient que de cartes de visite luxueuses. Manque de pot, entre temps le public fut noyé par des centaines de milliers de vidéos sur Internet. Chaque vidéo sert de flicage à un profil publicitaire de l'utilisateur et gâche de l'énergie électrique par tout le processus numérique du datacenter à votre ordi-smartphone. Je me réjouirais si vous rejetez 14mg de CO2 dans l'atmosphère à cause de la lecture en HD des 15 minutes de ce *Bangkok Scratch*. Pour l'instant il semble qu'il n'y ait pas de solutions. Seule certitude, ma vidéo d'éléphants sera moins lue qu'une vidéo de chats... Merci de votre attention et merci de regarder cette vidéo vachement cool...

© Étienne Brunet - Turbulences Vidéo #116

BANGKOK SCRATCH D'ÉTIENNE BRUNET ET DON PENGBOON

Je me répète. Étienne Brunet pas. Le saxophoniste est un des rares expérimentateurs de la scène jazz. Ne s'endort jamais. Lorsqu'il enregistrait des disques physiques, chacun obéissait à un concept original. Lorsqu'il renvoyait la balle à des poètes il jouait les rimes. Lorsqu'il réalise ses clips vidéos il met le nez dans le code. Lorsqu'il écrit c'est cru. Les mots ne sont pas faits pour être admirés. Souvent en Thaïlande, comme une seconde patrie, il côtoie les musiciens du cru. Regardez. Ce sont les images d'un gamin. Étienne Brunet n'a pas besoin de retomber en enfance. Son intégrité est l'enfance de l'art. Pendant le confinement il mettait en ligne ses improvisations quotidiennes depuis son balcon. Il avait déjà chroniqué ses Nuits debout. Beaucoup devraient envier sa générosité et sa sincérité. Cela va au delà du style, au delà des notes. Il n'a jamais vraiment vécu de la musique, c'est elle qui a vécu de lui. La liberté se paie cher



Bangkok Scratch, 2022, extrait © Étienne Brunet

dans un monde où tout a un prix. Il s'en fiche. C'est de la monnaie de singe. Il fait tourner les éléphants comme Dali chez Disney ou Marker à Ljubljana.

Sa partition est un jardin de fleurs. Ses équipiers dansent du même pied. Un pied de nez à la société du spectacle qu'il connaît sur le bout des doigts. Le guitariste Don Pengoon est sur la même longueur d'onde. À deux ils forment une ronde. Un point d'orgue. Et c'est déjà fini. Tacet.

© [Jean-Jacques Birgé](#) - Turbulences Vidéo #116

Yosra

Mojtahedi

par Clément Thibault

Un corps sans sexe, l'un et l'autre, les deux. Un corps de fleur, un pistil animal, un galbe minéral. L'affinité avant l'identité. Peau silicone, nerfs électroniques. Pure fête organique, mais à l'âme binaire, code. Un délire mystique, création d'une créature. Comme on projette aisément la vie dans l'inerte. On le veut. Que les choses vivent autour de nous.

Depuis peu, un trouble lancinant nimbe notre perception du corps. Yosra Mojtahedi le saisit, elle le cueille, pour faire éclore une sculpture singulière, jouissive, vivante – vieux rêve Galatéen. Ce trouble, c'est celui à propos duquel ont écrit Judith Butler, avec la dissociation du genre et du sexe anatomique, Donna Haraway via le cyborgisme, sur notre nature hybride croissante, qu'il s'agit de saisir pour établir une nouvelle manière d'être, un modèle de société changé, ou encore Paul B. Preciado, sur son expérience de l'hormonothérapie pour transitionner. La perception de notre propre corps s'est brutalement retournée en quelques décennies. Le sanctuaire sacré, le reflet divin a chu, quelques blessures narcissiques plus tard, nous ne sommes plus si différents des autres corps qui peuplent la planète – la génétique témoignant d'une différence de degré seulement avec les autres « espèces » – et la psych-

nalyse puis la biologie ont décrété que nous n'étions pas seuls chez nous – la conscience se partage avec l'inconscience, et on a quelques kilos de bactéries vivant dans notre corps, sur notre peau, symbiotiquement avec nous. Le corps est un objet qu'on façonne à notre guise, et quand on y pense, il se machinise bien vite (prothèses, *wearables*, *stents*...), parfois on le quitte même pour s'avatariser dans le métavers, d'autres fois on se blinde de cachetons, pour nous augmenter ou nous soigner, du *chemsex* au *microdosing* en passant par les traitements plus conventionnels.

Yosra incarne cela. Cette vision joyeuse et libératoire du corps devenu sac de viande certes, mais sensible. Quel prodige que les sensations que le corps nous offre, et qu'elle s'emploie à toutes stimuler – nappages sonores, œuvres tactiles, odorantes. Encore plus particulièrement dans les trois projets qu'elle a mené



L'érosarbénus, 2020, installation Sculpturale, interactive et sonore/ silicone, terre cuite, liquide, aire, haut-parleur, production : Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains, en partenariat avec l'INRIA & Defrost (Deformable Robotic Software) © Yosra Mojtahedi

ces dernières années, *Vitamorphose* (2019), *L'Erosarbénus* (2020) et *Sexus Fleurus* (2021). Trois installations sculpturales qui s'activent, d'une respiration délicate, suave, en sentant la présence de leurs visiteurs. Un petit prodige permis par un recours à des matériaux (silicone notamment) et techniques venant des *soft robotics*, en partenariat avec l'INRIA, Defrost - Deformable Robotic Software. Quand je sens la douceur du sili-

cone sous ma main, je m'étonne qu'il ne soit pas plus chaud, je me surprends à croire au pied d'un enfant dans le ventre de sa mère quand je sens la peau bouger et se tendre. Entre la vie artificielle et l'artificialité vivante, c'est évidemment au second champ qu'est condamnée Yosra Mojtahedi. N'empêche que ses œuvres semblent vivantes, elles expriment ce trouble, embrassent cet indistinct croissant du corps. En fait,



Sexus Florus, 2021, installation sculpturale, interactive, mouvante/ silicone (soft robot), peau, pierre, air, ordinateur, en partenariat avec INRIA - Defrost (Deformable Robotic Software) © Yosra Mojtahedi

ce dont il est question il me semble ici, c'est l'unité et l'identité déchues (ce qui nous distingue et nous singularise des autres corps du monde) pour l'affinité (ce qui nous en rapproche). Yosra s'attache à réaliser des hybrides purs, amusant oxymore. Ses sculptures sont androgynes, végétales, humaines, animales, machines, un soupçon caillouteuses, rien de tout cela, et tout cela à la fois... D'excellents artistes, le collectif Quimera Rosa, pour éviter d'utiliser ces taxinomies poussiéreuses (interrègne, interespèce...), ont créé le néologisme *interbioformae*, littéralement « entre différentes formes de vie ». Je crois que l'adjectif sied bien à ces sculptures, elles sont *interbioformae*.

Et Yosra pousse le vice, si l'on peut se permettre l'expression, encore plus loin, en ménageant toujours une forte tension érotique dans ces installations, le galbe d'un sein, la forme d'un sexe y apparaissent, fugitifs

mais déconcertants... Ces hybrides deviennent les objets de désirs incertains, qu'on se surprend à avoir, et dont l'accrochage à l'ADAGP témoigne avec force. Une vision du corps libre et libérée, peut-être en réaction au fait d'avoir grandi dans un régime (Yosra a grandi à Téhéran) qui cache les corps et condamne le désir hors du foyer. Les machines désirantes, et désirées, fondent sur le monde...

© Clément Thibault - Turbulences Vidéo #116

Ce texte a été rédigé à l'occasion de la présentation du travail de Yosra Mojtahedi à l'ADAGP en mai-juin 2022.

Amplidyne Effect

Moribund

Neighborhoods

par Marie Bertrand

Amplidyne Effect est le nom du projet initié, en 2009, par l'artiste audio et multimédia macédonien Martin Georgievski. Résultat d'une commande dans le cadre de l'initiative « No Lockdown Art » lancée par les Pépinières européennes de Création et Transcultures (Belgique) pour soutenir la création contemporaine pendant cette période d'isolation forcée, *Moribund Neighborhoods* est une collection de pièces sonores enregistrées chez l'artiste à Skopje ou sur ses lieux de déambulation pendant le confinement.

Ce nouvel album (Amplidyne Effect compte près d'une vingtaine de sorties à ce jour majoritairement, mais était d'avantage présent ces derniers temps sur le web que sur disque) électro ambient nous expose 9 paysages sonores tantôt tourmentés (*On The News*), tantôt quasi idylliques (*Lucent*), qui nous font remettre en perspective notre propre enfermement physique mais aussi émotionnel suite aux bouleversements de la Covid-19.

Ces pièces introspectives, presque méditatives nous plongent dans un espace/temps dilaté avec ici et là également des fragments de sonorités du quotidien (« field recordings »). Issues de sessions *live* enregistrées avec des synthétiseurs, guitares et des échantillons captés en ville ou en milieu naturel, ces nappes sonores célestes ou océaniques nous font voyager dans un monde parallèle organique avec une forme de psychédéisme tempéré. Cette organicité sonore fluctuante nous invite à trouver un équilibre dans le



Moribund Neighborhoods, Amplidyne Effect, 2022, Belgrade (Bandcamp track visual © Transcultures)

chaos de la routine et l'incertitude du quotidien (*Life's A Glitch*, plus rythmique) et à repenser l'espace – en général urbain – qui nous entoure (*An Excerpt...*).

La sélection de photos quasi documentaires prises par Martin Georgievski qui figurent à l'intérieur de la pochette de ce CD digipack (et dans l'édition Bandcamp, à chaque morceau correspond une photographie originale) au graphisme soigné, montrent bien un certain grisaille, voire une sorte d'isolement – surtout

en cette période éteinte – qui se dégage des bâtiments bétonnés à l'esthétique brutaliste de Skopje, contrastant avec la dimension onirique du pont de l'Art et ses élégantes statues une nuit de brouillard, ou la sérénité qui se dégage des montagnes voisines ouvrant vers de possibles lendemains plus colorés (petit détail surprise de cette pochette où domine un gris vert qui colle bien à un contexte blême). Pour s'y retrouver dans ces flux aussi soniques que filmiques, l'auditeur est invité



Moribund Neighborhoods, Amplydne Effect, 2022, CD Digipack © Transonic

à s'abandonner à une douce immersion née aussi de la fusion organique entre les guitares cristallines et les traitements électroniques qui se conjuguent subtilement, ainsi que par de fugitives évocations, plus ou moins paisibles, de l'espace sonore qui nous entoure et nous transforme aussi.

On ne sait pas exactement si ce mouvement est guidé par l'espoir ou pourrait se muer en une lente descente aux enfers, mais la direction finale (*Longest day*) va vers la lumière. La matière grouille, diffuse, se métamorphose petit à petit et, au final, Amplydne Effect parvient à dépasser l'incertitude persistante et à nous emmener dans son « slow trip ».

Amplydne Effect, Moribund Neighborhoods (Transonic) – à noter que les dernières plages des versions CD et Bandcamp sont différentes.

A écouter aussi *No Lockdown Transonic Session* d'Amplydne Effect, *Live in Skopje* (08.12.2020), minérale et mystérieuse, publiée sur le Bandcamp de Transonic Records.

© Marie Bertrand - Turbulences Vidéo #116

Soundtracks for

JFO

par Chris Farrell

Paradis Now (le projet sonore multiforme mené depuis les années 90 par Philippe Franck) nous livre son nouvel opus *Soundtracks for JFO*, en deux grandes parties et 13 morceaux, une pochette double face, flashy pop et graphique, réalisée par Jean-François Octave.

PARADISE NOW/SONIQUE VS JEAN-FRANÇOIS OCTAVE/PLASTIQUE

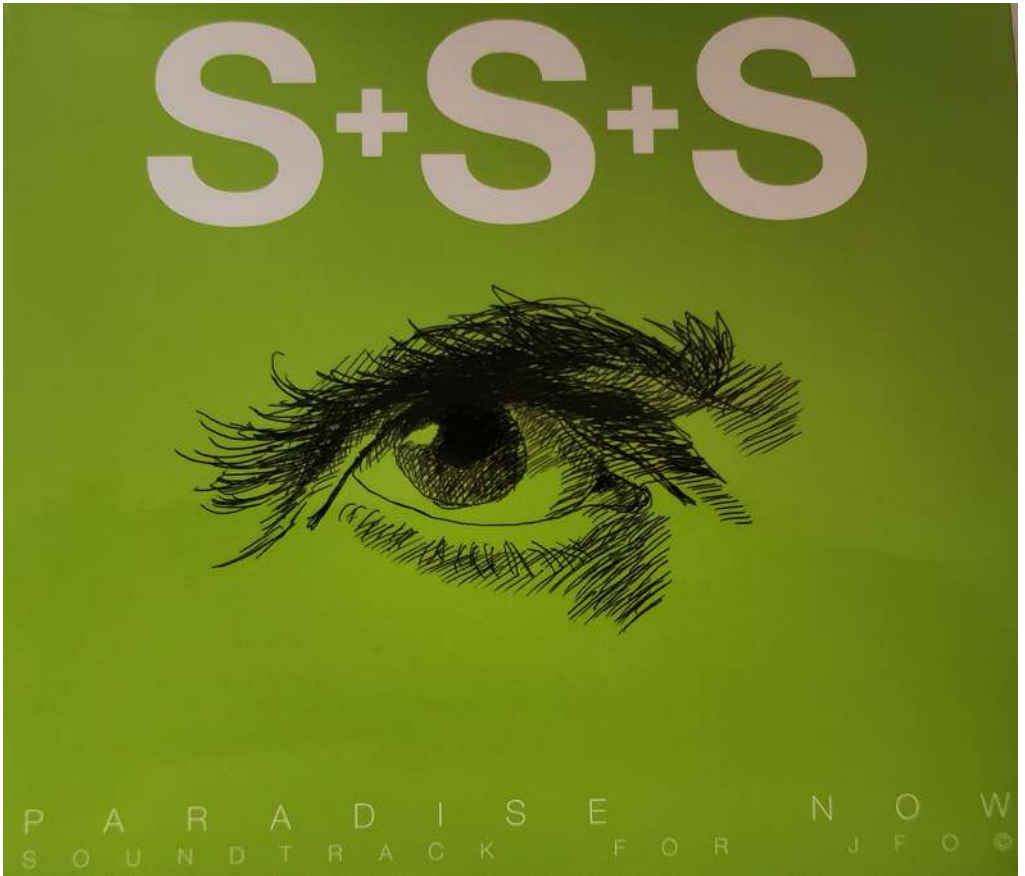
Ce dernier a conçu des pochettes devenues des références au début des années 80 pour des labels alors particulièrement créatifs comme Les Disques du Crépuscule¹ ou Factory Benelux. Ces musiques ciselées « sur mesure » ont été composées pour deux expositions : *Tabula* à la Collégiale de Soignies (ici rebaptisée *JHS→* pour son volet sonore) sous le commissariat de Jean-Pierre Denefve (directeur de la dynamique et atypique Galerie Trea à Mons) et *S+S+S (Sens-Sexe-Siècle)*, à partir de ses *Diaries* textuels et visuels, présenté au Centre culturel de Soignies) de l'artiste belge

de renommée internationale lors de la Biennale d'art contemporain ARTour (à La Louvière et dans la Région du Centre belge), pendant l'été et l'automne 2021.

Si chaque pièce de ces *soundtracks* audio-plastiques a son autonomie, elle joue aussi avec son contexte tant visuel que textuel, et sans doute, l'ensemble du disque divisé en deux grandes parties (avec, entre elles, un interlude *Bombay Market* passant par l'Inde qui a aussi inspiré Jean-François Octave), peut être écouté dans son continuum voyageur.

La première partie, *JHS→*, est assez méditative. La seconde, *S+S+S*, est davantage habitée de présences humaines (mais aussi urbaines – Bruxelles et New York principalement où Jean-François Octave – mais aussi Philippe Franck – a vécu, aimé, rêvé et créé). Mais ce créateur/producteur non académique mais, par ailleurs, spécialiste des cultures sonores contemporaines qu'est *Paradis Now* (qui n'en est pas à son premier

1 - Citons notamment parmi ces réalisations visuelles majeures *From Brussels with love*, une cassette sortie en 1980 sur Les Disques du Crépuscule avec la participation de The Durutti Column, A Certain Ratio, Michael Nyman, Harold Budd, Brian Eno ou encore Jeanne Moreau, accompagnée d'un livret très soigné, ressortie récemment en coffret de luxe en format CDs+livre.



Soundtracks for JFO, Paradise Now, 2022, CD Digipack © Transonic

travail sonore pour des artistes visuels² ou des installations) ne se limite pas ici - comme c'est trop souvent le cas quand les musiques électroniques soutiennent d'autres pratiques - à de simples drones, loin de là : l'utilisation d'instruments acoustiques (guitare, basse, cloches, piano, bols tibétains, chant - une composante importante dans son trajet musical, davantage utilisée ici comme une sorte de mantra), d'apports extérieurs pour quelques sons ici et là (le multi-instrumentiste nord-américain Benoit Pioulard pour des nappes orga-

niques traitées par Paradise Now, le créateur audio multimédia belge A Limb pour des rythmiques et traitements vocaux mais aussi, *via* le web, un chœur féminin finlandais dans le deuxième volet de *JHS→*, un saxophoniste jazz new-yorkais dans l'entêtant *NYC Train* ou encore un puissant batteur rock inconnu dans l'introduction du décupant *Des jours*) donne une richesse discrète et élégante à l'ensemble.

À l'écoute de ses pièces où le temps semble aboli, on a le sentiment qu'on n'est pas si loin d'un paradis qui nous emmène dans un trip entre ciel et terre. Mais voyons ça de plus près.

2- Signalons l'album *Migrations* (2018, Transonic), musiques/bande-sons postmodernes pour une exposition thématique de l'artiste visuel ivoirien Jacob Bleu.

JHS→/TA

L'utilisation de cloches et de bols chantants donne un beau relief, aux « planances » infinies, aux nappes qui semblent monter et ne jamais redescendre : good trip... avec une légère tension dans des sons plus indistincts... mais le chemin céleste vers la Tabula est tracé.

JHS→/BU

Un clin d'œil indirect à une « new world music »... sans qu'on sache dans quel coin de la planète on se trouve. Peut-être déjà au paradis ? Un monde certes spirituel mais non religieux.

La voix masculine de Paradise Now fait écho aux voix féminines célestes dans une langue qui semble archaïque, comme une présence tendre et chaleureuse qui se déploie dans une boucle minimaliste, la silhouette d'un mantra sans âge.

JHS→/LA

Sur un drone de cordes se fondent des violons, cloches d'églises, non pas pour nous rappeler à une quelconque religiosité mais encore et toujours à cette présence humaine spirituelle. À mi-parcours, une basse et une guitare cristalline sinuose viennent donner un corps terrestre sinueux à ce recueillement... Spiritual pop ?

JHS→/JHS

La Tabula s'assombrit doucement mais pas totalement. Une basse presque jazzy se détache d'un drone plus hivernal. Les cloches reviennent sonner une sorte d'épiphanie et les éléments s'accélérent. Après la menace de la « tabula rasa », une belle éclaircie...

S+S+S

La deuxième création – pour l'exposition S+S+S – est d'une autre nature : des textes lus par Jean-François Octave et son amie Jeanine Dath tirés de ses *Diaries* qu'il tient depuis des années. Un voyage de vie cette fois, fait de découvertes de lieux (New York, son épopée et Bruxelles, sa ville) et de rencontres (cinéaste – Larry Clark, plasticiens – Andy Warhol, musiciens – David Byrne, Brian Eno, Walter Steding,... écrivain – Julien Green, ou philosophe – Edgar Morin) et d'autres artistes et compagnons de route, aux temporalités incertaines (on pense en tout cas, pour les épisodes new-yorkais à la deuxième moitié des années 80 particulièrement festive et éclatée), l'époque des « melting pots », des « melting boys » et des « meeting hearts ».

NEW YORK DIARIES

Premier chapitre audio de ce deuxième environnement : *New York Diaries*.

« L'âme c'est un beau risque à courir disait Socrate et moi je dis l'art ? c'est un beau risque » : un rythme syncopé soutient la lecture naturaliste (le choix a été fait ici de ne garder qu'une prise des lectures y compris avec leurs hésitations mais dépourvues de toute théâtralité) de Jean-François Octave avant qu'une guitare rythmique, façon Talking Heads, ne vienne ajouter sa touche funky minimale.

LA FORME DES NUAGES

La forme des nuages (quel beau titre) est un autre chapitre cette fois instrumental de cette étonnante seconde partie. Elle commence dans les limbes ; un piano doux (un hommage respectueux au regretté compositeur Harold Budd présent sur la cassette de référence *From Brussels with Love* dont Jean-François Octave a assuré brillamment la création visuelle) nous r/veille en douceur ou plutôt nous emmène haut, sans pour au-



Calice, Jean-François Octave, 2022, extrait du livret CD de Soundtracks for JFO © Transonic

tant nous imposer la forme que prennent ces cumulus... un moment aimant de liberté nous est offert.

LE BRUIT DES BELGES

« Rigolo ! Si le bonheur nous était rendu, il me semble que j'en aurais une grande inquiétude... » Retour aux *Diaries* (citant ici Julien Green) cette fois lus par Jeanine Dath (amie de JF Octave). Dans *Le bruit des belges*,

le mot « rigolo » répété par la lectrice (tout aussi spontanée que l'artiste) subit un traitement de voix subtil et radical réalisé par A Limb et revient tel un leitmotiv, un rappel qui semble positif... Ce jeu détonne avec le reste du texte, ce qui nous laisserait penser que, oui peut-être, « le bonheur pourrait nous être rendu ».

ÉLOGE DE LA FUITE

Une basse plombée à la Tuxedomoon (pour lequel JF Octave a également réalisé des pochettes de disques au début des années 80) devance une guitare tragique et mélancolique. Elle donne un corps solide et nous garde à terre face à ces arpèges inquiets, un songe poétique aux méandres soniques. Un instrumental mental.

VOLARE/CANTARE

« Volaré, ... Cantaré, ... Nel blu dipinto di blu... Felice di stare lassù... »

Dans *Volare/Cantare (ancora)*, Jean-François Octave chante ces paroles empruntées à cette chanson à succès italienne, après une dernière lecture évoquant les stars plastiques, le pop et le bonheur de terminer l'installation d'une exposition ou encore la longévité Edgard Morin. Sa manière naturelle et enjouée contraste avec la guitare aérienne et la voix de crooner sombre de Paradise Now. Un monde à double face, léger et triste à la fois, un clin d'œil à la légèreté touchante... une jolie manière de clore ce disque majoritairement tendre mais contrasté.

Ces *Soundtracks for JFO* sont donc composés de deux grandes parties distinctes (avec aussi deux covers pour le même objet discographique) dans l'humeur et la forme mais qui s'interpénètrent après plusieurs écoutes (que cet opus à couches multiples mérite), permettant d'imaginer aussi ces expositions via le livret de 24 pages (lui aussi divisé en deux parties) avec les images (post) pop de Jean-François Octave et des extraits des *Diaries* retenus par Paradise Now pour la bande-son de S+S+S.

Cet opus audio-graphique subtil pose aussi la question : comment un disque peut-il retranscrire ou plutôt « interpréter », avec une certaine liberté mais aussi

avec inventivité, le travail d'un artiste visuel en étant lui-même une création autonome ? En écoutant *Soundtracks for JFO*, il nous semble obtenir, de manière intuitive, personnelle (comme le travail d'images mais aussi de textes de Jean-François Octave qui convoque notre imaginaire collectif avec une certaine jovialité et sensualité, la musique de Paradise Now est au cœur de l'intime) des éléments de réponses à cette question.

Alors cher Jésus sauveur des hommes (JHS pour les intimes), le paradis – ou du moins son écho – serait-il pour maintenant ? En tout cas, la question laissée en suspens nous apparaît, via ce croisement complice d'instantanés voyageurs et de volutes soniques, déjà comme une bénédiction sensuelle.

© Chris Farrell - Turbulences Vidéo #116

Paradise Now – *Soundtracks for JFO* (Transonic label), CD Digipack + livret 24 pages et album Bandcamp (avec un visuel différent de JF Octave pour chaque pièce sonore). transonic.be

En événement de lancement, une sélection d'images de Jean-François Octave sont montrées à la Galerie Koma (Mons, Belgique) sur fond d'environnements sonores de Paradise Now figurant dans cet album dans l'exposition *M&M - Merveilleux et magnifique* à la Galerie Koma (Mons, Belgique) du 8 juillet au 21 août 2022 + performance audio poétique du duo le 17 juillet. asblkoma.be

FaBlablab !

propos recueillis par Philippe Franck

Depuis 2020, La Chambre Blanche – centre d’artistes voué à l’expérimentation et à la diffusion des arts visuels et numériques (Québec) et Transcultures – Centre des cultures numériques et sonores (Fédération Wallonie-Bruxelles) ont initié une nouvelle série d’échanges de résidences croisées création/recherche dans laquelle chaque partenaire accueille un tandem qui apprend d’abord à se connaître puis à croiser les enjeux, et finalement à produire une œuvre à dimension numérique pour l’artiste et un essai pour la personne ici du domaine de la recherche ou du commissariat artistique, chacun nourrissant également le processus créatif et critique.

Cette année, c’est l’artiste pluridisciplinaire d’origine autochtone Dominic Lafontaine qui est associé à la curatrice et muséographe indépendante d’origine française Nathalie Cimino, également fondatrice de reth!nk dont la vocation est de concevoir et réaliser des espaces culturels immersifs, participatifs et pluri-sensoriel.

Rencontre à Mons où ils sont accueillis, à la Maison du Design, par Transcultures, pour leur deuxième et dernier temps de résidence pour y lancer leur projet « FaBlablab ».

RENCONTRE AVEC NATHALIE CIMINO ET DOMINIC LAFONTAINE

Pourriez-vous chacun résumer votre démarche et enjeux de recherche (Nathalie) et de création (Dominic) ?

Nathalie Cimino : Après 12 années de travail en institution (dont le PASS – Parc d’aventures scientifiques à Frameries, près de Mons), j’ai ouvert, en 2020, un atelier de commissariat et de design d’exposition à Mons en Belgique, appelé « reth!nk ». J’y développe une pratique contextuelle et collaborative et je collabore au quotidien avec des institutions, artistes, chercheurs et



Nathalie Cimino et Dominic Lafontaine, résidence Transcultures, juin 2022 © Photo : Transcultures

collectifs dans la conception d'initiatives culturelles qui font dialoguer les arts, les sciences, les techniques et la société. Depuis quelque temps, je m'intéresse aux tiers-lieux culturels notamment à leurs potentiels transformatif et décroissant. À travers cette résidence croisée, mon objectif était de prendre du recul sur ces nouvelles pratiques culturelles et d'en explorer les limites.

Dominic Lafontaine : Comme artiste multidisciplinaire depuis plus de 15 ans, j'ai eu la chance d'œuvrer dans plusieurs domaines : la musique, le cinéma, l'art sonore, l'installation et plus récemment les arts numériques. Dans mon travail artistique, j'explore et je questionne les conventions culturelles de l'art autochtone. Je joue, car tout simplement, l'acte de création pour moi vient du jeu. Il est explosif, impulsif et instantané. Après les premiers essais, on jette et on épure jusqu'à ce qu'on trouve l'essence de l'œuvre.

Dominic, dans votre approche pluridisciplinaire, vous ne traitez pas directement des sujets liés à vos origines autochtones... Qu'est-ce que cet héritage représente pour vous et comment est-il perçu au Québec (qui a pris des mesures de discrimination positive pour le soutien aux artistes et aux culture autochtones) dans le milieu culturel ?

Dominic Lafontaine : Mes origines autochtones représentent, pour moi, un héritage culturel à découvrir (dont une large part a été perdu), à protéger et à partager. Même si je ne traite pas directement des enjeux de l'identité et du métissage, ma culture figure bien dans mon travail, surtout dans mon sens de l'humour, typiquement anishnabe¹.

¹ « Anishnabe », qui signifie « peuple original », est le nom d'un groupe de « premières nations » (dont les Algonquins) apparentées culturellement et linguistiquement, vivant au Canada et aux États-Unis et concentrées

Quant au Québec, il y a une ouverture et une curiosité pour nos cultures que j'ai remarquées, depuis les dix dernières années, de la part des non-autochtones. Les artistes autochtones sont mieux représentés dans le milieu culturel et dans les programmes de subvention. Ayant participé à des jurys de sélection pour le programme « Reconnaître » du CALQ (le Conseil des arts et des lettres du Québec), je crois que ces programmes sont bons mais méritent d'être ajustés, rejoués puisqu'il y reste quand même des préjugés quant à certains critères de sélection, notamment l'insistance qu'une œuvre d'art autochtone doit « favoriser la réappropriation et la transmission des savoirs traditionnels, des langues et des arts autochtones ainsi que leur développement », ce qui peut se révéler un peu lourd comme contrainte.

Nathalie, dans votre pratique et recherche, vous vous intéressez au développement des tiers-lieux et plus généralement à de nouvelles formes d'espaces culturels plus participatifs... Comment analysez-vous cette évolution dans les « modèles du lieu culturel » ces dernières années et quels en sont, selon votre expérience, les enjeux principaux ?

Nathalie Cimino : On aborde souvent la question des tiers-lieux par le prisme de la nouveauté ou de la définition. Pourtant, lorsqu'on commence à les étudier plus en profondeur, on constate que ce sont des lieux difficilement définissables et que leurs racines sont à la fois nombreuses et anciennes. J'aime à penser ces lieux, à la fois dans le temps et dans l'espace. Tels des « espèces d'espaces » ancrés dans leurs contextes et qui incarnent physiquement la convergence de différentes approches participatives aux historiques propres : celles du squat et de la friche culturelle, de la philosophie hacker et *libriste*, de l'éducation populaire, de l'architecture collaborative ou encore de l'économie sociale et solidaire. On comprend mieux, dans ce contexte aux racines multiples, pourquoi il est

si difficile, voire peu opportun, de s'essayer à définir les tiers-lieux. En fonction des filiations et des contextes, ces lieux peuvent avoir une temporalité, une ouverture, un fonctionnement et une raison d'être très différents.

Antoine Burret, qui a été l'un des premiers chercheurs à travailler sur les tiers-lieux, met en évidence une série d'invariants méthodologiques que l'on retrouve dans de nombreux espaces hybrides : le collectif y est souvent hétérogène, la gouvernance et la connaissance plutôt partagées... Au sein de ces communautés, on entend d'ailleurs souvent l'expression « faire tiers-lieux » ce qui renvoie davantage à un « ensemble organique et intelligent » qu'à un espace figé, comme le précise Antoine Burret dans son ouvrage *Tiers Lieux, fablab, hackerspaces et plus si affinités*².

Yoann Duriaux, un autre penseur des tiers-lieux originaire de la culture numérique et de l'éducation populaire nous dit que ces lieux naissent de la « loose », « du système D », qu'ils sont une tentative de réponse à des précarités territoriales (sociales, culturelles, économiques, professionnelles...). On peut aussi se demander s'ils ne sont pas des « hétérotopies »³ (que Michel Foucault a définies comme des lieux concrets qui hébergent l'imaginaire, des « contre-emplacements » qui obéissent à d'autres règles, nés aussi d'un questionnement sur les espaces sociétaux de vie et de travail – NDLR) et dans l'océan de problématiques que nos sociétés traversent actuellement.

Dans nos quotidiens et plus particulièrement pour les artistes, on constate un besoin d'espace et de configurations qui permettent d'expérimenter de nouvelles choses en dehors des circuits traditionnels de fabrication et de diffusion artistique. Dans un projet sur lequel je travaille actuellement et qui s'appelle la Maison Folie en jachère (à Mons), on a vu que ce besoin touchait

2- Antoine Burret, *Tiers-lieux et plus si affinités*, FYP éditions, 2015.

3- Michel Foucault, *Dits et écrits 1984, Des espaces autres* (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49. https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault_heterotopia.fr/

particulièrement les musiciens et les artistes sonores du territoire. Le processus de consultation populaire, au départ du projet, nous a permis de mettre en évidence le fait qu'il y avait, à l'échelle de la ville, trop peu de « communs » culturels : des espaces d'expérimentation libre où professionnels et amateurs peuvent se retrouver, échanger, créer et diffuser leur travail.

Notre expérience collective de la pandémie de Covid-19 a eu un effet loupe sur un autre besoin contemporain qui touche particulièrement le secteur culturel, celui de résilience. Alors que la majorité des structures culturelles ont dû fermer leurs portes et se sont vu reléguées au rang des « non essentiels », les tiers-lieux ont pu maintenir et encourager la coopération et la solidarité. Ils ont su rapidement changer de configuration en tirant parti de leurs équipes, de leurs machines ou de leurs infrastructures. Les Fablabs ont par exemple produit quantité de visières, blouses, masques et autres respirateurs pour les citoyens et les hôpitaux. Cette expérience collective a montré que la configuration « tiers-lieux » pouvait être inspirante pour répondre aux enjeux sociétaux actuels. Si on zoome sur les enjeux culturels de notre époque comme l'expression de la diversité et des droits culturels, la démocratisation de l'accès à la culture, l'expérimentation de nouvelles formes de médiation culturelle, la remise en question du rapport et de l'accès au savoir, le soutien structurel aux artistes précarisés... Les tiers-lieux peuvent nous inspirer quelques procédés à expérimenter au sein de nos communautés respectives.

En toile de fond de tous ces possibles offerts par la configuration tiers-lieux, j'ai le sentiment qu'il devient néanmoins de plus en plus nécessaire d'y naviguer avec un esprit critique. Alors que les communautés qui agissent dans ces lieux situés cherchent à échapper à la standardisation et à y cultiver l'effet bordure, on constate que de nombreux lieux sont aussi en proie à l'effet de mode. Veillons à ce que la notion de tiers-lieux ne devienne pas un label vide de sens où l'esthétique « tendance » de la palette dissimule la stan-

dardisation des pratiques, la précarité sociale et la dé-spécialisation.

Qu'est-ce qui vous intéresse chacun dans cette rencontre de l'autre, de la création à la recherche/réflexion et vice versa ? Qu'attendez-vous de ce type de résidence croisée ?

Nathalie Cimino : Ce type d'expérience est pour moi une grande première. Je ne rentre pas vraiment dans le moule de la chercheuse en arts ou en sciences. Je suis donc arrivée exempte de tout vécu et de toutes préconceptions. Si le rythme a été surprenant au début et qu'il a fallu s'adapter, avec le recul je me dis que c'était peut-être une force car cela m'a permis de laisser libre cours à l'expérimentation et à la réflexivité. Ce qui m'intéresse ici, c'est de pouvoir changer de posture le temps de quelques semaines. J'ai apprécié découvrir l'univers de Dominic et apprivoiser progressivement sa manière de penser et de créer. Au final, j'ai le sentiment d'avoir vécu une expérience rare et unique qui va me permettre d'enrichir ma pratique professionnelle.

Dominic Lafontaine : Cette résidence croisée création/recherche belgo-québécoise est aussi une première expérience pour moi. J'ai déjà travaillé en tant qu'artiste dans des résidences de co-création mais seulement en groupe, jamais en « one-to-one ». C'est plus intime et on apprend à bien se connaître tout en explorant les idées. D'ailleurs, on travaille très bien ensemble, et rapidement. Les idées sortent parfois plus vite que l'on peut les documenter. Je me sens chanceux de travailler avec Nathalie ; cette expérience me donne l'opportunité d'observer ma démarche à travers la lentille de l'autre. L'analyse et la recherche de Nathalie me permettent de mieux apprécier l'acte de création et le travail qu'il faut y mettre.

Vous avez commencé à travailler et cogiter ensemble lors d'un premier temps de résidence à La



Essai dispositif lumineux, Dominic Lafontaine, résidence à la Chambre Blanche, Québec, novembre 2021 © Photo : Carol Ann Belzil-Normand

Chambre blanche (Québec) fin 2021. Quelles sont les premières pistes que vous avez explorées et comment avez-vous perçu cette structure de référence ?

Nathalie Cimino : Nous sommes arrivés à la Chambre blanche en plein mois de novembre 2021, alors que les frontières s’ouvraient timidement et que l’activité culturelle reprenait progressivement du poil de la bête. Le lieu de notre résidence a été une source d’inspiration majeure. Nous avons vécu là-bas un moment suspendu, une sorte de huis clos rythmé par les rencontres ponctuelles avec l’équipe naviguant entre la galerie et le télétravail, nos investigations artistiques et le ronronnement des radiateurs et des machines de cette galerie-laboratoire. Aux prémices de cette expérience, il a fallu apprendre à se connaître et à jeter des ponts entre nos univers. J’ai l’impression qu’on a remonté l’histoire de l’art en trois semaines ! En la nourrissant

de nos cultures et connaissances respectives et en la saupoudrant d’humour et de recul critique.

De ces premiers échanges est née l’envie de prendre la résidence à contre-pied en s’inspirant de procédés avant-gardistes tels que le ready-made. L’idée était de bousculer les codes de la résidence en art numérique dans un lieu où des machines à commande numérique étaient littéralement à notre disposition 24h sur 24. Reprendre les codes... sans une ligne de code !

La résidence a débouché sur une installation de phénomènes optiques et sonores tirant parti de « l’esprit du lieu » et d’objets techniques de consommation bon marché, achetés dans un magasin d’escompte local. Des objets banals tels que la lampe de poche, le miroir grossissant et la loupe de lecture ont été détournés par Dominic de leur usage premier pour produire, malgré leurs propriétés rudimentaires, des compositions poétiques qui donnent l’illusion de l’art numérique.

De mon côté je me suis prêtée au jeu de la curation « quick-and-dirty » en réalisant une série de planches documentaires inspirées de la culture DIY(zine). La technique de la vectorisation, habituellement utilisée pour obtenir une image extensible sans perte de qualité, a été exploitée par l'intermédiaire d'un programme open source, pour produire rapidement un ensemble de visuels dégradés, imprimés avec la photocopieuse de la Chambre blanche.

Quelle a été votre perception du panorama culturel québécois et en particulier des arts « multi » ou numériques ?

Nathalie Cimino : L'expérience vécue à la Chambre blanche a confirmé un ensemble de perceptions que j'avais pu avoir lors d'une première visite au Québec en 2018. J'ai trouvé qu'il y a, au Québec, une grande diversité dans les approches culturelles. Cela se traduit par la présence de nombreux laboratoires de création artistique et centres culturels indépendants sur le territoire, comme la Chambre Blanche ou Méduse. Grâce à Carol-Ann Belzil-Normand, à la fois artiste numérique, autrice québécoise⁴ et chargée de communication de la Chambre Blanche, j'ai pu vivre un happening interdisciplinaire dans une église locale où se répondaient : performance, lecture et poésie, arts plastiques et patrimoine. Il m'a également semblé que les artistes québécois avaient une approche très intégrée et critique du numérique dans leur pratique. J'ai pu notamment voir une œuvre de l'artiste Caroline Gagné à la Galerie des Arts Visuels qui questionne la place du corps dans l'expérience de réalité virtuelle. Cette exploration du rapport à l'objet technologique m'a remémoré la découverte des œuvres de Rafael Lozano-Hemmer que j'avais pu appréhender à la MAC

de Montréal en 2018 et où l'interconnexion des médiums accompagnait la mise en récit.

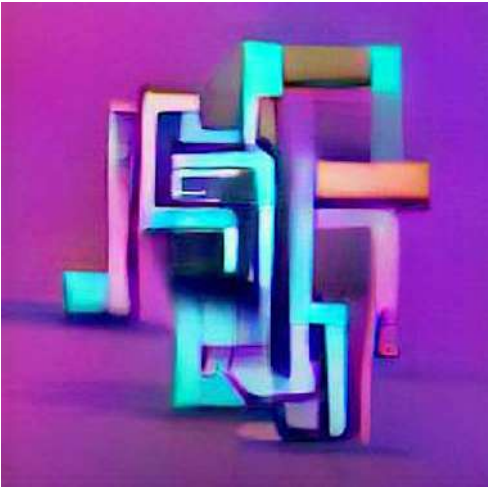
À Mons pour votre second temps de résidence, vous avez choisi comme titre de votre projet « FaBlabab », une sorte de pied de nez à une certaine tech-culture-start-up et à sa nov langue (innovation, buzz, inclusion, bottom up versus top down...)

Nathalie Cimino : À la suite de l'expérience à la Chambre Blanche, nous avons envie de prolonger notre exploration des codes de la culture numérique en nous intéressant à l'un de ses objets symboliques : le fablab. Dominic et moi avons tous les deux travaillé dans des fablabs. C'est un milieu que nous connaissons bien. Notre projet est de créer un « faux fablab » en faisant produire des images, objets et textes par un réseau antagoniste génératif nourri à partir de nombreuses images d'Épinal et de stéréotypes qu'on a glanés sur internet et qui sont associés à une vision fantasmée de « culture maker ». L'enjeu principal est de mettre en évidence les limites du modèle en utilisant le détournement, l'humour et l'autodérision.

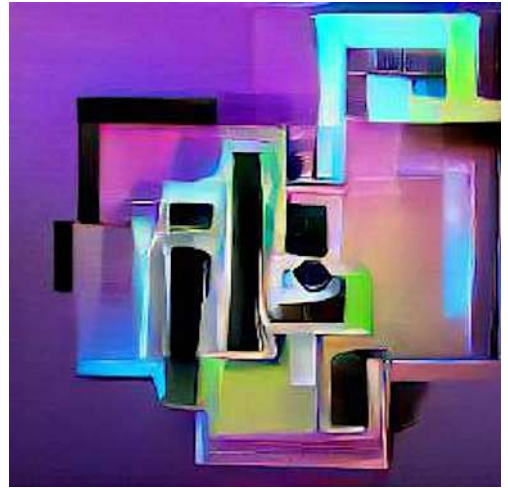
Comment percevez-vous l'évolution des cultures numériques qui sont de plus en plus intégrées dans les « industries culturelles et créatives » (terminologie très large mais qui dénote aussi d'une certaine vision économique/politique) avec souvent une obligation de rendement et/ou d'application très concrète ?

Nathalie Cimino : C'est un peu « le baby-foot qui cache la forêt », pour reprendre l'expression de Nicolas Bouzou et Sophie de Funès qui figure dans leur analyse critique du milieu entrepreneurial. Je suis parfois sceptique face à l'injonction du participatif et à l'image fantasmée de l'innovation qui se développe dans le secteur culturel notamment lorsque celui-ci est mis sous pression de règles d'évaluation quantitative ou de logiques commerciales. Ça questionne la percep-

4 - À lire son récent et engageant recueil de poésie, *Pussy Ghost*, publié aux Écrits des forges (2021), et son album audio vocal matiériste, *Cri de velours* (avec le soutien d'Avatar, 2021).



Fablablab, NFTs



tion que nos politiques de se font du rôle de la culture et de l'art dans la société.

J'ai aussi le sentiment qu'il y a un risque à aborder les cultures numériques par le prisme unique des industries culturelles et créatives : celui de désinvestir les artistes et les institutions culturelles de leurs moyens au profit de « l'économie du savoir » incarnée par les pôles de compétitivité, les entreprises commerciales de design et de communication numérique ou les fablabs à orientation économique. Veillons aussi à ne pas faire reposer sur les épaules des artistes, le poids de nos difficultés économiques et à l'inverse d'aborder nos problématiques de société par les seuls biais de la rentabilité économique, de la créativité et de l'innovation technologique.

Comment va se matérialiser ce travail ? Peut-il ouvrir vers d'autres développements (tant la partie essai recherche pour Nathalie que celle plus directement artistique pour Dominic) ?

Dominic Lafontaine : En fin de résidence, nous invitons les acteurs locaux de la culture numérique et du monde des tiers-lieux à l'inauguration de notre faux fablab. Nous y présentons les résultats de nos recherches

sous différentes formes (textes, images dont des NFT disponibles pour téléchargement gratuit durant le vernissage, objets) avec aussi le recours à l'Intelligence artificielle (mais nous faisons les choix). Le Fablablab aura aussi une existence virtuelle qui se prolongera au-delà de l'événement. Pour le visuel du Fablablab, nous allons emprunter au monde de la vente et des conférences. Articles promotionnels, présentoirs et échantillons en 3D : tous seront créés pour ce vrai-faux fablab. Ce projet permet de briser la ligne de démarcation entre la fiction et le réel, l'art et l'artifice.

Nathalie Cimino : La recherche effectuée est aussi la base de la rédaction d'un essai transhistorique sur la culture « maker » visant à explorer et documenter les enjeux critiques dégagés durant les deux temps de résidence (stéréotypie, syndrome de la coquille vide, dérives de l'institutionnalisme...). Celui-ci devrait être disponible cet été sur les sites web de la chambre blanche et de Transcultures.

© propos recueillis par Philippe Franck, juin 2022
- Turbulences Vidéo #116

Optical Sound – numéro 8

par Philippe Franck

Chaque sortie de numéro de la revue *Optical Sound* conçu, depuis 2013, par le tandem P. Nicolas Ledoux (artiste visuel, membre du collectif Ultra Lab) et Pierre Beloüin (artiste pluridisciplinaire, fondateur du label Optical Sound) est une bonne nouvelle.

Nous sommes en train de vivre et d'éprouver la fin de la modernisation, nous sommes obligés de tout reprendre, c'est comme si nous avions appuyé sur le bouton modernité reset ou progrès reset ! Oui, nous vivons un moment où tout peut être réinitialisé !

David Legrand (*Optical Sound* #8, p 185)

À raison d'environ une livraison par an, *Optical Sound* donne, sur plus de 250 pages, la parole à des créateurs sonores, visuels, interdisciplinaires (et volontiers « indisciplinaires ») et croisent les points de vue critiques et les expériences sous forme d'entretiens mais aussi de *playlist*, d'essais, le tout avec une iconographie visuelle fournie. La couleur (unique) de chaque numéro participe d'une esthétique post pop. Le numéro 8 est d'un vert clair vibrant.

Au sommaire de cette dernière livraison de la revue *Optical Sound* qui continue de nous faire voyager, découvrir et réfléchir entre musique expérimentale et art contemporain, pointons parmi de très nombreux su-

jets, les entretiens de Michael Gira (leader des Swans) que le critique/musicien David Sanson a réalisé entre 1997 et 2005. *Where does a body end?* Le titre de cette compilation qui est aussi une chanson de l'implacable Gira et celui d'un documentaire intéressant réalisé sur ce groupe américain essentiel en 2019 par Marco Porsia. Il aurait pu s'appeler aussi « je déteste faire des interviews » ce qu'il n'hésite pas à annoncer, mais cela fait partie d'un certain style *uppercut* de Gira qui sait aussi jouer du martinet quand il n'a pas envie de se livrer (la plupart de ses réponses sont des négations ou renvois en touche), mais reste toujours rare dans son authenticité ou son intransigeance. Toujours dans la rubrique musique (la revue ne séparant pas les disciplines), les dix disques préférés de la réalisatrice Marie Losier qui, d'Alan Vega à Tony Conrad en passant par Psychic TV/Genesis P. Orridge (sur lesquels elle a réalisé des documentaires remarquables) jusqu'à Elvis Presley et Yma Sumac, nous permettent de mieux connaître son monde révélateur de différences et foi-



5 streams, Norsq, cover © Optical Sound

sonnant, mais aussi un entretien entre Norsq (40 ans de carrière au compteur avec un passage sous les *spotlights* indépendants avec The Grief¹ et ensuite The Atlas Project) avec le critique Guillaume Ollendorff.

Profitions-en pour signaler la sortie, sur le label d'Optical Sound, de son beau double vinyle 33 tours +

1 - The Grief, *Greatest hits* sorti en 2003, chez Optical Sound, permet d'apprécier le côté joyeusement métissé de ce projet lancé en 1984.

single, *5 streams*² (à partir de performances de l'artiste contemporain pakistanais Ibrahim Quraishi) particulièrement réussi dans lequel il manie l'art du suspense en distillant les matières électroniques mais aussi l'intégration de textes poétiques sur fond organique.

Du côté des arts visuels, l'autre polarité de Optical Sound, on découvre les tableaux recomposés de Nathalie Leleu, les sculptures chimériques de Stéphane

2 - Norsq, *5 streams*, Optical Sound (en format vinyle et sur Bandcamp)



Water, r
(land)
can b
dama
not a
By —
can b
safe,
safe,
hate
Low —
hate
stage;
To d
dix p
in —,
muda
diam

Margolis, les photographies-tableaux d'exposition de Damien Dion, la recherche-crédation processuelle d'Émilie Moutsis, les vidéo-songs de Jérôme Lefdup, les expérimentations coopératives et composites du performeur-expérimentateur-agitateur David Legrand, une discussion entre l'artiste suisse John Armleder, co-fondateur du groupe Ecart à la fin des années 60 proche de Fluxus, le critique/commissaire artistique Mathieu Copeland qui nous replonge dans le Genève avant-gardiste (avec notamment le colloque de Tanger en 1975 avec entre autres, William Burroughs, Brion Gysin, Grégory Corso et Françoise Janicot) avec également d'autres témoignages de première main dont celui du compositeur/plasticien Charlemagne Palestine. L'artiste pluridisciplinaire Jean-Baptiste Ganne revient sur l'occupation du FRAC PACA, en 2021, par des étudiants d'école d'art pour protester contre « l'invisibilisation des artistes » et leur précarité sociale accentuées par la crise du Covid, la possibilité d'un dépassement d'une notion marchande de l'art et ses projets qui abordent « la représentation du politique et la politique de la représentation ».

Optical Sound #8 fête aussi dignement les 30 ans des Royaumes d'Elgaland-Vargaland nés de la volonté de deux artistes suédois (Leif Elggren et Carl Michael von Hausswolff – par ailleurs artistes sonores de référence) d'annexer toutes les zones frontières, les non-territoires de la planète mais aussi l'intégralité des interstices mentaux (entre le sommeil et l'éveil) et digitaux permettant à chacun d'obtenir un passeport (détenus à ce jour par près de 1500 personnes) et d'adhérer à une constitution où chaque citoyen a droit de « rien et encore moins » mais aussi de « tout et plus encore » et de « vivre éternellement ».

On se plonge, avec une égale gourmandise, dans des textes qui analysent en profondeur la production visuelle du mouvement social des « gilets jaunes » (par Ariane Bosshard, Jérôme Dupeyrat, Olivier Huz Julie Martin), la manière qu'ont certains artistes de reprendre en main les savoirs et les pratiques économiques liés

au marché de l'art pour les mettre au service de la création (par l'historienne de l'art Sophie Cras), la collaboration des grands artistes avec la publicité (Pierre Leguillon artiste/curateur, responsable du *Musée des erreurs*, une série de dispositifs sur mesure tournant depuis plusieurs années dans plusieurs centres d'art, qui nous invite à repenser les conditions de réception de l'art), l'art de la pochette de disque (par Pierre-Yves Cachard) ou encore le témoignage touchant d'Alain Bergala (critique et ex rédacteur en chef des *Cahiers du Cinéma*) sur la commande d'un court-métrage sur la chevelure féminine au cinéaste iranien Abbas Kiarostami qui disait : « La seule différence entre l'Ancien Régime et la Révolution islamique est qu'avant, on voyait les cheveux des femmes et maintenant, on ne les voit plus. »

Dans l'entretien passionnant que Ghislain Mollet-Viéville (lequel a droit à la sémiante couverture de ce numéro) accorde à P. Nicolas Ledoux, qui décrit cet agent d'art particulièrement créatif (il a notamment proposé dans les années 70 aux grands magazines de mêler célébrités, mannequins et art conceptuel ou minimal) et engagé comme un « personnage fictif mi activiste mi artiste dont l'œuvre serait une vie », celui-ci préconise un « art proche de la réalité de la vie en relation avec des pratiques collectives au sein desquelles il n'y a plus un auteur pour une œuvre unique mais de multiples auteurs pour de multiples réalisations de chaque œuvre » sachant que l'œuvre est entendue ici non en tant qu'objet d'art mais « en tant qu'activité et engagement ».

Cette riche huitième livraison est une illustration vibrante de la passion, la ténacité et le talent de la cosmogonie d'*Optical Sound* qui promeut cet « art de l'éparpillement de l'infiltration qui privilégie un vécu et des expériences plutôt que sa contemplation passive. »³

© Philippe Franck - Turbulences Vidéo #116

3- Ghislain Mollet-Viéville et P.Nicolas Ledoux, entretien in *Optical Sound #8*, 2022, p 108.



CHRISTIANE
GEOFFROY

—
portrait d'artiste



Entretien avec Christiane Geoffroy

propos recueillis par Gabriel Soucheyre

Je suis née, au pays des montagnes, en Savoie. Quasiment, toute ma famille vit encore dans les Alpes. Dans la fratrie, la sœur (si je m'essaie à l'écriture inclusive), je suis au milieu. Une sœur, un frère. Mon père était transporteur. Souvent absent, son retour à la maison était synonyme de fête. Quand mes parents se sont connus, ma mère tenait une épicerie. Lorsqu'elle a eu des enfants, elle nous a élevés. J'ai toujours pensé qu'elle aurait aimé continuer à travailler. Alors dans ma vie, professionnelle et personnelle, j'ai fait très attention en tant que femme et mère d'avoir toujours mon autonomie financière.

Je passe mon enfance à la Rochette, une petite ville savoyarde située à une dizaine de kilomètres de la ferme de mes grands-parents paternels. Période noire ! L'école est un cauchemar. Les apprentissages de la lecture et l'écriture sont compliqués, comme si ces données étaient inscrites sur des sables mouvants.

Une trentaine d'années plus tard, j'apprendrai que je suis simplement dyslexique ! Pouvoir mettre un mot sur

I was born in the mountains, in Savoy. Almost all my family still lives in the Alps. In the siblings, the sisterhood, I am in the middle. A sister, a brother.

My father was a carrier. Often absent, his returns home were associated with a celebration. When my parents met, my mother was running a grocery store. When she had children, she raised us. I always thought she would have liked to continue working. So, in my life, professionally and personally, I have been very care-

cette chose indicible m'a permis d'apprendre à *jouer* avec.

Au cours de cette période difficile, j'ai la grande chance de passer toutes mes vacances scolaires dans la ferme de mes grands-parents. Matin et soir je nourris les lapins et je garde les vaches au pré. Pour un.e enfant, c'est un très bel apprentissage de la vie. Gérer un troupeau demande une attention particulière, car il faut tenir compte en même temps du comportement de toutes les vaches et de chacune d'entre elles. De ces longues heures immobiles, j'ai gardé l'habitude d'observer les nuages, les fourmis, les brins d'herbe, etc. Au quotidien, j'ai pour compagne Mirdza, une chienne d'une grande intelligence. Étrangement, elle avait une queue de renard et des poils d'un roux très pâle. En dehors des heures réservées aux animaux, elle et moi, nous arpentons les prés et les forêts autour du village. Et même si des années plus tard, la notion de territoire s'est transformée et s'est déplacée dans un espace plus mental, elle reste fondamentale.

Les non-jugements sur mes défaites scolaires, de cette chienne et des autres animaux de la ferme, ont été pour moi, comme une bouée de secours et de vie et ces relations forgeront les soubassements de mon travail artistique.

Ma grand-mère possédait une bibliothèque. Chaque été, je relisais les mêmes livres, des sagas familiales s'étalant sur plusieurs générations. Cette passion pour la lecture est restée et s'est développée jusqu'à devenir l'une de mes activités principales. De nombreux essais anthropologiques, scientifiques m'aident à comprendre la grande complexité du monde contemporain et à tenter de tisser différents points de vue dans mon travail artistique.

Lorsque j'ai une douzaine d'année, nous déménageons à Chambéry. Ce changement de lieu me permet d'enterrer les échecs scolaires. Je peux me réinventer. Je découvre que si je le désire, dans certaines matières, les notes peuvent être bonnes. De cette période, je

ful as a woman & mother to always have my financial autonomy.

I spent my childhood in La Rochette, a small Savoyard town located about ten kilometres from my paternal grandparents' farm. Dark times! School was a nightmare. Learning to read and write was complicated, as if everything was written on quicksand.

Some thirty years later, I would learn that I was simply dyslexic! Being able to put a word to this unspeakable thing allowed me to learn how to *play with it*.

During this difficult period, I had the great luck to spend all my school vacations on my grandparents' farm. In the morning and in the evening, I fed the rabbits and I looked after the cows in the meadow. For a child, this is a great way to learn about life. Managing a herd requires special attention, because you have to take into account the behaviour of all the cows and of each one of them at the same time. From these long hours of immobility, I have kept the habit of observing clouds, ants, the leaves of the grass, etc.. My daily company was Mirdza, a very intelligent dog. Strangely enough, she had a fox tail and very pale red hair. Outside of animal hours, she and I roamed the meadows and forests around the village. And even though years later, the notion of territory has changed and moved into a more mental space, it remains fundamental.

The judgement of my school failures, of this dog and the other animals of the farm, were for me, like a lifeline and these relationships would forge the foundations of my artistic work.

My grandmother owned a library. Every summer I would reread the same books, family sagas spanning several generations. This passion for reading has remained and developed into one of my main activities. Many anthropological and scientific essays help me to understand the great complexity of our contemporary world and to try to weave different points of view into my artistic work.

garde un bon souvenir du latin. Je comprends que la langue peut, elle aussi, avoir des fondations. Lorsque j'écris un scénario, un texte, j'aime chercher l'étymologie des mots, rencontrer ses synonymes, ses préfixes, ses suffixes, etc.

Au lycée, dès la seconde, ma relation aux études se complexifie à nouveau. Je n'ai plus envie d'apprendre sans savoir pourquoi. J'entre en conflit avec toute personne qui décide ce qui peut être important pour moi. Je fais du théâtre de rue, je monte et je joue seule des pièces souvent dans des parcs. Étonnement, je ne me souviens pas vraiment de la présence du public. Certainement était-il peu nombreux !

Les week-ends de la période noire, je passe la journée dans l'écurie de mes grands-parents et je fais l'école aux vaches. Naturellement, je suis la maîtresse. Les veaux sont inscrits en maternelle, les génisses en primaire et les vaches au collège. Je ne me souviens plus ce que je leur racontais, mais *a posteriori* je pense que ruminer ensemble m'apaisait. L'odeur âcre et chargée de l'écurie opérant sur moi comme une litanie rassurante !

Mes jeux ont souvent été plutôt solitaires. J'ai aussi beaucoup arpenté la cour de la ferme à califourchon sur un balai de paille. Je bidouillais le manche avec une ficelle en guise de harnais et du coup, il se transformait en cheval. Ma maison, comme dans *Dogville* de Lars von Trier, était construite avec des lignes tracées au sol avec des morceaux de bois. Quand le temps est mauvais, je découpe les catalogues de vente par correspondance de ma grand-mère comme La Redoute, les 3 Suisses et je construis, reconstitue cette fois en deux dimensions des intérieurs de maison.

Après ce retour en arrière, je reviens à la période au lycée. En fait, les études seront très courtes. Je suis virée de l'établissement en fin de seconde, sans possibilité de redoublement. J'ai participé à des grèves au lycée. Il faut préciser que mai 68 n'était pas très loin ! Du coup, à la maison, l'ambiance avec mes parents se tend. J'ai peu de choix : le lycée de redressement ou des études

When I was about twelve years old, we moved to Chambéry. This change of location allowed me to bury my school failures. I was able to reinvent myself. I discovered that if I wanted to, in certain subjects, my grades could be good. From this period, I have a good memory of Latin. I understand that language can also have foundations. When I write a script, a text, I like to look for the etymology of words, to find their synonyms, their prefixes, suffixes, etc.

In high school, from the 10th grade on, my relationship with studies became more complex again. I didn't want to learn any more without knowing what for. I began to have conflicts with anyone who decided what was important for me. I did street theatre, I put on and performed plays on my own, often in parks. Surprisingly, I don't really remember the audience being there. Certainly, it was few!

On weekends during this dark period, I spent my days in my grandparents' farm stable and taught the cows. Of course, I was the teacher. The calves were enrolled in kindergarten, the heifers in elementary school and the cows in high school. I don't remember what I used to tell them, but in retrospect, I think that ruminating together calmed me. The pungent, heavy smell of the stable worked on me like a reassuring litaney!

My games were often rather solitary. I also walked a lot around the farmyard riding a straw broom. I would fiddle with the handle with a string as a harness and it would turn into a horse. My house, like in Lars von Trier's *Dogville*, was built with lines drawn on the ground with pieces of wood. When the weather was bad, I would cut out my grandmother's mail order catalogues like La Redoute, les 3 Suisses and I would build, reconstitute, this time in two dimensions, the house interiors.

In high school, in fact, my studies turned very short. I was kicked out of school at the end of 10th grade, without the possibility of repeating. I was involved in strikes in high school. It must be said that May 68 was not far away! As a result, at home, the atmosphere with my parents was very different. I was given few choices:



Le Grand Géniteur, 1987-88 © Still : Christiane Geoffroy

courtes comme secrétaire, infirmière. Bref, rien ne me plaît. Je choisis le « moins pire » pour en finir. À vingt ans, j'aurai un diplôme d'état d'infirmière. Au cours de ce cursus, j'ai beaucoup aimé apprendre le fonctionnement du corps. Des matières comme l'anatomie et la physiologie m'ont fascinée. Mais la réalité sur le terrain m'a beaucoup moins passionnée. Les malades, les médicaments, la hiérarchie, les internes, les sonnettes, etc. Par contre, travailler dans un hôpital est une excellente école de la vie, certes un peu rude. C'est regarder passer sa vie en accéléré, de la naissance à la mort, sans oublier la solitude, la douleur, la déchéance, le pouvoir de l'argent, etc.

Trois, quatre ans plus tard, j'ai l'impression que la vie que je mène n'est pas celle que je cherche. Je pars au Portugal et au Maroc, pendant plusieurs mois sans date

a correctional high school or short studies such as secretary, nurse. In short, nothing appealed to me. I chose the 'lesser of two evils' to end it all. At the age of twenty, I would have a nurse state diploma. During this course, I really enjoyed learning how the body works. Subjects like anatomy and physiology fascinated me. But the reality in the practice of nursing fascinated me much less. Patients, drugs, the hierarchy, interns, bells, etc. On the other hand, working in a hospital is an excellent school of life, admittedly a little rough. It is like watching one's life pass by in a hurry, from birth to death, without forgetting the solitude, the pain, the decay, the power of money, etc.

Three or four years later, I had the feeling that the life I was living was not the one I was looking for. I left for Portugal and Morocco, for several months without a return date, like a kind of *Grand Tour*. came back from

de retour, comme une espèce de *Grand Tour*. Rentrée de ce périple, je m'installe dans un hameau, en Ariège. C'est l'époque des communautés. Je vis là, une saison.

L'hiver suivant, je décide de m'installer en station. Je garde un enfant dans la journée et fais la fête le soir. Le monde de la nuit m'attire, moins policé que celui du jour. Les relations sont plus *vraies* et extraverties. Et puis j'aime aussi beaucoup danser. Les corps se parlent, le langage devient autre. La danse permet de faire de manière très intuitive de l'éthologie humaine. Un jour, dans cette station, je discute avec une jeune femme qui suit des études aux Beaux-Arts de Saint-Étienne. Cet échange me trouble. Je mettrai du temps pour comprendre que moi aussi, je voudrais bien faire les beaux-arts.

L'année suivante, je passe le concours pour entrer à l'école des beaux-arts de Grenoble. J'ai déjà 24, 25 ans. Je ne suis pas du tout préparée. Je montre des dessins faits à l'adolescence lorsque ma mère m'interdisait de sortir le soir. Très abstraits à la Poliakoff ! À cette époque, j'imagine les professeurs un peu comme des chamanes. Lors de l'entretien, je parle très peu, je pense juste qu'ils vont ressentir que je veux entrer dans cette école. Mais, ça ne marche pas, j'échoue ! Je passe l'année suivante à préparer mon dossier. Je fais la rencontre de Pascale Chaumet. Elle est déjà en première année. Grâce à elle, je m'initie au fonctionnement d'une école d'art et j'apprends à constituer un dossier. Parallèlement, pour financer mes études, j'obtiens à l'hôpital de Grenoble, un poste d'infirmière à mi-temps. Les années suivantes seront intenses et riches, initiatiques.

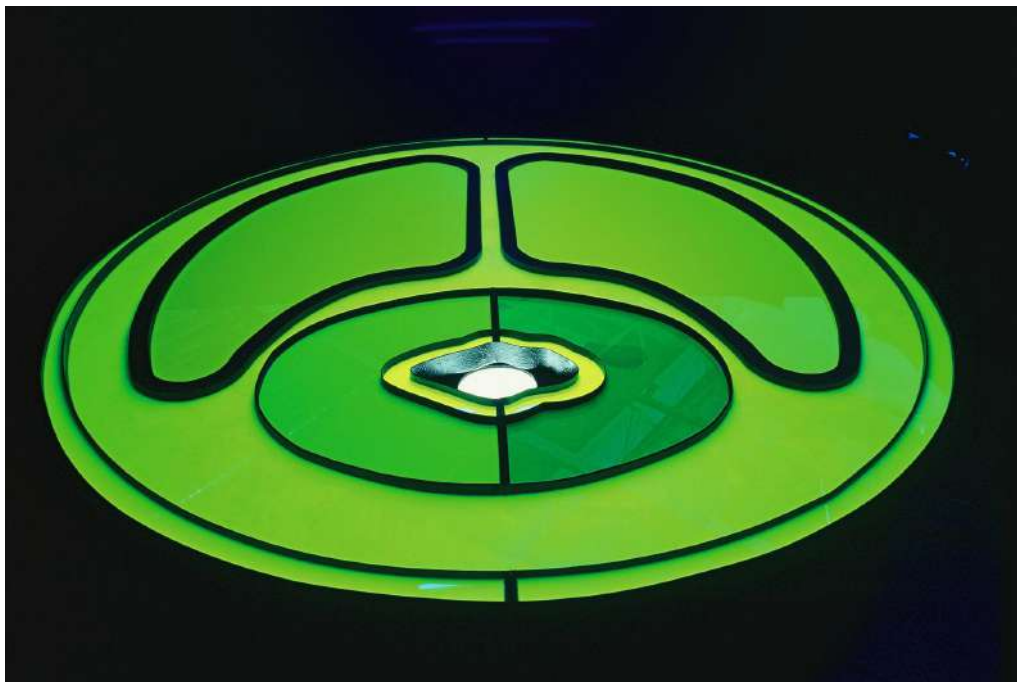
Je découvre avec Georges Rey, l'art vidéo. Il organise des programmations à l'Elac à Lyon et nous fait découvrir ces œuvres lors de ses cours. Nous avons la grande chance de voir dès la fin des années 80, des vidéos d'artistes tels que Bill Viola, William Wegman, Nam June Paik et bien d'autres. C'est aussi recommandée par Georges que quelques années plus tard, je serai

this trip, I settled in a hamlet in Ariège. It was the time of communities. I lived there for a season.

The following winter, I decided to move to a ski resort. I looked after a child during the day and partied at night. The night world attracted me, less controlled than the day world. Relationships were more *real* and extroverted. And I also liked dancing a lot. Bodies communicate with each other, the language becomes different. Dance allowed me to do human ethology in a very intuitive way. One day, in this resort, I had a chat with a young woman who studied at the Saint-Étienne School of Fine Arts. This conversation disturbed me. It would take me time to understand that I too would like to study fine arts.

The following year, I took the entrance exam to the Grenoble School of Fine Arts. I was already 24, 25 years old. I was not prepared at all. I showed drawings I had made as a teenager when my mother would not allow me to go out at night. Very abstract in the Poliakoff style! At that time, I envisioned teachers as being a bit like shamans. During the interview, I spoke very little, I just thought that they would feel that I wanted to be in this school. But it didn't work, I failed! I spent the next year preparing my application. I met Pascale Chaumet. She was already in her first year. Thanks to her, I learnt how an art school works and how to prepare an application. At the same time, in order to pay for my studies, I got a part-time job as a nurse at the hospital in Grenoble. The following years were intense and rich, initiatic.

I discovered video art with Georges Rey. He organized programs at the Élac in Lyon and introduced us to these works during his classes. From the end of the 80's, we were lucky enough to see videos by artists such as Bill Viola, William Wegman, Nam June Paik and many others. It was also recommended by Georges that, a few years later, I was put in charge of the video art collection that he had built up at the Grenoble contemporary art centre, Le Magasin. For three years I regularly curated video art programs.



Élevage de spermatozoïdes, 1988 © Photo : André Morin

chargée de la collection d'art vidéo qu'il a constituée au centre d'art contemporain de Grenoble, Le Magasin. J'organiserai pendant trois ans des programmations régulières d'art vidéo.

Je commence mes premiers films. Réaliser une vidéo, à cette époque, est un vrai parcours du combattant. Trouver une caméra et aussi et surtout un banc de montage demande une énergie folle. Rien que payer les cassettes est un casse-tête ! Mais, j'ai beaucoup aimé ce système de débrouille qui repose sur la nécessité de faire avec les autres. En 1986, je réalise ma première vidéo, *Narcisse et sa chorégraphie en chambre*. Et un ou deux années plus tard, *Le Grand Géniteur*, vidéo en hommage à mon grand-père Ernest Geoffroy. Son taureau, de pure race tarine, a été le dernier du village. Alors, toutes les vaches étaient fécondées par lui. Mon grand-père en était très fier, comme si l'animal lui avait transmis sa puissance reproductrice.

I started making my first films. Making a video, at that time, was a real challenge. Getting a camera and also and especially an editing unit required a crazy energy. Just paying for the tapes was a headache! But I really liked this system of coping which is based on the need to do things with others. In 1986, I made my first video, *Narcisse and its chamber choreography*. And one or two years later, *Le Grand Géniteur*, a video in homage to my grandfather Ernest Geoffroy. His bull, a pure-bred Tarine, was the last in the village. So, all the cows were inseminated by him. My grandfather was very proud of it, as if the animal had transmitted its reproductive power to him.

Since then, I have not stopped making films, about fifteen of them. I have just finished the last one, *The Trial*. It questions the evolution of international law for all earthlings. The plaintiff is a polar bear and the justice, a three hundred year old tree.

Depuis, je n'ai cessé de faire des films, environ une quinzaine. Je viens de finir le dernier *Le Procès*. Il interroge l'évolution du droit international pour tous les Terrestres. La plaignante est une ourse polaire et la justice, un arbre tricentenaire.

Je conçois mon travail artistique telle un.e paysan.ne. Certes, avec beaucoup de contraintes mais aussi et surtout une grande liberté. En fait, vivre et travailler se diffusent l'un dans l'autre et ils marchent à l'amble. Mes recherches au long cours avec l'animal me permettent d'être au cœur des grandes interrogations de notre époque. Dans ces recherches, je tente d'entremêler didactique, poétique, intime, scientifique, etc. afin de transmettre au spectateur des récits d'espérance complexes et multi-situés.

L'une de mes premières expositions hors école s'est passée à VIDEOFORMES en 1988. J'ai présenté l'installation vidéo *Spermatozoïd Farm*. Cette pièce a ensuite été exposée par Thierry Raspail et Thierry Prat à l'Elac, espace lyonnais d'art contemporain et à Austin, au Texas. Et je remercie tout particulièrement Gabriel Soucheyre de l'avoir avec VIDEOFORMES, produite et exposée.

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre,
mai 2022
- Turbulences Vidéo #116

I define my artistic work as a farmer's. Certainly, with many constraints but also and especially a great freedom. In fact, living and working permeate each other and they proceed at the same pace. My long-term research with the animals allows me to be at the heart of the great questionings of our time. In these researches, I try to mix didactic, poetic, intimate, scientific, etc. in order to transmit to the spectator complex and multi-situated stories of hope.

One of my first exhibitions outside of school was at VIDEOFORMES in 1988. I presented the video installation *Spermatozoïd Farm*. This piece was then exhibited by Thierry Raspail and Thierry Prat at Elac, a contemporary art space in Lyon, and in Austin, Texas. I would like to thank Gabriel Soucheyre for having produced and exhibited it with VIDEOFORMES.

© Interview and translated from French
by Gabriel Soucheyre, may 2022
- Turbulences Vidéo #116

Le patrimoine, l'héritage, le détournement

par Jean-Yves Jouannais

Il y eut Zola et son roman de l'hérédité : la génétique comme *fatum*, tenant et aboutissant des trajectoires sociales. Christiane Geoffroy, elle, traduit l'éclatement ou l'impossibilité de ce grand roman familial au travers du dessaisissement du génotype, dessaisissement rendu possible par les manipulations génétiques.

C'est sous cet angle-là que doit être envisagée sa vidéo intitulée *le Mythe du grand géniteur* (1988) où l'on voit un taureau reproducteur copuler avec une vache mécanique dans un centre d'insémination artificielle. L'exaction patrimoniale que représente l'insémination artificielle, le rapt du sperme qui est en somme un détournement biographique n'apparaissent donc, en filigrane, que comme les éléments d'une histoire d'une famille moderne. Cette œuvre est d'ailleurs un hommage au grand-père de l'artiste « Ernest Geoffroy, paysan à la Trinité en Savoie et qui a possédé le dernier taureau du village ».

La génétique contribue certes à l'explication du transformisme mais surtout, de plus en plus, dans le domaine pratique, à l'amélioration des espèces. Or, du point de

vue du protocole expérimental, ladite amélioration des espèces en passe par la mutilation, la régression des individus.

C'est cela dont il est question dans une œuvre représentant la première souris brevetée, premier brevet sur le vivant. Cet animal, né nécessairement atteint d'un cancer, est vendu ainsi aux laboratoires pour faire des expériences. Les *Variations sur le Vivant* (1991-92), titre d'un ensemble de six photos, montrent des souris ayant subi différentes manipulations génétiques, de la chimère issue d'un ovule fécondé par plusieurs spermatozoïdes à la souris « nude » dépourvue de poils et de défenses immunitaires qui ne peut survivre qu'en milieu stérile, sans oublier sa variante monstrueuse laquelle, après manipulation du gène de la peau, consiste en une agglutination

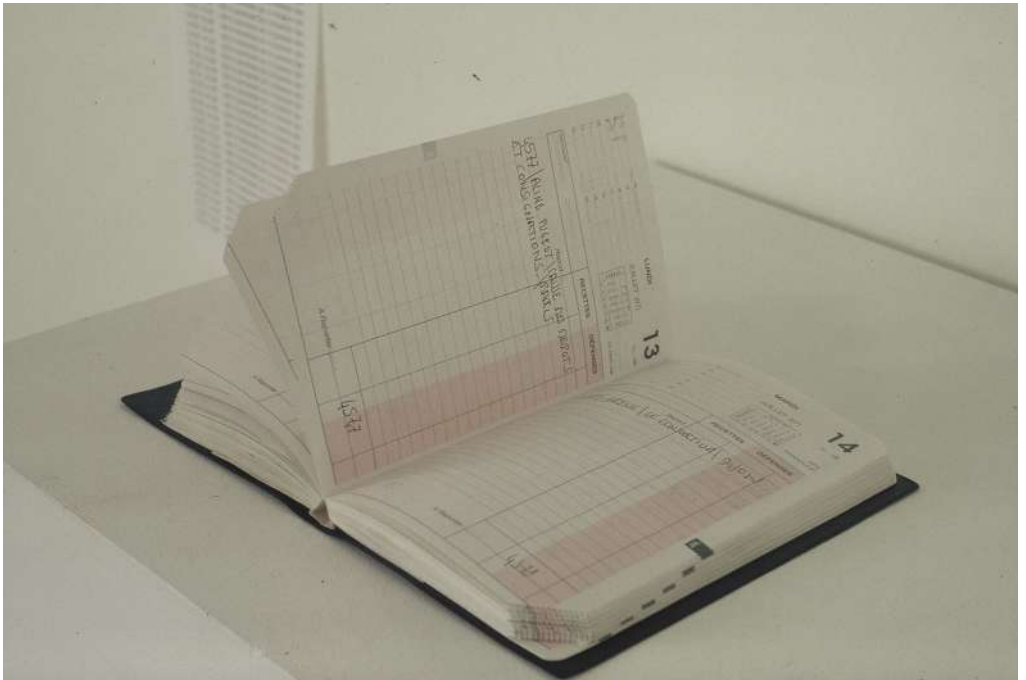


Variations sur le vivant, 1991-92 © Photo : Christiane Geoffroy

de plis graisseux recouvrant jusqu'à ses yeux. Un cauchemar artisanal, fait de mains d'homme.

Répondant à une question de Pascal Pique sur la nature souvent didactique de ses travaux, Christiane Geoffroy répondait : « chaque fois, je me heurte à ce que j'appellerais une forme de didactisme visuel. Comment dans le domaine de l'art, poser une question du genre : l'homme n'est-il pas mort juste après Dieu... ou encore, la reproduction est une machine à faire du différent. Ce questionnement est très porteur et en même temps inmontrable. Alors que faire sinon faire, tenter plutôt qu'être impuissant, devenir forgeron en forgeant. » Et puis il y a une esthétique du didactisme à exploiter, à détourner peut-être, tant l'objectivité froide qu'elle suppose peut offrir d'effets à se voir pervertir. On songe à la voix de Luc Moullet commentant la vie des abeilles dans le petit documentaire pédagogique qui apparaît dans le film de Pascale Ferran et Pierre Trividic, *Petits arrangements avec les morts*. Où l'on voit le positivisme

appliqué aux formes du vivant basculer dans l'abstraction sentimentale et l'inquiétude existentielle. C'est une sensation de nature similaire que l'on peut éprouver devant les représentations parfois stylisées du paysage scientifique telles que nous les présente Christiane Geoffroy. Coupes transversales et abruptes dans un corps décontextualisé, migration des images de non-lieux *in vitro* aux caissons lumineux, piratage distancié de l'imagerie médicale et de ses conventions, l'évidence se perd, les signes se dissolvent, gagnent en flottement, en imprécision. D'où le vertige d'une qualité si particulière éprouvé à observer ces photos de spermatozoïdes que l'artiste diffuse une à une. Cette diffusion fut à l'origine d'une installation à Dijon, au Consortium, au début de l'année 1993 : *Liste des spermatozoïdes disparus en 1992*. Cette œuvre avait pour origine, explique l'artiste « une décision prise courant 1991 de diffuser spermatozoïde par spermatozoïde une éjaculation moyenne, soit 160 000 000 de spermatozoïdes. Chaque spermatozoïde



Liste des spermatozoïdes disparus en 1992 © Photo : André Morin

est répertorié dans *Le livre de comptes d'une éjaculation*. À chaque fois, je note sur ce livre à qui ce spermatozoïde a été envoyé.

Le droit et le vivant est une vidéo (12'30'', 1993) qui aborde le problème du point de vue éthique. Il s'agit plus précisément d'un enchaînement d'images renvoyant chacune à un aspect législatif ou moral des manipulations. Il est bien sûr intéressant que ces questions portant sur la définition des limites, de lois, de restrictions dans le domaine scientifique, émanent du champ artistique que caractérise essentiellement depuis l'émergence des avants gardes du début des siècles, la négation catégorique de toute limitation, de toutes règles, éthiques comme esthétiques.

Il est un autre intérêt à ce croisement, à ce choeur étonnamment harmonieux des questionnements artistiques et scientifiques, intérêt d'une mélancolie historique au souvenir d'une communion qui n'eut jamais lieu. Communion qui devait prendre pour nom Musée central des Arts, des Sciences et des Techniques pour l'éducation du peuple et dont la Convention abandonna l'idée pour créer trois institutions indépendantes : le musée du Louvre, le Muséum d'histoire naturelle, le Conservatoire national des arts et métiers. Il n'en reste pas moins que sur les fondations demeurées chimériques de ce musée total bien des artistes et des scientifiques se sont adonnés à des échanges qui ne respectaient guère l'orthodoxie de leur spécialité ou de leur corporatisme. Des *Portraits de malades mentaux* de Théodore Géricault peints en 1822-1823 pour un médecin aliéniste à la descendance artistique de *l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, des *Têtes de caractère* de Franz Xavier Messerschmitt aux *Têtes d'expression* de cet autre passionné de physiognomonie que fut Charles Le Brun, de l'influence de la phrénologie sur les oeuvres de Dantan Jeune, David d'Angers ou Daumier aux planches du zoologiste Ernst Haeckel, *Formes artistiques de la nature*, qui se tinrent effectivement à un carrefour entre art et science et qui furent d'ailleurs une source d'inspiration importante pour les plasticiens de l'Art nouveau, s'expri-

ma ce rêve occidental d'une science objet de plaisir et d'un art nourri des recherches savantes.

Cette tradition, qui n'eut guère de généalogie, se trouve être aujourd'hui incarnée par Christiane Geofroy, et parfaitement illustrée par une œuvre emblématique comme *l'Élevage de spermatozoïdes* (1988), installation vidéo mettant en scène l'agrandissement au 100^e d'une coupe transversale d'un pénis humain au centre duquel, à l'emplacement de l'urètre, un moniteur diffuse des images de spermatozoïdes macroscopiques.

L'épiderme des êtres ne nous dit rien de la vérité du monde. Et s'en tenir à la représentation carnée, à l'évocation du corps ne renvoie trop souvent, dans l'art actuel, qu'à des positions pseudo engagées ou pseudo expressionnistes qui s'avèrent en somme pures conventions. La génération seule, ses cellules, ses mécanismes, sa chimie nous renseignent sur les mouvements, les élans qui nous gouvernent. *In vitro veritas*.

© Jean-Yves Jouannais, 1995
- Turbulences Vidéo #116

L'Art après L'ADN

par Paul Ardenne

L'art selon Christiane Geoffroy se veut une continuation par d'autres moyens des sciences dites « de la vie » : réflexion, image aidant, se portant sur le monde biologique (les formes concrètes qu'adopte le *bios*), sur la génétique, sur le phénomène de la mutation.

« ADN double hélice 109/98 : cette peinture est un condensé de mon travail puisque l'ADN est par excellence le support de transmission de toute information génétique »

Christiane Geoffroy

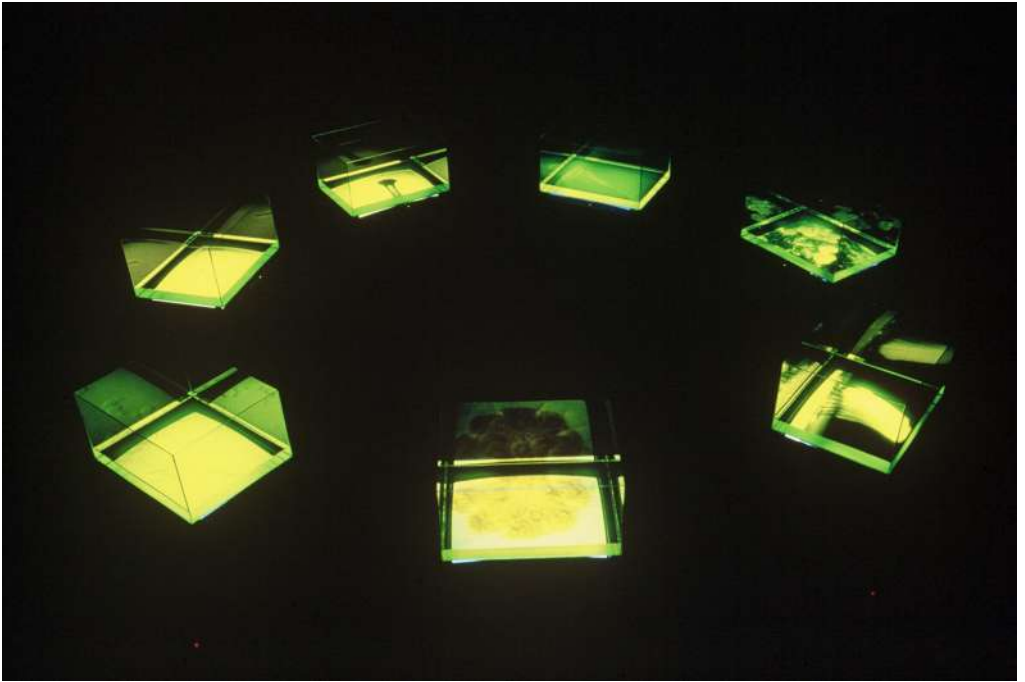
Bâtie sur l'acquis scientifique le plus récent, codifiée sans nulle invention, ni rêverie sur le mode de l'indexation, une telle entreprise n'en adopte pas moins un tour particulier, à la fois esthétique et critique. L'univers du *bios*, offre-t-il l'occasion de belles déclinaisons plastiques (la beauté conquérante du spermatozoïde à l'assaut de l'ovule...) ? Le propos de Geoffroy, dans un même élan, renverra à ce qui fait aujourd'hui débat : la question de la mise au point d'espèces hybrides, celle du clonage et du transgénétisme, celle de la mercantilisation de produits ou d'êtres génétiquement dérivés, toutes interrogations aujourd'hui pendantes sur le plan éthique. Un univers non neutre sur fond d'eugénisme à peine rampant,

marqué par l'arrogance voire l'inconscience scientiste du monde de la recherche.

DIEU JOUE AUX DÉS

Se remettre en mémoire, tirée du *banquet* de Platon, une des thèses fameuse mais fumeuse de l'origine des sexes : les corps, d'abord unis, sont divisés par volonté divine. Leur destin, dorénavant ? Rechercher leur moitié égarée, une quête hautement aléatoire, comme l'on devine. Tel individu mâle, s'y adonnant, trouve non la femelle espérée mais un de ses congénères sexuels. Il peut y avoir erreur d'appréciation sur le genre de « l'autre », son pedigree biologique exact, etc.¹ Enchaînons, du

1 - Ce cas d'espèce, recensé durant la rédaction de ce texte : *la pollution en cause : des poissons de la Baie de Seine changent de sexe* (in Le Pays d'Auge du 27 avril 1999) : « Les chercheurs du Laboratoire d'Écotoxicologie du Havre viennent de faire une étonnante découverte : deux flets mâles – des poissons vivants indifféremment en mer et dans les estuaires - pêchés à l'ouest d'Honfleur, présentant des ovules féminins



Fermenteurs à géométrie variable © Photo : André Morin

mythe à la réalité. La variété de la nature ? Elle doit à ce travail d'adaptation et de survie des êtres, au devenir aussi organisé que chaotique de la répartition cellulaire, de la sexualité et de ses avatars. Histoire d'une consolidation forcée sur fond de « nécessité » et de « hasard », de lignage et d'errance génétique.

La mission de l'art, s'il en est une, reste la symbolisation : forger, sinon de subtiles métaphores, du moins une mise en perspective *décalée*. Ce qu'inspirera d'emblée une des images fétiches de Christiane Geoffroy, – une image donnant au passage à la thèse du *banquet* rappelée à l'instant une consistance certaine : la photographie, sur fond de savane arborée, d'un éléphant s'accouplant avec un rhinocéros. Perplexité garantie. L'intersexualité, l'échange contre-nature ? Nous voilà, en

vérité dans le vif du sujet. La nature ? Sa perfection, soit. Mais tout autant de bien « confuses paroles », comme le suggérait déjà Baudelaire. Nous y voici : le plan établi peut varier, se modifier, adopter des tours inattendus, *infiniment plus compliqués qu'il n'y paraît* (la complexité, ce désespoir des consciences contemporaines goûtant d'abord vulgarisation et définitions carrées). L'intérêt pour le vivant ne se segmente pas. S'en tenir aux hymnes à la gloire du vital tronçonnés à la norme du National Geographic ou sur le modèle des films de Rossif ou du récent *Microcosmos* : pourquoi pas ?, mais alors c'est manquer l'autre versant du jeu de dés divin ou sa version sécurisée, l'évolution, normes et caprices confondus. En l'occurrence, pas plus de part honorable que de part maudite. Si les cellules se divisent, les concepts de « vie » et de « nature » doivent pour leur part être saisis dans leur totalité, structurale autant que processuelle.

dans leurs testicules. Plus tout à fait mâles, pas vraiment femelles, ils sont qualifiés de « poissons intersexués ». La pollution de la Seine – un fleuve qui concerne un tiers de la pollution et de l'industrie françaises – pourrait être la cause de cette inquiétante mutation. »



Biologic © Photo : Alain Alquier

Chez Christiane Geoffroy, la réflexion artistique s'ordonne en fait selon plusieurs directions complémentaires, jamais contradictoires. L'une d'elles se destine à célébrer les prouesses émanant de l'ordre vital, son imperturbable prolifération notamment : en témoigne l'insolite *fermenteurs à géométrie variable (Hommage à Pasteur)* que réalise l'artiste en 1995, installation vidéo où sept moniteurs restituent en image l'activité de fermenteurs, cuves utilisées dans l'industrie pharmaceutique pour la culture de souches microbiennes et utilisées en vue de la confection des vaccins. Une autre voie suivie, plus interrogative, moins portée à exalter le processus vital qu'à en montrer les dérives éventuelles, verra l'accent mis sur les accidents de parcours ou désordres biologiques « du devenir être », qu'il en aille des lois de la nature ou des folles corrections qu'imprime à celle-ci l'homme contemporain : *Geo-Biologic* (1995), une vidéoprojection, détaille pour le spectateur le corps transformé d'une mouche drosophile mutante². Christiane

Geoffroy sera-t-elle définie comme artiste « biologiste », il faut alors entendre cette qualification en un sens large, débiteur d'une conception de la « biologie » comme ce qui intègre le vivant en tant que tel mais aussi le travail qu'accomplit ou que subit ce dernier : celui de la nature en personne, celui de ceux aussi, activistes impénitents, qui en ont pris le relais, le tout passé sans hiérarchie au boisseau de l'art.

SPERME MON AMOUR

Conférer au vivant, incarnation esthétique et dimension plastique : telle sera donc sans surprise l'obsession première de cette œuvre restée jusqu'à présent sans équivalent, équivalent même de la vie, si souvent invisible ? Lui aussi autorise la mise en figure, à l'instar des fesses charnues, chères à Boucher, de Mademoiselle O'Murphy, de la warholienne boîte de soupe Campbell ou des stations-service des hyperréalistes. Telle est, à

2- Une approche convergente, quoique plus limitée dans ses contenus, est décelable dans les superbes planches d'entomologie que dessine Cornelia Hesse-Honegger, représentant des insectes mutants trouvés en

particulier dans le périmètre des centrales nucléaires. Une fixation sur la dégradation du vivant, relevant de la veine pédagogique, plus que sur le vivant en soi.

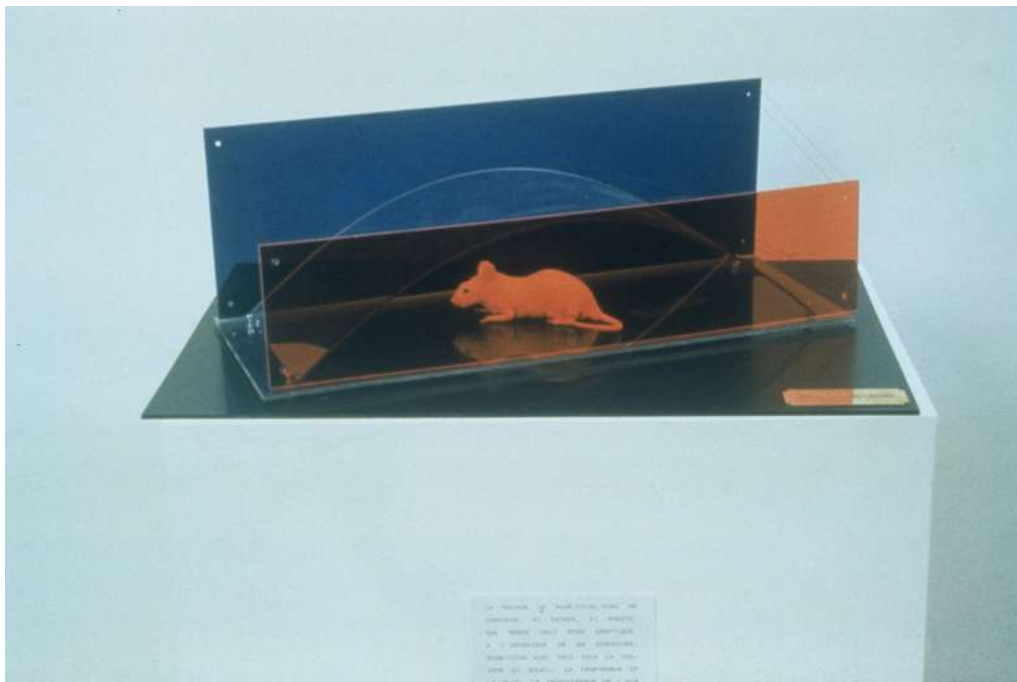
dessein, la raison d'être d'une œuvre aussi surprenante à première vue que *le grand géniteur* (1987-1988), installation vidéo célébrant l'insémination artificielle à travers l'enregistrement filmé d'un taureau frayant le faux système utéro-vaginal d'une vache mécanique : évocation tout à la fois du taureau mythique (le géniteur) mais aussi, de manière sans doute moins subsidiaire qu'il n'y paraît, de la mémoire familiale³. Ou, dans un registre très proche, traitant pareillement de la fécondité, d'une installation telle que *Colonne Spermatic* (1995), faite de multiples découpes de reproductions de spermatozoïdes pendues en l'air à des fils de nylon (leur nombre avoisine 3 000). Sculpture apparaissant à bon droit comme un brancusien hommage rendu au sperme, *Colonne Spermatic* se lira aussi d'une manière plus ambiguë. Vecteur de vie mais aussi, s'agissant de notre époque, de mort (sida), le sperme n'est-il pas devenu un produit recherché, stocké et collectionné (le Secos, l'honorable banque de sperme que l'on sait : cet équivalent, pour la détention des fluides de reproduction, de ce que représente le musée pour l'œuvre d'art) ? Matière précieuse et monétisée, se médicalisant et se monnayant au prix fort à travers le traitement de la stérilité, et dont le curieux prendra encore connaissance au travers de cette autre proposition de Christiane Geoffroy, diffusée sur Internet, *tout ce que vous voudrez savoir sur le sperme* (1997), nourrie uniquement de documents scientifiques. Tout le contraire en somme d'une substance quelconque, nonobstant les milliers de litres que l'humanité en écoute chaque jour des alcôves aux toilettes.

DE LA POÉSIE DES GONADES

Soit l'homme et la femme, – le couple naturel sinon aimant, du moins se reproduisant, accomplissant ce que commande l'ordre de la reproduction, de la réplification

3- Le grand-père de l'artiste, Ernest Geoffroy, paysan savoyard, a possédé l'ultime taureau de son village, possession lui garantissant à la fois pouvoir économique (asseoir le contrôle sur les saillies) et social (tenir le rang du maître de la reproduction). L'artiste dit en avoir été marquée.

de l'espèce et de la survie. De l'œuvre de Christiane Geoffroy, sans s'en étonner outre mesure cette fois encore, on notera qu'elle est de part en part traversée par cette double figure tutélaire. Car tout, on le sait, commence à ce stade. Adam ? Non, ADN, plutôt. Le sexe, chez Geoffroy, n'est pas esthétisé comme lieu de désirs, d'exaltations, de refolements ou de turpitudes. Au plus l'estil comme organe physique spécifique d'un genre unique quoique distribué entre les êtres. *Élevage de spermatozoïdes* (1988) : magnifique découpe, de plusieurs mètres de diamètre, du plan du pénis humain. Au centre de cette dernière, dans le cercle représentant l'urètre, un moniteur vidéo agite l'image grouillante de spermatozoïdes en transit. Le voyage même de la vie vers la vie. Geoffroy, en l'occurrence, puise dans le plan naturel des choses. Nature d'abord, et tout le reste est littérature. Le plan naturel, en termes sexuels, c'est-à-dire quoi ? 1 – *Je jouis mieux par toi*, 2 – *Je me reproduis par toi*. Considérable programme en termes de représentation, tout compte fait, dont on sait que l'art du passé ne l'a pas dédaigné, quoi que les figures qui en émanent s'honorent surtout d'une invariable mise à distance du sujet. Ces figures classiques ? Celles d'enveloppes charnelles appuyant sur la différence morphologique. Celles de corps outrageusement *plastiques*, divergents par la carrosserie – pour elle, les seins plats et le ventre plat, pour lui, la poitrine sans volume et l'entrecuisse garnie –, autant dire convoqués moins pour l'emboîtement qu'ils savent réaliser en perfection (*Baise-moi*, entendre : accomplis l'ordre naturel de la reproduction sexuée ou, à tout le moins, exécute les gestes de celle-ci, reproduction ou non) que pour l'écart esthétique qu'ils exposent à l'œil. Geoffroy, pour sa part, comme ont soin de le rappeler les dix tableaux intitulés *l'Homme et la Femme* (1995), insiste sur un destin commun, une histoire de la vie s'élaborant par complémentarité. La représentation, cette fois, évite la tyrannie du contour ou de la surface, elle déballe l'intérieur des corps mâle et femelle, en brandit tels quels les organes, ici déclinés avec leur nom, comme sur un tableau d'écolier : exposition des



Nude C57BL/6ORL © Photo : André Morin

instruments mêmes de la pénétration et de la réception sexuelles, de l'appareil génital dans son ensemble, femelle comme mâle. Une fourniture simplement conforme de la représentation de la mécanique du vivant humain et de la reproduction, représentation arrachée aux pièges de l'idéalisation (les dérives du *Mignonne allons voir si la rose*) ou de la fascination, juste admettre l'évidence, en la matière : Le corps conçu selon le plan naturel n'a d'autre fin que rendre son autre sexuel parfait ou abouti. Comme un hommage rendu à l'étrange poésie des gonades, un contrepoids aux lyriques effusions métaphorisant le thème sexuel à défaut d'en restituer (d'en voir) l'ordre strictement physique et mécanique.

LES NOUVEAUX MONSTRES

Se poser cette question, instamment : qu'est-ce au juste, que la vie ? La réitérer à travers une interrogation esthétique ne s'interdisant pas de commettre art et

science (comment esthétiser le vivant ?), sans limitation ni de curiosité ni d'investigation. C'est en toute logique, à cette aune, que Christiane Geoffroy, parallèlement au thème de la reproduction, affronte la question de la génétique contemporaine et, en aval, celle de ses droits. Plusieurs travaux de l'artiste, de manière récurrente, feront ainsi référence aux animaux de laboratoire, canards ou souris affectés de mutations souvent proposés tels quels au spectateur, sans plus de ménagement : exposition de chimères, de variétés animales vouées au commerce et destinées à l'expérimentation, toutes mutantes. *Nude c573/6orl* (1992) : une souris sans poils. *Variations sur le vivant* (1991-1992) : un autre de ces mammifères privé de défenses immunitaires ou à peau repigmentée. Nouvelles victimes, nouveaux esclaves de la nécessité médicale. De la mutilation et de la mutation orchestrée du vivant comme un des beaux-arts. Et pour quelle cause ? On en discute (question de circonstance : jusqu'à quel point trafiquer le vivant ?), de

comités d'éthique en laboratoires, entre expériences de clonage et essais d'acclimatation transgénétique dont on ignore bien souvent la portée.

Les délires de la biologie expérimentale, à dire vrai, n'exaltent l'esprit qu'au nom de cette prouesse scientifique toujours affriolante dont ils sont un exemple extrême. Transparaîtra à travers eux, pour la galerie, parée des habits de lumière aseptisés du laborantin, la compétence technique, cette compétence apte à la reconstruction de l'être gène par gène, et à la maîtrise sidérante du vivant. En lisière, cependant, balayée par le souffle de la déraison, convoquant en sous-main les pires délires eugéniques – l'ultime Meccano des grands enfants de la science : l'homme –, se profile pourtant une toute autre perspective où rodent des menaces qu'on aurait tort de négliger : le biocratisme, l'abolition de la conscience métaphysique au profit d'une conception de l'humanité envisagée dorénavant comme programme (plus jeune, plus belle, plus durable). Territoire en devenir de l'être instrumentalisé, de l'homme machine, où pourrait à la fin s'invalider la notion classique de patrimoine humain (familial, social, historique, culturel) au profit d'une déshérence, d'un abandon de nous-mêmes par nous-mêmes : plus rien bientôt dont nous puissions hériter, tandis que nous sommes au seuil d'être reconfigurables et reconstructibles, « répliquants » en construction⁴. Pierre Legendre : *un biologiste à la télévision sort d'un bocal le cœur humain et le montre à des millions de ses semblables. Sait-il qu'il assassine une métaphore.* ⁵

Nouvelle monstruosité. On pourrait se contenter d'entériner le processus, de montrer sans démonter,

4- Le « répliquant », un classique de la science-fiction (le film *Blade Runner* de Ridley Scott, après les « post-humains » de Théodore Sturgeon (*Plus qu'humains*) ou de Philip H. Dick (*la fourmi électronique*, 1970), relève technologique des mutants de Mary Shelley, Stevenson, Villiers de l'Isle-Adam (*L'Ève future*, 1988) ou Wells : non plus exactement l'« homme machine » cher à la Mettrie mais, au terme d'un glissement où la chair s'est faite matière usinable, la « machine homme ». L'imagination au risque du réel.

5- Pierre Legendre, *la fabrique de l'homme occidental*, Paris, éditions Mille et Une nuits – Arte, 1996, p.28

d'exposer sans le souci d'une réflexion précise, cadrée et contextuelle. Après tout, si la dilection pour les techniques de manipulation génétique fait bien la preuve d'un abandon aux sirènes du tout-biologique si fort en vogue, l'hostilité systématique à ces dernières n'est guère moins sujette à caution (l'expérimentation, que le fait plaise ou non, est garante de progrès). Christiane Geoffroy, en la matière, a moins soin de trancher le débat que de l'intensifier, en le portant notamment sur ce point isolé mais à haute charge symbolique de la place publique qu'est la galerie d'art ou le musée. Conçue dans cet esprit de libre débat, une installation vidéo telle que *Le droit et le vivant* (1993) met directement en scène images et propos relatifs aux rapports devenus douloureux entre science et éthique. Une offre méditée, présentée de manière posée, sans penchant intégriste, où des personnalités qualifiées du monde scientifique, artistique et juridique discutent point par point des divers problèmes de société que pose la manipulation des cellules, au premier chef germinales.

SMALL IS BEAUTIFUL

Considéré en son tout, l'art que le conçoit Christiane Geoffroy semble ne devoir jamais choisir entre ce qui fait œuvre plastique (tableaux, installations, vidéos...) et ce qui fait texte (commentaire, interviews de chercheurs...). Tout se tient, se fédère. Circularité, circulation, écho. Le commerce avec l'univers biologique cher à l'artiste, pour autant, ne néglige pas de se condenser de temps à autre dans une pratique plus strictement plastique. Entre les préoccupations formelles de Geoffroy, on relèvera en la matière celle-ci : rendre compte par la peinture de l'infiniment petit, cet univers micro-organique où la vie, dans le réel, se donne cours.

Bien des peintures de Christiane Geoffroy, ainsi, résultent d'un singulier travail de copie : restituer sur panneaux composites des figures empruntées à un atlas de biologie. Deux séries de tableaux mixant des éléments consacrés au règne animal et végétal (Série *jaune*, Série



rouge) envisagent l'un comme l'autre sous leur aspect microscopique. Ce *panorama biologique* (1998...), en ce qu'il intrigue par les formes quoique par des voies détournées et, dans ce cas précis, propices à permettre sa tacite reconduction. Mis en face de *Nématodes mâle et femelle*, ou de *Micro-organismes de la goutte d'eau*, le spectateur pensera d'abord avoir affaire à une peinture abstraite (le style Kandinsky années vingt n'est pas loin⁶). Rien n'interdit d'ailleurs de voir dans ce « blowing

up » l'occasion d'une pure proposition pour l'œil dont la finalité serait la contemplation éblouie. Au-delà de cette première approche, et une fois le cartel consulté, l'impression prévaudra toutefois que cette peinture se soutient surtout d'une mission de réappropriation : celle consistant à représenter le monde dans son ensemble, sous toutes ses faces, invisibles y compris.

S'inspirant de la réalité la plus organique qui soit, une telle peinture ne renvoie certes à rien de métaphy-

6- Voir notamment l'ensemble présenté à la Galerie, FRAC Languedoc-

Roussillon, Montpellier, 13 mars – 27 avril 1999.

sique. Comment pourtant ne pas se remémorer à son contact, convoquée de manière littérale, la fameuse remarque de Klee, « l'art ne reproduit pas le visible » ? À condition, s'entend, de purger, celle-ci de ses attendus psychanalytiques et de s'en tenir à un constat élémentaire : l'art, en ce qu'il est ici figuration (via la copie, la restitution mimétique), peut recycler dans son propre périmètre les formes que seul le microscope aura permis à l'œil d'appréhender. L'attention portée par Geoffroy à la microbiologie, en cela, n'est pas fortuite. Elle résulte de la convocation simultanée de deux modes d'approche intellectuelle en général dissociés, non forcément complémentaires en effet selon ce que commande l'ordinaire distribution des tâches cérébrales : l'un, de nature affective, se lira à travers le soin patient apporté à la restitution des planches ou le choix d'une coloration spécifique propice à faire valoir des couleurs chaudes, coloris entremettant le regard avec l'objet considéré plus qu'il ne le met à distance de ce dernier ; l'autre, d'esprit analytique, se distillera dans la précision des tracés et un travail relevant *stricto sensu* de la copie scientifique, comme si les planches que peint Christiane Geoffroy se destinaient à un accrochage dans une unité de recherche biologique ou dans une école de médecine. Le tout en un même mouvement mariant création et restitution formelle. Comme à faire valoir à la fois l'étrange fascination que peuvent produire les formes les moins attendues (comment de telles choses peuvent-elles être ?) et l'intérêt naturel que suscite de façon légitime leur être simplement réel (de telles choses sont), appelant ce dernier, à une indexation telle quelle. Le merveilleux, comme l'on sait, se tapit dans l'offre visuelle à priori la moins prompte à susciter l'extraordinaire, à commencer par le réel. Quant au normal, juste retour des choses, lui aussi peut faire le lit du merveilleux.

UN ART FAIT DE LA SUBSTANCE DE LA VIE

Christiane Geoffroy, donc : autant dire le vivant cotoyé à des fins égales d'inventaire, d'esthétisation, d'af-

fection aussi bien, cette affection même que le vivant peut susciter de manière naturelle. Avec ce résultat, ici transcendé par le potentiel auratique que l'art révèle jusque dans les formes en soi les moins « artistiques » : touché l'étant donné de l'être au cœur, dans l'évidence de sa matière. La question se pose, forcément : *comment a-t-on pu ne pas y songer plus tôt ?* Tant de détours accomplis en l'entière création plastique écoulée, pour contourner l'évidence de nous-mêmes, cette *phusis* impérieuse qui nous habite et que nous habitons. Voilà bien, ce que l'art de Geoffroy, à présent, convie à reconsidérer, dans un appel au retour à l'essentiel : notre nature. Un art décidément accueillant, à même de faire flèche de tout bois et de toute figure, de la gamète à l'algue microscopique ou au protozoaire, de la bactérie au virus ou au prion, en une citation que l'on devine inépuisable. Aussi inépuisable, à dire vrai, que la substance même dont la vie se fait et par quoi elle se continue.

© Paul Ardenne, 1999 - Turbulences Vidéo #116

De la métamorphose

par Blandine Chavanne & Alice Fleury

L'évocation de Pasteur au musée de Dole, ou de Buffon au musée de Montbard, ont été prétexte pour inviter Christiane Geoffroy à présenter son travail, mettant ainsi en parallèle les hommes de science et une réflexion artistique sur la science et ses images. À Nancy, à l'occasion du bicentenaire de la mort de J.J. Grandville (1803-1847), Christiane Geoffroy est maintenant sollicitée pour porter un regard contemporain sur l'un des ouvrages majeurs du grand dessinateur, *Les Métamorphoses du jour* (1829) dans lequel les animaux remplacent les humains.

Le thème de la métamorphose est vieux comme le monde. Après les Égyptiens et leurs dieux à tête animale, chat, taureau, faucon, Ovide donna tant de thèmes d'illustration aux artistes, qu'il reste encore aujourd'hui source d'inspiration. Si les fables d'Esopé ou de La Fontaine ont été les ouvrages de référence littéraire de Grandville, pour les dessins, l'artiste a avoué lui-même à Paul Lacroix : « Je n'ai vu les animaux que dans Buffon, c'est là que je les étudie. » Sans doute connaissait-il également les travaux de Charles Lebrun ainsi que *Les caprices* de Goya. Les traités de physiognomonie animale existent depuis l'Antiquité et les études sur le comportement animal ont toujours eu un grand succès

public. En effet, le pouvoir des faux-semblants, la fascination que provoque l'homothétie entre le faciès humain ou animal en fonction des différents types de caractère, donnent aux *Métamorphoses du jour* une actualité toujours compréhensible pour le lecteur du XXI^e siècle.

Plutôt qu'un commentaire littéral de l'œuvre de Grandville, Christiane Geoffroy a choisi, au sein de son travail, de privilégier les œuvres en liaison directe avec l'éthologie, science du comportement animal dans son milieu naturel, qui fait intervenir dans l'analyse des différentes fonctions une mise en parallèle avec les attitudes humaines. À partir d'images tirées de publications de vulgarisation, l'artiste propose une lecture des attitudes



L & T © Photo : André Morin

animales, qui ne sont pas sans rappeler le travail de Grandville ; en effet, le thème des métamorphoses fait de l'artiste un magicien qui transforme le monde et en propose une nouvelle lecture où l'animal devient doté de pensées, de sentiments et même peut-être d'âme. Sans commentaires moralisants, les images de Christiane Geoffroy sont proposées à notre regard, laissant à chacun le soin de les interpréter en fonction de sa propre culture et de son histoire.

Afin de rappeler que le monde végétal, animal et humain est issu d'une même cellule initiale, Christiane Geoffroy a conçu un environnement qui a pour objet de plonger le visiteur dans le liquide primordial. *L'origine du Vivant* est une peinture murale, recouvrant les quatre murs de la salle, où sont reproduites les cellules primitives, origine de la vie. Retrouvant ainsi les théories

de Geoffroy Saint-Hilaire, professeur de zoologie au Muséum de Paris au début du XIX^e siècle qui affirmait que « tous les animaux et l'homme lui-même sont faits sur le même modèle anatomique. Seuls les accessoires varient », l'artiste actualise le propos en nous présentant des recherches les plus récentes en matière de biologie.

La vidéo et la photographie permettent un travail métaphorique sur le réel. Ainsi, Christiane Geoffroy n'utilise pas la lanterne magique que J.J. Granville dessine sur la couverture des *Métamorphoses du jour* pour présenter les différents caractères des animaux mais l'appareil photo numérique. Suivant pendant un an les jeux entre sa fille et son chien, l'artiste met en scène les attitudes et humeurs de chacun des protagonistes. Y a-t-il homothétie entre les sentiments humains et les attitudes canines ?



Origine du Vivant © Photo : André Morin

Comment interpréter ce qui semble un sourire chez le chien ?

La position originale de Christiane Geoffroy sur la scène artistique, par son intérêt pour la biologie et les sciences de la vie, trouve dans son dialogue avec l'œuvre de J.J. Granville une pertinence toute particulière. En effet, nous portons à l'imagerie médicale et scientifique un regard curieux et attentif mais souvent totalement détaché du monde artistique. La tradition de la Métamorphose dans le champ artistique nous permet de relire l'œuvre de Christiane Geoffroy tout en lui conservant son actualité. L'ambiguïté entre un mur de cellules et une peinture abstraite reste entière. Les images d'animaux ayant des postures ou attitudes « humaines » sont lues, en l'absence de tout commentaire, comme des allégories des sentiments plutôt que comme des objets

d'étude scientifiques sur le comportement animal. Les travaux de Christiane Geoffroy utilisant les matériaux et les figures traditionnelles de l'art, mais en se situant dans le champ de la science, proposent une approche différente et originale du monde.

© Blandine Chavanne & Alice Fleury, 2003
- Turbulences Vidéo #116

La lune tanguée...

Et même la planète et ses habitants

par Anne Dary

Le voyage que Christiane Geoffroy a fait aux îles Kerguelen me semble dans son esprit correspondre au « Grand Tour » que faisaient les artistes aux XVII^e et XVIII^e siècles en Europe pour s'accomplir pleinement. Voyage initiatique, voyage d'enrichissement de la connaissance, voyage de rencontres, de découvertes de nouveaux paysages et de nouveaux horizons, tout cela le fut aussi pour elle.

L'artiste commence ce « tour » initiatique par un voyage de douze jours en bateau, le Marion Dufresne, de La Réunion à Port-aux-Français, qui fut une première étape de dépaysement, de rencontres et d'interrogations, et qui la plonge dès lors dans un autre monde.

À son arrivée, sur l'île elle découvre des paysages grandioses, la prédominance de la mer et les effets inévitables et souvent néfastes de l'intervention humaine

sur la nature. Côté scientifiques de divers domaines et des militaires responsables de la base, elle s'immerge dans ce milieu et dans les recherches sur lesquelles ils travaillent dans ce lieu isolé et exempt de toute activité humaine mais que les hommes ont déjà souillé par leurs expérimentations et leur désinvolture.



Même la lune tangue © Still : Christiane Geoffroy

La forme de son intervention artistique sera un journal de bord¹ puis un film, *même la lune tangue*, œuvre centrale de l'exposition. Cette vidéo montre des images au plus près de la nature et des animaux, l'artiste opère une immersion totale, presque une osmose avec son environnement, dont elle devient partie intégrante, avec douceur et presque candeur ; en voix off, on l'entend commenter les images et reprendre le texte du journal, sur un ton mêlant humour, lyrisme et réflexion écologique.

Une autre vidéo, *L'ange des mers*, se présente comme une méditation nostalgique sur l'avenir de nombreux animaux marins voués à la disparition, réflexion d'autant plus poignante et cruelle qu'elle se manifeste par des images d'une grande douceur poétique.

Les autres pièces présentées dans l'exposition sont pour les unes déjà existantes, d'autres créées pour la manifestation. Elles empruntent des formes variées, photographies, mur peint, sculptures, installations, etc. et accompagnent souvent de manière allégorique la

réflexion de Christiane Geoffroy sur l'avenir de la planète. Ainsi, *Il y a 30 000 ans...* montre un très bel objet constitué d'une ampoule de verre contenant de l'eau extraite d'une carotte de glace de l'Antarctique, qui nous évoque la fonte inexorable de la glace polaire.

Enfin, *Les délaissés du courant circumpolaire*, deux petites reliques ramenées des îles Kerguelen, poétiques et précaires, me paraissent comme des sortes de « memento mori » pour la planète : des vertèbres qui forment deux petites têtes de mort et un krill séché, dérisoire et minuscule crevette, symptôme de l'état de nos mers.

© Anne Dary, 2016 - Turbulences Vidéo #116

¹ - Christiane Geoffroy, *On dirait que j'étais... L'archipel des Kerguelen*, éditions Analogues, Arles, 2015

Christiane Geoffroy - Artiste pionnière de l'Anthropocène

par Paul Ardenne

Dans le paysage bigarré des arts plastiques contemporains, Christiane Geoffroy occupe une place **singulière**, qu'encore peu d'autres plasticiens partagent avec elle, celle d'une artiste du vivant, d'une *bio-artiste*.

Bio-artiste ? Dès ses premières créations, dans les années 1980, Christiane Geoffroy centre son intérêt sur ce qui touche à la vie envisagée dans ses composantes naturelles. Le gène, l'ADN, le mécanisme de la reproduction, le sperme... Voici, pour elle, autant de *figures*, tout comme peuvent l'être la boîte de lessive Brillo pour Andy Warhol ou les célébrités que portraiture, avec son appareil photo, Annie Leibovitz. Sa *Colonne spermatic*, par exemple, fournit l'équivalent d'un *portrait* du liquide séminal : trois mille découpes en carton suspendues dans l'espace, adoptant chacune la forme d'un spermatozoïde, sont regroupées à la verticale,

In the multifarious, multihued landscape of contemporary art, Christiane Geoffroy occupies a singular position, one that she shares with few other artists. She is a *bio artist*. An artist who works with life.

Ever since her first works in the 1980's, Geoffroy has focused on the natural aspect of life : genes, DNA, the mechanisms of reproduction, sperm, etc. These are her "figures", just as the Brillo box was for Andy Warhol, or celebrities are for the photographic portraits of Annie Leibovitz. Her *Colonne spermatic*, (Sperm Column), for example, is like a "portrait" of seminal liquid : three hundred cut-out forms hanging in space, each shaped



Portraits de céphalopodes en tenue australe © Photo : Éric Lafargue

comme dans un tube imaginaire. Sa majesté le sperme dans le pénis en érection, prêt à jaillir, à donner la vie.

TOUTE LA VIE

L'intérêt pour le vivant, le *bios* est, chez Christiane Geoffroy, total. Vie des plantes, développement animal, biologie, recherche génétique, état du cosmos et mécanique des trous noirs : autant de sujets d'attention, et d'expression. Dans une triple perspective. Perspective cognitive : adepte d'un art expérimental, qui ouvre les frontières du sens, l'artiste apprend en créant. Perspective esthétique : on peut, à partir des formes les moins visuelles a priori de la vie, produire une imagerie qui sensibilise. Perspective inclusive : faire du *bios* l'élément central de la création artistique rend inévitable l'identification de l'artiste à l'objet qu'il travaille. La

like a spermatozoid, assembled vertically, as if in an imaginary tube. His majesty sperm in an erect penis, ready to spurt, to give life.

THE WHOLE OF LIFE

Geoffroy's interest in life forms, the *bios*, is total: the life of plants, animal development, genetic research, the state of the cosmos and the mechanics of black holes all exercise her attention and expression. The perspective is threefold. It is cognitive: a proponent of experimental art, which opens the frontiers of meaning, the artist learns as she creates. It is aesthetic: even life forms that seem to have little aesthetic potential can be used to produce images that prompt awareness. And it is inclusive: putting the *bios* at the heart of the creative process means that the artist will inevitably identify with the ob-

vie, permet-elle le mécanisme de la création, n'est pas seulement répartie autour de nous sous la forme d'un spectacle que nous observerions depuis le côté sec de la vitre de l'aquarium. Encore, surtout, la *vie* est *nous*, de manière invasive. Le *bio-artiste*, d'un même allant, travaille le monde et lui-même.

Dans son détail, l'œuvre de Christiane Geoffroy recèle des réalisations voyant l'artiste accomplir une mission pas loin de celle du naturaliste, du géologue, du climatologue ou du chercheur en Sciences de la Vie et de Terre, à ceci près : il s'agit ici d'une *poétique*, d'une mise en forme esthétisée de la vie naturelle. Qu'elle dessine des *Céphalopodes en tenue australe* ou qu'elle photographie puis expose en négatif *Le monde selon Volodine*, un univers forestier aux accents post-apocalyptiques, qu'elle filme des poissons transparents des profondeurs marines (*Ange des mers*) ou qu'elle nous offre à voir une image de la Pangée, géo-continent primitif, sous la forme du cuir tacheté d'une peau de vache (*Pangée*), l'artiste ne se départit jamais d'un impératif double, pédagogique certes mais aussi créatif. Christiane Geoffroy montre ce que sont la nature et ses différentes configurations au-delà du documentaire et jusqu'à l'allégorie visuelle, pour pointer et transcender l'idée même de nature en lui conférant le sceau de l'art. Chez elle, pas de simpliste opposition entre nature et culture. Ces deux entrées de la pensée classique, d'office, sont fusionnées. Si l'art ressortit bien au champ culturel des activités humaines, si la symbolisation est bien l'effet de la disposition métaphysique de l'être humain, l'un comme l'autre sont pour la circonstance mis au service d'un retour au réel concret, à la *phusis*, à la physique du monde – la nature même.

ÉCOLOGIE POÉTIQUE

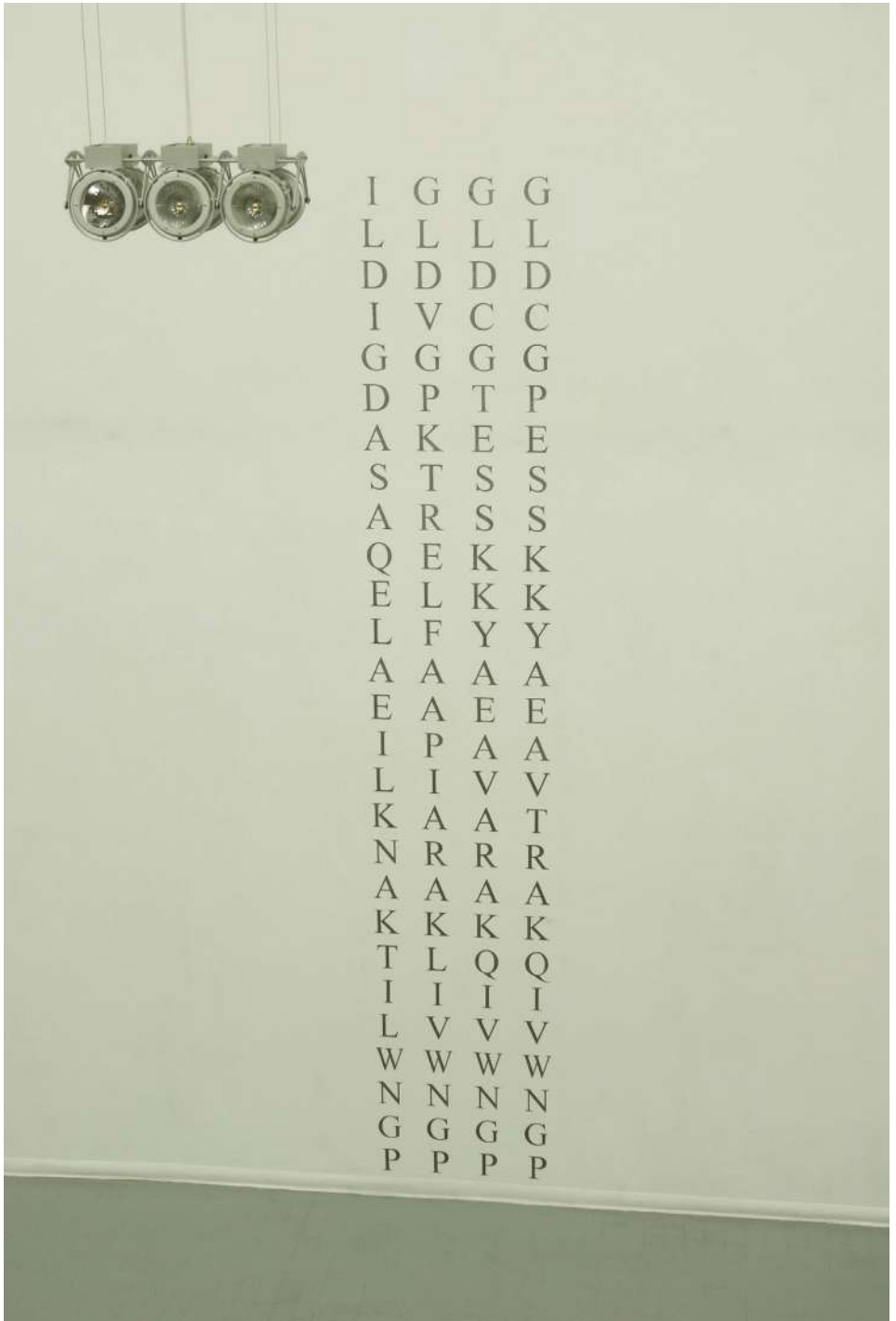
Il y a 30 000 ans... Ce titre, renvoyant à un temps lointain de l'humanité – une humanité alors encore fort peu conquérante, celle de la fin du paléolithique inférieur, en osmose à peu de choses près avec l'ordre

ject she is working on. The life that inspires the creative process is much more than what we might observe as a spectacle from the dry side of an aquarium pane. This *life is us*; it is invasively ourselves. The *bio-artist* works at the same time on the world and on her own person.

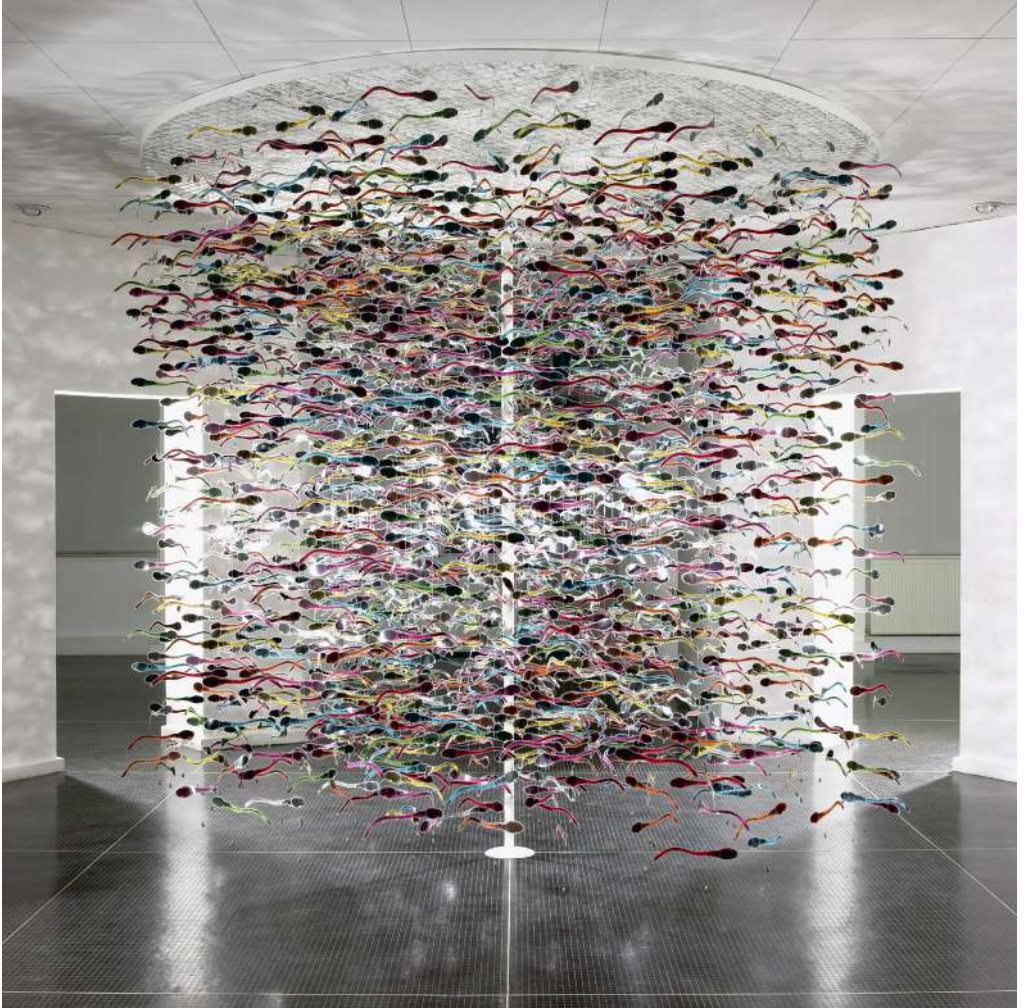
For some of her pieces, Geoffroy does work that is close to that of the naturalist, the geologist, the climatologist or the researcher in earth sciences, the difference being that in her case it is all about "poetics", about giving natural life aesthetic form. Whether she is drawing *Céphalopodes en tenue australe* (Cephalopods in Southern Gear) photographing and then exhibiting as negative *Le monde selon Volodine* (The World According to Volodine), a sylvan world with post-apocalyptic overtones, filming the sea depths (*Ange des mers* [Sea Angel]), or showing as an image the Pangaea, the primitive geo-continent, in the form of a flecked cow hide (*Pangée*), the artist never forgets her twofold imperative: to create, certainly, but also to edify. If Geoffroy shows nature and its different configurations, her aim is to point us beyond the documentary, to visual allegory, in order to transcend the very idea of nature by giving it the imprimatur of art. For her there are no simple oppositions between nature and culture. These two categories of traditional thought are fused from the outset in her work. If art belongs to the cultural field of human activities, and if symbolisation is indeed the effect of human beings metaphysical inclinations, both here are placed in the service of a return to concrete reality, to the *phusis*, to the physical nature of the world. To nature itself.

POETIC ECOLOGY

Il y a 30 000 ans... (30,000 years ago) is a title which takes us back to the dawn of humanity, when man was a much more modest creature, in the Early Palaeolithic period, and lived more or less in osmosis with the natural order. *Il y a 30 000 ans* is one of the artist's most explicit pieces. On a base stands a transparent glass phial 80 cm long. It contains pure water



Colonne spermatic © Photo : André Morin



naturel –, désigne une des plus explicites réalisations de l'artiste. Sur un socle a été déposée une ampoule de verre de 80 cm de long. Transparente, elle contient de l'eau pure issue de la fonte d'une carotte de glace remontée du sous-sol d'un permafrost sondé en Antarctique et âgé de trente mille ans. Contact évident, quoique inopiné, avec un monde qui a disparu, celui du climax, du point d'équilibre atteint par une nature perturbée dans son fonctionnement non par les hommes mais par sa seule mécanique physico-chimique.

Le bio-art de Christiane Geoffroy, en son essence, est aussi didactique qu'esthétique. L'artiste montre et explique. Elle incite le regard du spectateur à se connecter au champ neuronal et à la connaissance, pour exciter le premier et enrichir la seconde. *Colonne de l'évolution*, inscription murale au pochoir, au moyen d'un crayon de papier, se présente comme la juxtaposition à la verticale d'une série de lettres de l'alphabet romain¹. Il s'agit là de quatre séquences d'ADN correspondant respectivement au colibacille, à la mouche drosophile, au cheval, à l'homme enfin, tous sujets de la nature auxquels s'est, en son temps, intéressé Charles Darwin, l'auteur de *L'Origine des espèces* et le père de la théorie de l'Évolution. La multiplication des séquences, ici presque identiques les unes aux autres (nous autres humains, de la sorte, ne différons du cheval que d'un seul gène), loin de faire de la *création* naturelle un ferment de désordre, montre tout au contraire l'extrême cohérence du plan naturel, évoluant modérément, en fonction, comme l'a dit naguère Jacques Monod, de la nécessité et du hasard².

1 - À propos de *Colonne de l'évolution*, l'artiste précise ce qui suit : « Cette pièce a été faite en utilisant des pochoirs et les lettres sont réalisées avec de la mine de crayon directement sur le mur. Le graphite étant un matériau fossile à base de carbone, sa matérialité même rentre dans l'histoire de l'évolution, la typographie utilisée étant le Times (les « Temps », au pluriel). La fragilité du matériau (puisqu'il n'est pas fixé) fait partie de la pièce. Un doigt posé ou traîné sur une lettre laisse des traces. »

2- Jacques Monod, *Le hasard et la nécessité. Essai sur la philosophie*

from a core brought up from under the permafrost in the Antarctic. This is thirty thousand years old. Here we are clearly if surprisingly placed before a world that has disappeared, that of the climax community, a point of equilibrium attained by nature whose workings were perturbed not by man but by its own physico-chemical mechanics.

Geoffroy's bio-art is, in essence, as didactic as it is aesthetic. The artist shows and explains. She encourages the viewer's gaze to connect with the neural field and with knowledge in order to excite the first and enrich the second. *Colonne de l'évolution* (Column of Evolution), a mural inscription made in pencil using a stencil, appears to be a vertical juxtaposition of a series of letters in the Roman alphabet¹. They represent four DNA sequences for, respectively, the colibacillus, the fruit fly, the horse and, finally, man. All were at some point studied by Charles Darwin, the author of *The Origin of Species* and the father of the theory of evolution. The multiplication of sequences, which here are almost identical (only a single gene separates humans from the horse) shows natural creation to be anything but a ferment of chaos. They demonstrate, on the contrary, the extreme coherence of the natural plan as it evolves moderately in accordance, as Jacques Monod once said, with necessity and chance².

HUMANITY AND DEGRADATION

For Geoffroy, the ecological question is a key to our current relation to nature – in the sense, too, of disquiet, and of gloomy hypotheses (those of the IPCC³ in particu-

1 - Regarding *Colonne de l'évolution*, the artist points out that "This piece was made using stencils and the letters were done in pencil directly on the wall. Graphite being a carbon-based fossil material, its materiality is itself part of the history of evolution, and the font used was Times. A finger placed on or dragged over a letter leaves marks."

2- Jacques Monod, *Chance and Necessity : An Essay on the Natural Philosophy of Modern Biology* (1970), New York : Knopf, 1971.

3- The International Panel on Climate Change (IPCC) was set up in 1988

HUMANITÉ ET DÉGRADATION

La question écologique est, pour Christiane Geofroy, un élément clé de notre actuel rapport à la nature, dans le sens aussi de l'inquiétude cette fois, et des hypothèses noires (celles du GIEC³, en particulier), sur fond d'entrée dans l'ère nouvelle, façonnée par l'homme d'abord, de l'*Anthropocène*. Dans une de ses récentes conférences, le philosophe Bruno Latour, s'interrogeant sur le destin de notre planète, relève ce qui suit en matière de charge nuisible que l'homme imprime aujourd'hui au vivant terrestre : « Comme il a modifié les flux de tous les fleuves, l'*anthropos* (l'humain) est maintenant le facteur de changement le plus important de tous les bassins hydrographiques du monde ; il est déjà le principal agent dans la production et la distribution du cycle d'azote ; par la déforestation, il est devenu l'un des facteurs principaux de l'érosion accélérée ; et bien sûr, son rôle dans le cycle de carbone devient aussi immense que le degré de sa complicité dans la disparition des espèces. »^{4,5}. Bienvenue dans l'ère de la nature remodelée par l'homme, cette fois de façon décisive.

Pour contestée qu'elle soit par maints géologues, la notion d'Anthropocène n'en correspond pas moins à un moment de l'holocène (la période géologique où nous vivons présentement, dernier état en date de l'évolution de l'ère quaternaire) signalée par l'irruption du fameux *segment doré*. Sur la ligne du temps géologique, soit un peu moins de deux millions d'années

lar) regarding the beginning of a new era, the "anthropocene", in which man is the main shaping force. In one of his recent talks, considering the future of the planet, Bruno Latour comments as follows on man's harmful impact on terrestrial life : "As it has changed the flow of all rivers, the 'anthropos' (the human) is now the most important factor for change in all the world's hydrographic basins; it is already the main agent in the production and distribution of the nitrogen cycle ; through deforestation, it has become one of the main factors of accelerated erosion ; and of course, its role in the carbon cycle is becoming as immense as its responsibility for the extinction of species"^{4,5}. Welcome to the era of nature remodelled by man – and this time decisively.

Although it is contested by many geologists, the notion of the "anthropocene" corresponds, no less, to a moment of the Holocene (the geological epoch we are currently living through, the latest state in the evolution of the Quaternary period) signalled by the irruption of the famous "golden spike". On the line of geological time, that is, on a little less than two million years for the Quaternary and, within that, a few tens of thousands of years for the Holocene, two or three hundred years of human activity are all it will have taken to change a large number of equilibriums hitherto mastered by man and his environment. It is, certainly, a very short period, whose irruption against the background of the multiple industrial revolutions that have taken place since James Watt's invention of the steam engine in the 18th century signals a usurpation of power. If, in 2015, all the countries of the world were as active as the United States of America, the world's leading power and champion of production and consumptions, the power produced

naturelle de la biologie moderne, Paris, éditions du Seuil, 1970.

3- Groupe d'experts intergouvernemental sur l'évolution du climat (GIEC). Un organisme créé en 1988 pour évaluer dans le détail les variations et évolutions du climat (IPCC, Intergovernmental Panel on Climate Change en anglais).

4- Jan Zalasiewicz, et al. « The New World of the Anthropocene », in *Environmental Science and Technology* 44.7 (2010), p. 2228-31.

5- Bruno Latour, « L'Anthropocène et la destruction de l'image du Globe », in *Émilie Hache (sous la direction de), De l'univers clos au monde infini*, éditions Dehors, Paris, pp. 27-54, 2014.

to monitor in detail variations and developments in the climate.

4- Jan Zalasiewicz et al. "The New World of the Anthropocene", in *Environmental Science and Technology* 44.7 (2010), p. 2228-31.

5- Bruno Latour, "L'Anthropocène et la destruction de l'image du Globen" in *Émilie Hache (ed.), De l'univers clos au monde infini*, Paris : Dehors, 2014, pp. 27-54.

pour le quaternaire et, en celui-ci, quelques dizaines de milliers d'années pour l'holocène, deux à trois cents ans d'activités humaines auront suffi pour modifier un grand nombre d'équilibres jusqu'alors maîtrisés entre l'homme et son environnement. Très courte période, pour le moins, dont l'irruption sur fond de multiples révolutions industrielles depuis l'invention, par James Watt, au XVIII^e siècle, de la machine à vapeur, est le signe d'une usurpation de pouvoir. Si tous les pays du monde, en 2015, s'activaient autant que s'activent les États-Unis d'Amérique, première puissance mondiale et championne de production-consommation, la puissance produite par l'activité humaine dans sa totalité serait de 100 Térawatts (15 Térawatts actuellement). Ceci, quand l'activité tellurique même de la planète (volcanisme, tectonique des plaques) plafonne à 40 Térawatts. On ne peut donc nier que l'humain est devenu une force majeure, n'agirait-il pas sur les mêmes leviers que la nature.

GAÏA MA MÈRE, GAÏA MA SCEUR

Christiane Geoffroy, en termes générationnels, appartient à la période de la rupture de l'humain avec Gaïa, la Terre nourricière maintenue dans son état de fonctionnement naturel. Pour l'écologue anglais James Lovelock, qui formule en 1970 l'*hypothèse Gaïa* (ou hypothèse biogéochimique)⁶, notre Terre serait « un système physiologique dynamique qui inclut la biosphère et se maintient, depuis plus de trois milliards d'années, en harmonie avec la vie ». Quelle est l'équation ? L'ensemble des êtres vivants sur Terre, « vaste super-organisme » appelé *Gaïa* par James Lovelock (d'après le nom de la déesse de la mythologie grecque personnifiant la Terre), réalise « l'autorégulation de ses composants », dans ce but, « favoriser la vie » et non la diminuer ou la détruire. Pour Lovelock, l'*hypothèse Gaïa* repose sur un modèle scientifique appelé *Earth*

by all human activity would be 100 Terawatts (it is currently 15 Terawatts). Whereas tellurian activity on the planet (volcanoes, tectonic plates) is no higher than 40 Terawatts. We cannot deny, therefore, that the human has become a major force, even if it does not work the same levers as nature.

GAIA MY MOTHER, GAIA MY SISTER

In generational terms, Christiane Geoffroy belongs to the period of humanity's break with "Gaya", the sustaining earth maintained in its natural state of functioning. For the English ecologist James Lovelock, who formulated the "Gaia hypothesis" (a "biogeochemical hypothesis") in 1970⁶, our Earth is a "a dynamic physiological system that has kept our planet fit for life for over three billion years". What is the equation? The ensemble of living beings on Earth, that "vast super-organism" called "Gaia" by James Lovelock (from the name of the Ancient Greek goddess of the Earth), carries out the "self-regulation of the system 'in order to' promote life" and not diminish or destroy it. For Lovelock, the "Gaia hypothesis" rests on a scientific model called the Earth System, founded on several ecological, climatological, geological or biological observations (notably through the notion of eco-evolution). The recent evolution of this Earth System is pointing towards alarmist predictions as to the future of the biosphere, given, notably, the challenge of climate change.⁷

Should we tremble for perishing pure Gaia? We have good reason. Did not being twenty in around 1980 mean having to face the brutality of the treatment inflicted by humans in general and western humans in particular on their environment? This was the age of acid rain, of coal clouds or, following the Chernobyl disaster, of clouds charged with radioactivity, and of the advance

6- James E. Lovelock, *The Revenge of Gaia: Earth's Climate Crisis & The Fate of Humanity*, Basic Books, 2006.

7- "Hypothèse Gaïa" Wikipedia article, 2015.

6- James E. Lovelock, *La Terre est un être vivant : l'hypothèse Gaïa*, Paris, Flammarion Champs, 1999.



Le monde selon Volodine © Photo : Gérard Petit

System fondé sur plusieurs constatations écologiques, climatologiques, géologiques ou encore biologiques (à travers la notion d'éco-évolution notamment). Il résulte de l'évolution récente de ce *Earth System* un pronostic alarmiste quant à l'avenir de la biosphère, face au défi, notamment, du changement climatique.⁷

Craindre pour Gaïa la pure en perdition ? Il y a de quoi. Avoir vingt ans autour de 1980, n'est-ce pas devoir affronter la brutalité du traitement que l'humain en général et l'humain occidental en particulier inflige à son environnement ? L'heure est aux pluies acides, aux nuages de charbon ou, suite à la catastrophe de Tchernobyl, à ceux chargés en radioactivité, à l'avancée des déserts. Au constat, aussi, de l'épuisement des ressources naturelles fossiles voire végétales, sans oublier l'effondrement de la biodiversité, la dilapidation de la couche d'ozone pour cause de pollution atmosphérique aggravée, plus la dégradation agricole et ur-

of deserts. And, also, the exhaustion of natural fossil and even vegetal resources, not forgetting the collapse of biodiversity, the dilapidation of the ozone layer because of acute atmospheric pollution, plus the degradation of agricultural and urban land. How to react? Some, environmentalists, before the current fashion for all things Green, engaged in ecological struggle. Others, who saw their artistic action as a form of combat, tried to raise consciousness. Nicolas Uriburu in South America, who coloured in natural green coasts, rivers and estuaries, Gordon Matta-Clark in New York, giving out fresh air to passers-by (*Fresh Air Kart*, 1974), Joseph Beuys in Kassel, planting thousands of oaks with the enthusiastic help of visitors to that Westphalian city (*7,000 Oaks*, 1982), got the project started. In turn, Geoffroy joined them, in order to pursue it in her own way. To represent life, to celebrate it aesthetically, to make it the exclusive object of her poetics – that is the option she has taken. To be in phase with the most traumatic present, which is

⁷ Article « Hypothèse Gaïa », Wikipedia, 2015.

banistique des sols. Comment réagir ? Certains, Verts avant la mode actuelle du *Green* à tout va, s'engagent dans la lutte écologique. D'autres, qui souhaitent faire de leur action artistique un combat, s'essaient à éveiller les consciences.

Nicolas Uriburu en Amérique du sud, qui colorise de vert naturel côtes, fleuves et estuaires, Gordon Matta-Clark à New York, qui distribue de l'air pur aux passants (*Fresh Air Kart*, 1974), Joseph Beuys à Kassel, qui plante des chênes par milliers avec l'aide enthousiaste d'habitants et de visiteurs de cette cité de Westphalie (*7 000 chênes*, 1982), entament le chantier, un chantier que Christiane Geoffroy va, à son tour, rejoindre, afin de le mener à sa manière propre. Donner au vivant sa représentation, le célébrer esthétiquement, en faire l'objet exclusif de sa poétique, voilà l'option prise. Celle-ci, en phase avec le présent le plus traumatisant, le plus inquiétant pour l'avenir aussi, implique un devoir de lucidité. Le *bios*, jusqu'à nouvel ordre, résiste, mais il cède aussi devant les coups de l'homme. C'est tout à la fois de cette résistance et de cette souffrance qu'il convient de parler, c'est pour dire celles-ci qu'il s'agit de modeler et de donner des images, une perception tangible et transcendée. Créer, d'accord, mais pour que la nature continue à créer.

L'ÉCOLOGIE COMME SOPHIA

Dérive des continents : avec cette œuvre une fois encore limpide, Christiane Geoffroy nous confronte sans ménagement à une réalité qui est d'ores et déjà un élément de géopolitique, la pollution à l'échelle mondiale. *Dérive des continents* se présente à nos yeux comme un classique planisphère de Mercator où la taille des États est non celle de leur superficie mais se révèle proportionnelle à la quantité émise, par ces mêmes États, de dioxyde de carbone. On le pressent : le Nord, États-Unis d'Amérique et Chine libérale-communiste en tête, en la matière, écrase le Sud. Situation désastreuse, inique, injuste, offrant matière à se rallier

also the most disturbing for the future, implies a duty of lucidity. The bios continues, until further notice, to resist, but it is buckling under man's blows. It is this resistance and this suffering that must be talked about, and it is to express them that images are modelled and given, a tangible and sublimated perception. Create, yes, but so that nature itself may continue to create.

ECOLOGY AS SOPHIA

Dérive des continents (Continental Drift): with this – once again – limpid work Geoffroy unsparingly confronts us with a reality that is already an element of geopolitics, pollution on a global scale. *Dérive des continents* is a classic Mercator's projection, but here the size of the countries is proportional not to their land mass but to the amount of carbon dioxide they emit. As we would expect, the North, led by the United States of America and liberal-communist China, crushes the South. This disastrous, iniquitous, unjust situation gives good reason to join the alarm-givers, to warn of the risks of the present and, even more, in the future, even if that means using the "principle of exaggeration" championed in the last century by Günther Anders.⁸

It is no doubt wise to take a broad view of ecology, one that does not end with paying attention to our environment, with a view to respecting it, and only it. Ecosophy needs to take over, to invite us to get beyond the practical relation to the environment and drive us towards a politico-social ecology, widening the relation to the "Bios" in the sense, too, of embodiment⁹. To embody ecology or, to put it better, to make ourselves nature: the artist was given this opportunity for a pe-

8- Günther Anders, *Philosophische Stenogramme* (1965), Munich, C. H. Beck, 2002, p. 65.

9- In 1960 the Norwegian philosopher Arne Naess (1912-2009), founder of the deep ecology movement, formulated what has become the credo of environmental and political ecology : "Man does not stand at the top of the hierarchy of life, but belongs on the contrary to the ecosphere, like a part of a whole". The rich ecosophy stemming from these ideas is exemplified by Félix Guattari's *Les trois écologies*, Paris :

aux lanceurs d'alerte, pour prévenir du risque en cours et plus encore à venir, quitte à user si nécessaire du « principe d'exagération » défendu au siècle dernier par Günther Anders⁸.

De l'écologie, il convient sans doute d'avoir une conception large, qui ne s'arrête pas à l'attention portée au seul milieu en vue du seul respect de celui-ci. L'écophilosophie doit prendre le relais, convier à dépasser le rapport pratique à l'environnement, pousser en direction de l'écologie politico-sociale, élargir le rapport au *Bios* en ce sens encore, l'incarnation⁹. Incarner l'écologie ou, pour mieux dire, *se faire nature* : l'occasion en sera fournie à Christiane Geoffroy, quatre mois durant, en 2014, après que celle-ci ait embarqué avec une mission scientifique, direction l'archipel des Kerguelen, dans l'Océan indien. Pour l'artiste, l'accès à ce territoire protégé non totalement dénaturé et anthropisé est d'abord l'occasion de constater *in vivo* les dégâts du réchauffement climatique. La hausse de température sur l'archipel, la raréfaction de la nourriture animale, la multiplication d'espèces parasites, la modification de la salinité marine bousculent comme jamais encore auparavant la situation de cet écosystème austral fragile, rudement exposé à la violence des vents et à de fortes variations climatiques. *On dirait que j'étais... les îles Kerguelen*, texte documentaire et journal intime rédigé suite à cette expérience de proximité, rend compte à cet égard de changements que l'on pressent irréversibles.

Ce voyage, encore, offre à l'artiste l'opportunité de fourbir ses réflexions sur de multiples aspects de la vie naturelle et de son appropriation par l'humain,

8- Günther Anders, *Philosophische Stenogramme* (1965), Munich, C. H. Beck, 2002, p. 65.

9- En 1960, le philosophe norvégien Arne Naess (1912-2009), fondateur du courant de l'écologie profonde, formule cette sentence devenue le credo de l'écologie environnementale et politique, « l'homme ne se situe pas au sommet de la hiérarchie du vivant, mais s'inscrit au contraire dans l'écosphère comme une partie qui s'insère dans le tout. » L'écophilosophie en découle, riche de multiples composantes critiques et agrégatives (Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, éditions Galilée, 1989).

riod of four months in 2014, when she sailed to the Kerguelen Islands in the Indian Ocean with a scientific mission. For Geoffroy, access to this protected and not totally denatured and anthropic territory was, primarily, an occasion to observe *in vivo* the damage done by global warming. The rise in temperatures on the island, the growing scarcity of animal food, the multiplication of parasite species, the higher levels of salinity in the sea, are bringing about unprecedented changes in this fragile austral ecosystem exposed to the violence of the winds and to dramatic climatic variations. *On dirait que j'étais... les îles Kerguelen* (As if I was the Kerguelen Islands), a documentary text and personal journal written after this vivid experience, gives an account of changes that we can sense are irreversible.

This journey, again, gave the artist a chance to muster her thoughts about the multiple aspects of natural life and its appropriation by the human, expressed in the form of word-pairings: "Animal-Animal", "Animal-Human", "Animal-Scientific", "Animal-Landscape", and "Wild-Domestic". Finally, apart from "real presence" and direct contact, for Geoffroy this austral sojourn was an un hoped-for chance to animalise her own nature as a human being, or at least to try to do so. The absence of predators for most of the animal species living on the Kerguelen archipelago, effectively makes it possible to be unusually close to the animals, in their habitat, and without fear on its side. The almost infinite time she had before her, often in solitude, experienced in long expeditions over the tundra, enabled the artist to live and exchange with various local animals – seagulls, petrels, albatrosses, reindeer, sea lions, penguins, dolphins, etc., while envisaging her own "animalisation". These were long, patient and meditative "animalséances"¹⁰. How does the animal think about its environment? How does

Galilée, 1989.

10- Term taken from the philosopher Jacques Derrida, see note 12, below.

exprimées sous forme de couples : *Animal-Animal*, *Animal-Humain*, *Animal-Scientifique*, *Animal-Paysage*, *Sauvage-Domestique*...

Enfin, outre la *réelle présence* et le contact direct, ce séjour austral est pour Christiane Geoffroy l'occasion inespérée d'animaliser sa propre nature d'être humain, d'essayer, du moins. L'absence de prédateurs, pour la plupart des espèces animales présentes sur l'archipel des Kerguelen, rend en effet possible une friction peu courante avec l'animal même, sur son site de vie, et sans crainte de sa part. Le temps presque infini qu'elle a devant elle, le plus souvent celui de la solitude, vécue dans le cadre de longues expéditions sur la lande, permet à l'artiste de vivre et d'échanger avec différents animaux du cru – goélands, pétrels, albatros, rennes, otaries, manchots, lions de mer, dauphins... – tout en envisageant en retour sa propre *animalisation*. Longues, patientes et méditatives *animalséances*¹⁰. Comment l'animal pense-t-il son environnement ? Comment perçoit-il son milieu et ceux qui l'occupent ? Quelle est, s'il en possède une, sa conception de l'espace-temps ?...

Cette mise en situation prêterait à sourire si de tous temps, et plus encore aujourd'hui tandis que triomphe le principe de Arne Naæss (l'homme ne domine pas la nature mais il en est un constituant parmi d'autres espèces, et avec celles-ci), l'homme ne s'était envisagé en animal, à des fins de perfectionnement de sa propre nature. Christiane Geoffroy, au milieu de manchots-papous : « Je rentre en position assise pour progresser sans les stresser (...). Vivre quelques heures à leur rythme me donne la sensation d'un temps millénaire. Je m'imprègne d'eux, mes vêtements aussi. »¹¹ L'humanisation, en tant que facteur culturel, est indissociable de l'animalisation. Je ne regarde pas seulement l'animal pour comprendre son altérité, je le considère

it perceive its surroundings and those who occupy them? What, if it has one, is its conception of space-time?

This situation might cause amusement if man had not always – and especially now, with the triumph of the Arne Naæss principle (man does not dominate nature but is one constituent of it alongside other species) – seen himself as an animal, in order to perfect his own nature. Here is Geoffroy amidst the Gentoo Penguins: "I get back into a sitting position so that I can move without stressing them [...] Spending a few hours at their rhythm gives me the sensation of millennial time. I absorb them, my clothes likewise"¹¹. As a cultural factor, humanisation is inseparable from animalisation. I don't look at animals just to understand their alterity, I am also interested in them in order to conceive my own alterity with regard to them. The animals and myself, different as we are, and however impossible or nearly impossible it is us to share our respective uses of the biotope, do belong to the same generic ensemble. Jacques Derrida, philosopher: "the animal that I am, therefore."¹²

TOWARDS A WRITING WITHOUT ANTECEDENTS

Most of Geoffroy's creations are distinguished by their singularity, by a novel approach that openly turns its back on the conventional forms of art. With the exception of cinema or writing, the artist's "manner" pri-

11 - Christiane Geoffroy, *On dirait que j'étais... l'archipel des Kerguelen*, typescript, unpublished, 3rd quarter, 2014, p. 34.

12 - Jacques Derrida, *The Animal that Therefore I am*, *Critical Inquiry*, vol. 28, no. 2, winter 2002, p. 372 : "I often ask myself, just to see, who I am – and who I am (following) at the moment when, caught naked, in silence, by the gaze of an animal, for example the eyes of a cat, I have trouble, yes, a bad time overcoming my embarrassment. Whence this malaise ? I have trouble repressing a reflex dictated by immodesty. Trouble keeping silent within me a protest against the indecency. Against the impropriety that comes of finding oneself naked, one's sex exposed, stark naked before a cat that looks at you without moving, just to see. The impropriety [malséance] of a certain animal nude before the other animal, from that point on one might call it a kind of animalséance : the single, incomparable and original experience of the impropriety that would come from appearing in truth naked, in front of the insistent gaze of the animal, a benevolent or pitiless gaze, surprised or cognizant. The gaze of a seer, visionary or extralucid blind person."

10 - Terme emprunté au philosophe Jacques Derrida, voir note 12, ci-après.

11 - Christiane Geoffroy, *On dirait que j'étais... l'archipel des Kerguelen*, version dactylographie, inédit, 3ème trim. 2014, p. 34.



Pangée © Photo : Christiane Geoffroy

tout autant pour concevoir, à son égard, ma propre altérité. L'animal et moi-même, pour différents que nous soyons, pour impartageable ou peu s'en faut que soit notre usage respectif du biotope, appartenons bien au même ensemble générique. Jacques Derrida, philosophe : « l'animal que donc je suis. »¹²

POUR UNE ÉCRITURE SANS ANTÉCÉDENT

La plupart des créations de Christiane Geoffroy se révèlent par leur singularité propre, et une tournure inédite qui tourne ostensiblement le dos aux formes conventionnelles d'art. À l'exception du cinéma ou de

vileges forms that are direct related to the substance of the bios. Exhibiting water, scientific images, educational maps, equipment, the names of forgotten spaces where nature develops in isolation (*Les Délaissés du courant circumpolaire*) – the time is long gone when the artist and naturalist, out of love for nature's wondrous forms, would take out a sketchbook to capture a butterfly or unpack an easel in front of the forest.

A new poetic means, in this instance, a new aesthetic. Thus understood, art "according to" Geoffroy does indeed involve the creation of a new poetic writing. Just as punctuation disappeared in the work of the Futurists, who worshipped speed, and the figure disappeared from that of artists who favoured abstraction, a whole dimension of conventional representation and its usual modes of visual translation have been displaced from her vocabulary and grammar. Because, quite simply, the requirements are displaced and because that form of conventional representation belongs to a methodological corpus that is to a large degree obsolete. How do we speak of global warming, rising acid levels in the oceans, rampant deforestation, the inexorable advance of anthropization and the negative effects on what little

12- Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, éditions Galilée, 2006. « Souvent je me demande, moi, pour voir, qui je suis - et qui je suis au moment où, surpris nu, en silence, par le regard d'un animal, par exemple les yeux d'un chat, j'ai du mal, oui, du mal à surmonter une gêne. Pourquoi ce mal ? J'ai du mal à réprimer un mouvement de pudeur. Du mal à faire taire en moi une protestation contre l'indécence. Contre la malséance qu'il peut y avoir à se trouver nu, le sexe exposé, à poil devant un chat qui vous regarde sans bouger, juste pour voir. Malséance de tel animal nu devant l'autre animal, dès lors, on dirait une sorte d'animalséance : l'expérience originale, une et incomparable de cette malséance qu'il y aurait à paraître nu en vérité, devant le regard insistant de l'animal, un regard bienveillant ou sans pitié, étonné ou reconnaissant. Un regard de voyant, de visionnaire ou d'aveugle extra-lucide » (extrait de la 4^{ème} de couverture).

l'écriture, la « manière » de l'artiste privilégie une forme en rapport direct avec la substance du *bios*. Exposer de l'eau, des images scientifiques, des cartes pédagogiques, du matériel, les toponymes d'espaces oubliés où se développe une nature croissant à l'écart (*Les Délaissés du courant circumpolaire*)... Le temps est loin où l'artiste naturaliste, amant des formes merveilleuses de la nature, sortait son carnet de croquis devant un papillon ou déployait son chevalet face à la forêt.

À nouvelle poétique, en l'occurrence, nouvelle esthétique. Ainsi compris, l'art *selon* Christiane Geoffroy n'est pas en effet sans créer une nouvelle écriture poétique. Tout comme la ponctuation disparaît chez les futuristes, qui divinisent la vitesse, et la figure, par exemple, chez les artistes partisans de l'abstraction, tout un pan de la représentation conventionnelle et de ses modes usuels de traduction plastique ne trouve plus place dans son vocabulaire et sa grammaire. Parce que la réquisition, simplement, en serait déplacée, et parce que cette représentation conventionnelle appartient à un corpus méthodologique en large part révolu. Comment dire le réchauffement climatique, l'acidification croissante des océans, la déforestation galopante, l'avancée inexorable de l'anthropisation et ses effets négatifs sur le peu qu'il reste à ce jour, sur notre Terre, du climax – et comment le dire, entendons bien, plastiquement parlant, au moyen d'images ? Christiane Geoffroy tente une réponse et, ce faisant, balise la voie. Elle est de celles et ceux qui mènent et entraînent dans leur sillage la cohorte des artistes pionniers de cet art écologique ralliant à lui, chaque jour nouveau que vit la nature souffrante, un nombre croissant d'adeptes *concerned*, militants souvent, motivés toujours. Une éclairceuse.

remains on our Earth of the climax ? And how, to be clear, do we do this visually, with images ? Geoffroy is trying to find an answer and, in doing so, is showing the way. She is one of those who are leading and inspiring the cohort of artists pioneering this ecological art that, with every new day of nature's suffering, gains new champions – concerned, sometimes militant, always motivated. A pathfinder.

© Paul Ardenne, 2016

translated from French by Charles Penwarden

- Turbulences Vidéo #116

© Paul Ardenne, 2016 - Turbulences Vidéo #116

Vivre la complexité

par Mathilde Roman

Les scientifiques ont souvent associé des peintres, des dessinateurs, des photographes ou des cinéastes à leurs expéditions avec pour mission de documenter leurs découvertes. Cette association de spécialistes et d'artistes cohabite le temps d'un séjour, dans un moment de vie extraordinaire pour les uns, quotidiens pour les autres.

C'est dans cette longue tradition que s'est retrouvée Christiane Geoffroy lorsqu'elle a fait la demande d'embarquer pour l'archipel des Kerguelen. La découverte d'un territoire, mais aussi de la vie d'une communauté scientifique dont elle ne possédait aucun code, sont au cœur des œuvres et récits qu'elle a produits à partir de cette expérience. Pour autant, le point de vue y est bien différent de celui des premiers artistes-explorateurs qui pendant la période historique des découvertes étaient là pour aider à mettre en place le récit de ces contrées inconnues, pour transmettre par des dessins et des peintures les mystères des nouveaux mondes. Louis Tinayre (1858-1942)¹ par exemple, spécialisé dans la peinture animalière et documentaire, a rejoint les excur-

LONG LIVE COMPLEXITY

Scientists have often included painters, designers, photographers or filmmakers in their expedition teams in order to document their discoveries. This collaboration between specialists and artists endures for the time of a trip, in a moment of life that is extraordinary for some and banal for others.

Christiane Geoffroy became part of this tradition when she asked to embark on a voyage to the Kerguelen archipelago. The discovery of a territory, but also of the life of a scientific community which was alien to her, are central to the artworks and stories that she produced from this experience. However, the point of view is very different from that of the first artist-explorers who, during the historic period of discovery, were there to help esta-

1 - Une exposition lui a été consacrée au Musée de la Chasse à Paris en 2016, et des peintures et dessins sont exposés en permanence à l'Institut Océanographique à Paris et Monaco.

sions scientifiques financées par le Prince Albert 1^{er} de Monaco et son implication au long terme est emblématique de cette relation. Ses peintures, dont plusieurs sont de très grands formats, rendent autant compte des paysages naturels extraordinaires que du quotidien d'une communauté de scientifiques et de marins. L'homme est partout représenté en conquérant de la nature et les scènes de chasse à la baleine sont aujourd'hui difficiles à regarder. Le point de vue est celui de l'homme blanc occidental parcourant le monde dans une quête où les enjeux financiers se mêlent à la science, où les sentiments les plus nobles participent d'une destruction de certaines espèces animales, et, surtout, de l'imposition du règne de l'humain sur la nature. L'enthousiasme de Tinayre à prendre part à ces expéditions semble bien lointain des approches actuelles, où les enjeux de l'art rejoignent les problématiques environnementales, sociétales, politiques, dénonçant l'entrée dans l'ère de l'anthropocène. L'urgence n'est plus seulement dans la préservation du vivant, elle est dans un basculement de paradigme : c'est en renversant la position de l'homme face à la nature qu'une sortie de la crise pourrait émerger. Les voix sont nombreuses à porter cet appel, et elles ont accompagné Christiane Geoffroy dans son voyage. Elle cite volontiers Günther Anders, Philippe Descola, Donna Haraway, Eduardo Viveiros de Castro. Autant de penseurs engagés dans un combat contre ce mouvement effréné de consommation de la nature par l'homme. Aujourd'hui, pour certains les mots ne suffisent plus et les actes sont parfois d'une violence extrême, comme la mort volontaire de l'avocat David Buckel qui s'est immolé par « carburant fossile » pour dénoncer le peu d'attention portée à la destruction de l'environnement. Quel est le rôle de l'artiste dans ce combat à mener par tous ? Au début des années 1960, pour beaucoup l'enjeu était de rendre visibles les logiques d'auto-destruction sous-tendant le développement des sociétés modernes, comme a pu le faire Jean Tinguely avec son *Hommage à New-York*. Depuis les expositions se multiplient, les postures variant entre

blish the narrative of these unknown countries and transmit the mysteries of new worlds through drawings and paintings. For example, Louis Tinayre (1858-1942)¹, who specialized in animal and documentary painting, joined scientific excursions funded by Prince Albert 1st of Monaco and his long-term involvement is emblematic of this relationship. His paintings, many of which are very large, depict extraordinary natural landscapes as well as the daily existence of a community of scientists and sailors. People are consistently shown conquering nature and the whaling scenes are now difficult to contemplate. The point of view is that of the Western white man roaming the world on a quest in which financial stakes are combined with science, the noblest sentiments contribute to the destruction of certain animal species, and, above all, the reign of humans is imposed on nature. Tinayre's enthusiasm to take part in these expeditions seems far removed from current approaches whereby questions related to art join with environmental, societal and political issues in denouncing our entry into the Anthropocene era. The urgency in all this is not only related to the preservation of life, it involves a paradigm shift: by reversing man's relationship with nature an escape route from the crisis might emerge. Numerous voices are calling for this, and they accompanied Christiane Geoffroy on her journey. She cites Günther Anders, Philippe Descola, Donna Haraway and Eduardo Viveiros de Castro. All are thinkers engaged in a fight against the frenzied tendency for nature to be consumed by humans. Today, for some, words are not enough and the resulting acts are sometimes extremely violent, for instance the voluntary death of the lawyer David Buckel who immolated himself using « fossil fuel » to denounce the lack of attention paid to the destruction of the environment. What is the role of the artist in this struggle to be carried out by all? For many, in the early 1960s, the challenge was to reveal the logic of self-destruction underlying the de-

1 - An exhibition was devoted to him at the Museum of Hunting in Paris in 2016, and some paintings and drawings are on permanent display at the Oceanographic Institute in Paris and Monaco.

méditation poétique et engagement militant, et l'expression « art environnemental » est devenue très courante. Les œuvres sont nombreuses à porter un regard critique sur les impacts de la mondialisation, de la consommation, de la domination de l'homme sur la nature. Dans une quête de basculement de paradigme, une autre démarche consiste à tenter de renverser le point de vue sur la nature, à faire corps avec elle. Un long processus qui est une expérience de vie autant qu'une démarche artistique.

On dirait que j'étais... l'archipel des Kerguelen

C'est ainsi que débute le récit d'une relation entre une artiste, Christiane Geoffroy, et un territoire. Cette phrase inspirée des projections imaginaires de l'enfance exprime aussi une tentative récurrente de s'extraire des conditions de la perception humaine pour vivre une vision immergée du monde. On entend là les efforts de la phénoménologie pour atteindre la chose même, ceux des *gender studies* et des *postcolonial studies* pour se débarrasser des schémas de domination et s'extirper de codes culturellement et inconsciemment intégrés. La relation de Christiane Geoffroy avec l'archipel des Kerguelen, dans sa nature même, a donc démarré bien avant le voyage. Elle est issue d'une œuvre nourrie de féminisme et de questionnements philosophiques, qui s'engage à la fin des années 1980 sur le terrain de la bio-éthique. Depuis le film *Le grand géniteur* (1987-88), consacré à la reproduction bovine et à la disparition du coït entre le taureau et la vache (la vache étant désormais remplacée par un grossier leurre), les évolutions scientifiques et leurs impacts sur l'organisation de la vie humaine, animale et végétale, sont au cœur du travail. L'observation est critique, mais jamais à distance. L'œuvre relève d'un corps-à-corps individuel avec des sujets de société, elle prolonge une expérience intime mais sans jouer sur le registre voyeuriste, comme on le voyait fréquemment dans l'art en France dans les années 1990. De même, en tant que

development of modern societies, as Jean Tinguely did in *Homage to New York*. Since then, the exhibitions have multiplied, with postures varying between poetic meditation and activism, and the expression «environmental art» has become very common. Numerous artworks cast a critical gaze on the impact of globalization, consumption and the domination of man over nature. In the quest for a paradigm shift, another approach is to attempt to reverse the point on view of nature and become one with it. A long process that is an existential experiment as much as an artistic one.

It is as if I were... the Kerguelen archipelago

Thus begins the story of a relationship between an artist, Christiane Geoffroy, and a territory. This phrase, inspired by the imaginary projections of childhood, also expresses a recurrent attempt to extricate herself from the conditions of human perception in order to experience an inside vision of the world. Here we are talking about phenomenological efforts to reach the thing in itself and attempts in gender studies and postcolonial studies to eliminate patterns of domination and extricate themselves from culturally and unconsciously integrated codes. Christiane Geoffroy's relationship with the Kerguelen archipelago, in its very nature, began long before the voyage. It arose from a body of work nourished by feminism and philosophical questioning, which began in the late 1980s in the field of bioethics. Scientific developments and their impact on the organization of human, animal and plant life have been central to her work since the movie *Le Grand Géniteur* (1987-88) which was devoted to cattle reproduction and the elimination of coitus between the bull and the cow (the cow having been replaced by a crudelure). In this case, observation was critical but never removed. The work arises from an individual clinching with social issues, it extends intimate experience but without operating on a voyeuristic level, as was so often the case in 1990s French art. Similarly, as a woman artist, feminism is as much a cultu-



Le Grand Géniteur © Still : Christiane Geoffroy

femme-artiste le féminisme est autant un champ culturel qu'un parcours de vie, et la reproduction biologique un sujet personnel autant qu'artistique à une époque où les femmes qui font œuvre et carrière le font souvent en rejetant publiquement la possibilité d'être artiste et mère, comme Marina Abramovic². On saura donc que Christiane Geoffroy dédie *Le Grand Géniteur* à son grand-père, qui possédait le dernier taureau tarin du village, et que partir plusieurs mois sur l'archipel des Kerguelen a été un choix personnel mais négocié avec sa fille et son employeur, la Haute École des Arts du Rhin. Un projet artistique suit le cours d'une vie, le fil des rencontres et des étapes, tout étant porté par une détermination à puiser dans un contexte et à créer des occasions. En abordant la question de la reproduction par les représentations scientifiques, Christiane Geof-

ral field as a life path, and biological reproduction is a personal as well as an artistic issue at a time when women who make artworks as a career often do so while publicly rejecting the possibility of being an artist and mother, as does Marina Abramovic². We know that Christiane Geoffroy dedicated *Le Grand Géniteur* to her grandfather, who owned the last Tarn bull in his village, and that spending several months on the Kerguelen archipelago was a personal choice but one which was negotiated with her daughter and her employer, the Haute École des Arts du Rhin. An art project follows the course of a lifetime, a thread of encounters and phases, all driven by a determination to tap into a context and create opportunities. By approaching the question of reproduction via scientific representations, Christiane Geoffroy plays with changes of scale and deploys an

2- « Marina Abramovic Says Children Hold Back Female Artists », <https://news.artnet.com/artworld/marina-abramovic-says-children-hold-back-female-artists-575150>, Henri Neuendorf, July 25, 2016

2- « Marina Abramovic Says Children Hold Back Female Artists », <https://news.artnet.com/artworld/marina-abramovic-says-children-hold-back-female-artists-575150>, Henri Neuendorf, July 25, 2016



Élevage d'extrêmophile © Photo : Philippe Tripier

froy joue avec les changements d'échelle et déploie un imaginaire dissimulé dans des phénomènes intimes. Dessins, peintures, installations multiplient les spermatozoïdes et les motifs issus d'atlas de biologie humaine et animale. Les formes sont simples et colorées, parfois un peu naïves. Elles s'inspirent des visions de l'infime dévoilées par les outils scientifiques, mais aussi des représentations produites par les scientifiques, comme dans les *Portraits de céphalopodes en tenue australe*. Des croquis de mollusques trouvés sur le net sont interprétés à une échelle presque humaine, dans des peintures installées debout dans l'espace invitant au regard anthropomorphe. L'appropriation de la diversité du vivant par le filtre de l'homme produit un imaginaire attachant, proche des récits de l'enfance, mais aussi inquiétant lorsque ces formes légères dévoilent leur complexité. Les wall-painting de l'*Élevage d'extrêmophiles* créent d'abord une atmosphère joyeuse et légère, jusqu'à ce que le spectateur sache ce qu'ils repré-

imaginary domain hidden within intimate phenomena. Drawings, paintings and installations multiply spermatozoa and motifs from atlases of human and animal biology. The shapes are simple and colourful, sometimes a little naive. They are inspired by visions of the minute revealed by scientific tools but also by representations produced by scientists, as in *Portraits de céphalopodes en tenue australe*. Sketches of molluscs found on the net are interpreted, on an almost human scale, in paintings standing upright in the space and inviting the anthropomorphic gaze. The appropriation of the diversity of the living through the human filter produces an endearing imaginary aspect, not unlike childhood tales, which is also disturbing when these slight forms reveal their complexity. The wall paintings of *Élevage d'extrêmophiles* generate a joyful and light atmosphere until the spectator discovers what they represent: micro-organisms capable of developing in hostile environments (radioactive, without water, without light, etc.) Fascinating and disturbing

sentent : des micro-organismes capables de se développer dans des milieux hostiles-radioactifs, sans eau, sans lumière... Fascinants et inquiétants par la fragilité qu'ils renvoient de nos propres organismes, ils participent d'une exploration au long cours menée dans un dialogue de l'artiste avec des scientifiques, mais aussi avec des lectures où le modèle de la science est lui-même constamment mis en question. Sur un mur du Musée des Beaux-Arts de Rennes, en 2015, Christiane Geoffroy trace une ligne en répétant une phrase de Donna Haraway : « Penser la complexité », extraite de l'essai *Des singes, des cyborgs et des femmes : La réinvention de la nature* (1991). La phrase peut se lire comme consigne, résolution ou acte de foi ancrée dans une écriture manuscrite dont l'enchaînement répétitif brouille le message. La formule prélevée de son contexte résonne de toute l'absurdité de ces diktats relayés par les médias. L'enjeu sociétal et individuel est central, mais comment faire résonner ces mots sans les vider de leurs sens ? Comment faire œuvre sans illustrer et appauvrir un combat philosophique et politique ?

Christiane Geoffroy choisit de revenir à l'intime, à cette main qui trace des mots, aux émotions et interrogations qui naissent de son séjour dans l'archipel de Kerguelen. Le film et le livre racontent des conversations, des états de sidération face au spectacle grandiose de la nature sub-antarctique, des doutes face aux méthodes de ceux qu'elle accompagne, des moments de partage intense entre hommes et animaux. Sa position reste subjective, elle tangué au rythme des vagues, fait part de ses erreurs, de ses émois, et tente par des images, des sons et des mots de transmettre une relation entre une femme et un territoire au sein d'une communauté scientifique plutôt masculine. Le contexte et le cadre sont posés, et de ce moment vécu intensément émerge une œuvre qui emporte le spectateur à ses côtés dans les mouvements du vivant.

De retour en France, Christiane Geoffroy a poursuivi sa rencontre avec l'archipel en filmant des animaux sauvages en captivité, pour un film intitulé *Climatic*

for the fragility they reflect in our own organisms, they participate in a long-term exploration carried out through the artist's dialogue with scientists, but also in readings in which the scientific model itself is constantly questioned. On a wall in the Musée des Beaux-Arts in Rennes in 2015, Christiane Geoffroy generated a line by repeating a sentence by Donna Haraway: "Thinking complexity", extracted from the essay *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (1991). The phrase can be read as an instruction, a resolution or an act of faith rooted in handwriting whose repetitive sequence blurs the message. Removed from its context, the formula, echoes all the absurdity of certain diktats relayed by the media. Societal and individual issues are central, but how can these words be made to resonate without stripping them of their meaning? How can artworks be created without resorting to mere illustration and thereby impoverishing a philosophical and political struggle?

Christiane Geoffroy has chosen to return to the intimate, her hand tracing words, emotions and questions arising from her stay in the Kerguelen archipelago. The film and the book relate conversations, her amazement at the grandiose spectacle of sub-Antarctic nature, doubts about the methods of those accompanying her, and moments of intense sharing between people and animals. Her position remains subjective, she sways to the rhythm of waves, shares her errors and her emotions, and attempts through images, sounds and words to transmit a relationship between a woman and a territory at the heart of a somewhat masculine scientific community. The context and the setting are established, and from that intensely lived moment emerges an artwork that carries the spectator to her side in the movement of the living.

Back in France, Christiane Geoffroy continued her encounter with the archipelago by filming wild animals in captivity for the film *Climatic Species* (2018). In this instance, her personal experience takes a back seat and her point of view is subordinated to that of animals and plants. The first frames are shot by a brown bear



Climatic Species © Still : Christiane Geoffroy

Species (2018). Son expérience personnelle est cette fois en retrait et le point de vue se met au service de la vision animale et végétale. Les premières images sont ainsi tournées par une ourse brun en Slovénie qui se déplace dans la forêt avec une caméra embarquée. D'autres nous installent dans des regards en contre-plongée sur des arbres centenaires, dans des expériences de la durée pointant la présence du vivant. Ces prises de vue assez hypnotisantes, qui suivent aussi un ours hybride dans un zoo, ou un poulpe dans un aquarium, alternent avec un récit tenu par un scientifique sur l'évolution des espèces. Avec simplicité, ce professeur raconte les recherches actuelles qui mettent en question la suprématie de l'humain et inventent de nouvelles représentations, comme le buisson du vivant, plus à même de lui donner une place parmi tant d'autres. Aux organisations bien classifiées et séparées se substituent des récits de passage entre des gènes,

in Slovenia moving through the forest with a camera attached to it. Other shots provide low-angle views of centuries-old trees, in experiences of duration pointing to the presence of the living. These rather hypnotizing shots, which also follow a hybrid bear in a zoo, and an octopus in an aquarium, alternate with a story about the evolution of species related by a scientist. In a simple way, this professor tells of current research that questions the supremacy of the human and invents new representations, like a Tree of Life, in which human beings take their place among many others. Well-organized and separate organizations are replaced by tales of passage between genes, body transformations and hybridizations testifying to the incredible capacity of living things to react to changes in the environment, to transform themselves to protect themselves. It is disturbing to see the emergence in the imagination of these variations of animal species inverting the classical and reassuring

de transformations de corps, d'hybridations témoignant de l'incroyable capacité du vivant à réagir aux évolutions de son milieu, à se transformer pour se protéger. Il est troublant de voir surgir dans l'imaginaire ces variations d'espèces animales à rebours de la compréhension classique et si rassurante de l'immuabilité de l'organisation du vivant. Si l'échelle temporelle de ces changements est trop abstraite pour notre perception, la capacité du chercheur à la reconstituer mentalement fait surgir un temps qui nous contient. Face aux catastrophes écologiques, à la fonte glaciaire accélérée par le mode de vie de l'humain, il nous laisse espérer une mutation possible du système naturel. Tout est question de temps nécessaire à ces transformations, dans une logique du vivant qui est bien éloignée de celle de nos vies et aspirations individuelles. Analyser l'humain au sein d'un milieu qui le contient et non comme sommet de l'évolution pose aussi des questions esthétiques. Comment produire des représentations du paysage sans point de vue central, comment faire évoluer le regard vers une vision déhiérarchisée ? *Climatic Species* va dans ce sens, en tentant d'engager l'humain vers une mutation où son imaginaire ne serait plus seulement issu de ses représentations, mais d'une hybridation entre sa puissance mentale et un ensemble de manifestations naturelles qui bruissent autour de lui et le traversent. Un portrait d'une sensibilité multiple et ouverte, sans point de vue central à l'image du poulpe, immergé dans la complexité. L'enjeu réside alors dans la dimension politique de l'expérience esthétique : peut-elle tracer la voie à un devenir commun de l'humanité ? Comment donne-t-elle corps à une possible mutation de l'espèce, à un basculement de paradigme ? L'expérience de l'œuvre de Christiane Geoffroy nous mène par le sensible vers ses horizons collectifs

© Mathilde Roman, 2018
- Turbulences Vidéo #116

understanding of the immutability of the organization of life. If the temporal scale of these changes is too abstract for our human perception, the researcher's ability to reconstruct it mentally brings forth a time that contains us. Faced with ecological catastrophes and glacial melting accelerated by human lifestyle, it allows us to hope for a possible mutation of the natural system. It is all a question of the time necessary for these transformations, in the logic of the living which is far removed from that of our lives and individual aspirations. To analyze the human within an environment that contains it and not as the summit of evolution also raises aesthetic questions. How can representations of the landscape be produced without a central point of view, and how can the gaze be changed into a de-hierarchical vision? *Climatic Species* moves in this direction, attempting to engage human beings in a mutation in which our imagination not only arises from our representations, but from a hybridization between our mental power and a set of natural events rustling around us and crossing through us. It is a portrait of a multiple and open sensibility, without a central point of view, like the octopus, immersed in complexity. The challenge then lies in the political dimension of the aesthetic experience: can it pave the way for a common evolution of humanity? How does it give substance to a possible mutation of the species, to a paradigm shift? In order to engage in these questions and dream of other possibilities, one must undergo the experience of the work of Christiane Geoffroy and try to become one with the world.

© Mathilde Roman, 2018
- Turbulences Vidéo #116

Climatic Species

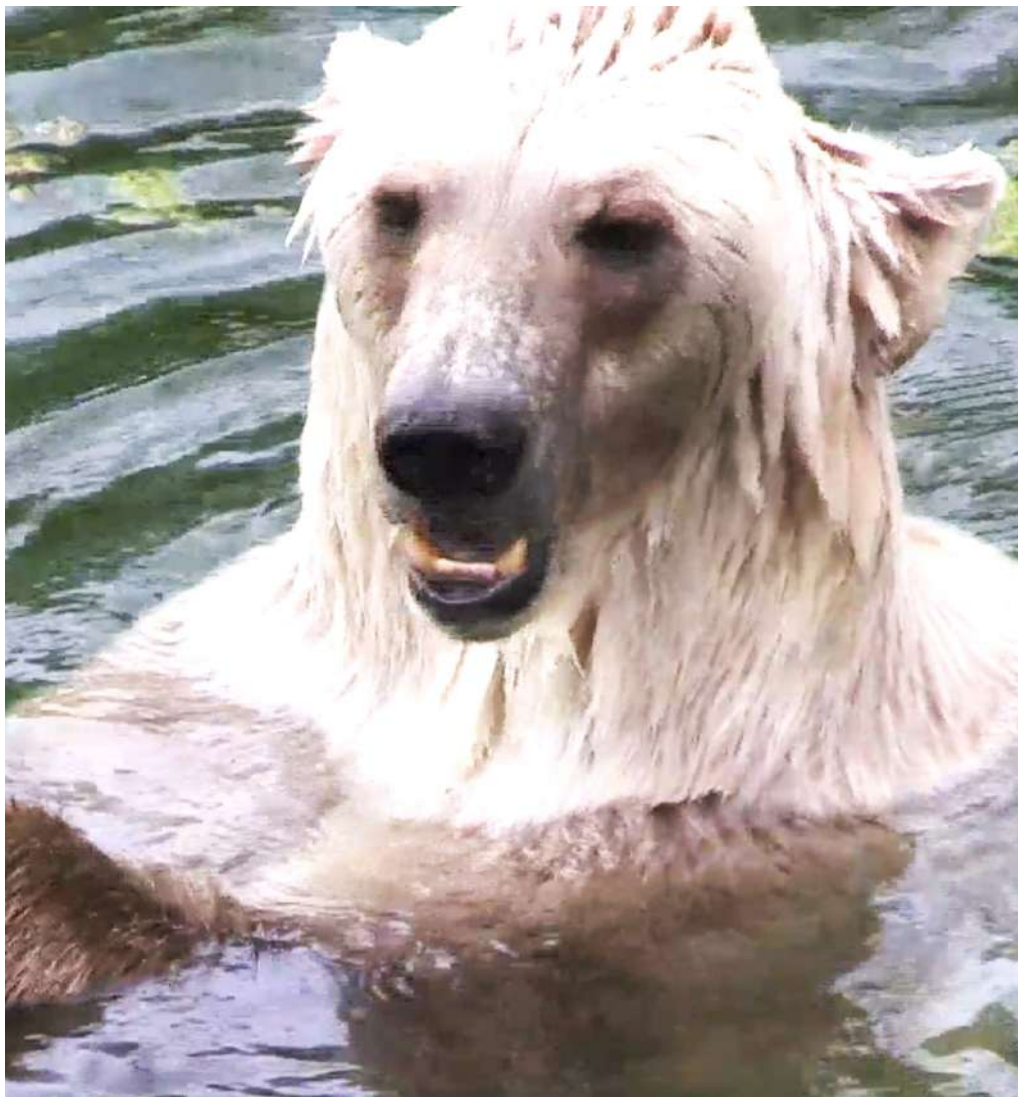
par Jean-Pierre Rehm

Le cinéma, le documentaire, le cinéma documentaire, sont nés même temps, on le sait d'une stupéfaction et d'un désir de rendre cet émoi du monde tel qu'il est.

De Lumière à Warhol, c'est la même enfance continuée, obtuse, entêtée à se contenter de regarder, d'admirer, de s'étonner. Mais il y a, faux jumeau de cette bouche bée, cinéma aussi, documentaire aussi, la pulsion scientifique, la volonté d'expliquer, celle de Marey, de Muybridge, qui se servent du cinéma pour pointer ce qu'on ne voyait pas avant eux, et de le dire. Tension insoluble ? Se taire, admirer, et aussi montrer, expliquer ? Être ignorant et savant en même temps, est-ce possible ? Disons-le tout net, ce rêve, brechtien quoi qu'on en dise, est assez rarement accompli ; disons-le tout net, il est assez ardu. Il y faut autant de modestie en science qu'en matière de simplicité. Vite dit. C'est pourtant, non seulement le pari, mais la réussite flagrante de Christiane Geoffroy. Son film enseigne en même temps qu'il nous entraîne dans l'épaisseur de l'ignorance comme préalable à l'observation. Son film fait entendre autant qu'il laisse voir. En clair, *Climatic Species* est fabriqué de maintes espèces, tissé de plusieurs fils. Il est le fruit de générations différentes. Il est métissé, il avance dans l'avenir. N'est-ce pas ce dont tout le film, images et voix, tentent de nous faire prendre connaissance ? Que cet arbre, et cet autre, que ce scientifique, et cet autre, que cette ourse, et ce dessin de poisson à la craie, que le début du film et

Films, documentaries, documentary films, arose the same times, as we know, out of amazement and a desire to convey the émoi of the world as it is.

From the Lumière brothers to Warhol, it is the same childhood extended, obtuse, stubborn in just watching, admiring, being surprised. But as a non-identical twin of this mouth agape, there are also films, also documentaries, with a scientific impulse, a will to explain, that of Marey, of Muybridge, that use films in order to point out what we did not see before, and say it. An unsolvable tension ? Being silent, admiring, yet also showing, explaining ? Is it possible to be both ignorant and knowledgeable ? Let's put it bluntly, this Brechtian dream, no matter what people say, is rarely fulfilled ; let's put it bluntly, it is quite taxing. It requires as much humility in science as in simplicity. Easier said than done. However it is, not only the challenge, but the blatant success of Christiane Geoffroy. Her film teaches at the same time as it takes us in the thick of ignorance as a prerequisite of observation. Her film is both about hearing and seeing. In other words, *Climatic Species* is made up of many species, woven with several threads. It is the result of different generations, it is a mix, it moves towards the future. Isn't it what the whole film, image and voice, tries to make us aware of ? This three, and this other



Climatic Species © Photo : Christiane Geoffroy

son « générique » de fin, forment la densité d'un buisson dont notre regard fait partie.

© Jean-Pierre Rehm, 2018
- Turbulences Vidéo #116

one, this scientist, and this other one, this she-bear, and this chalk-drawn fish, the opening of the film and its end "crédits", make up the density of a bush which our vision is a part of.

© Jean-Pierre Rehm, 2018
- Turbulences Vidéo #116

CLIMATIC SPECIES

CHRISTIANE
GEOFFROY

CHRISTIANE GEOFFROY — CLIMATIC SPECIES

édité par Captures Éditions

Le travail de Christiane Geoffroy, artiste, emprunte de nombreuses voies où savoir scientifique et sensibilité plastique se rejoignent, entrent en écho, se nourrissent.

On sait désormais à quel point le changement climatique a des effets multiples et dévastateurs, souvent inattendus. Son dernier film *Climatic Species* (2018) interroge plus précisément la place du vivant – animal, humain, végétal – à l'heure où les équilibres biologiques longtemps stables se trouvent bouleversés par l'activité humaine, des dérèglements d'origine anthropique qui mènent à une sixième extinction. Elle explore ici ces détraquements en démultipliant les points de vue, convoquant tant le savoir scientifique, que l'observation des jeux d'une ourse polaire hybride ou que la présence majestueuse d'un cèdre du Liban implanté à Paris. Dans ce dialogue entre champs conceptuels différents, les lieux et les espaces souvent lointains s'en trouvent clairement reliés, de même qu'est pointée l'interdépendance des temps : notre temps présent apparaît autant déterminé par un passé parfois éloigné qu'il joue un rôle déterminant pour le futur.

Le livre au titre éponyme dont la parution est programmée en début d'année 2022 est à la fois un journal de travail, un journal de voyage – écho aux savants voyageurs des siècles passés – et un journal intime, constitué des récits multiples où chaque fil se déploie selon son propre rythme.

Il s'ouvre sur un entretien – matière aussi du film – avec Guillaume Lecointre, zoologiste et chercheur en systématique, discipline qui s'attache à inventorier et décrire, classifier et nommer les organismes vivants (passés ou présents).

Puis nous suivons les méandres de l'élaboration du film qui croisent les questionnements de Christiane Geoffroy – artiste, citoyenne, femme – imprégnés de l'actualité et des soubresauts d'un monde agité, pris de convulsions. Les événements planétaires entrent en résonance avec son quotidien le plus banal. Le livre se déploie comme le tressage des différents modes d'écritures, et souligne l'abolition des limites entre le monde et soi, nous rappelant que le soi est un élément faisant partie d'un vaste système englobant.

Cet ouvrage hybride, à l'image de ce qu'il nous invite à explorer, où se greffent perception sensible, subjectivité et savoir scientifique opère donc un déplacement et une diffraction de points de vue – humains et non-humains –, qui se joue des séparations, bouleversant ainsi nos perceptions. *Climatic Species* est une sorte de *vade-mecum* des temps à venir, que le format poche incite à garder en tous temps et tous lieux. Une invitation à garder ouvert le dialogue inattendu et lumineux entre disciplines et savoirs, entre espace discursif et force poétique, celle de l'écriture comme celle des ses dessins, au trait simple et plein d'humour, qui ponctuent le livre.

— Nicolas Feodoroff

Livre broché, 120 pages, format 12 x 18 cm

Bilingue français / anglais

Impression monochrome noir, sur papier Oikos et Sirio color Arancio pour la couverture

Texte de Christiane Geoffroy

Entretien avec Guillaume Lecointre

Traduction: John Tittensor

Graphisme: Claire Moreux

Relecture: Frédéric Oyharçabal

Distribution / diffusion: Les Presses du réel

Prix: 15 €

Avec le soutien du CNL / Bourse de création et de la Région Auvergne-Rhône-Alpes / Aide à l'édition

Captures Éditions

Valérie Cudel

1 rue Gutenberg

F - 26000 Valence

+ 33 (0)6 33 56 50 26

contact@captures-editions.com

Portrait Vidéo :

Christiane

Geoffroy



Retrouvez le portrait vidéo de Christiane GEOFFROY en cliquant sur l'image, ou sur notre page [YouTube](#).

Site Web de l'artiste : www.christianegeoffroy.com

Penser la télévision

par Alain Bourges

Dans l'avant-dernier numéro de *Turbulences*, j'avais évoqué un ouvrage de Gilles Delavaud : *La télévision selon Hitchcock* paru aux Presses universitaires de Rennes. Quelques mois plus tard paraissait du même auteur un second ouvrage : *Le dispositif télévision* publié chez L'Harmattan.

Aimons l'image que jamais nous ne verrons deux fois!

André Bazin

Si *La télévision selon Hitchcock* était consacré aux séries télévisées produites et en partie réalisées par Hitchcock, *Le dispositif télévision* considère plus largement la production télévisuelle française et américaine des origines (1935 à 1955), c'est-à-dire jusqu'au jour où Hitchcock pousse la porte de CBS pour faire de la télévision. Une période qui court des prémices de la télévision électronique² au début de son expansion exponentielle dans le monde industrialisé³ et dont Gilles

Delavaud est le grand spécialiste. On ne saurait trop recommander également son *Art de la télévision* et de réclamer à l'Ina la réédition d'*Un siècle de télévision* aujourd'hui épuisé⁴.

LE DISPOSITIF TÉLÉVISION

En ses deux premiers tiers, *Le dispositif télévision* décrit le cheminement des pionniers de la télévision et des premiers commentateurs, tous avides de cerner les possibilités du nouveau médium et d'en appréhender le langage. Ce recensement habilement tissé, où chaque fil est lié à celui qui lui donnera du sens, fait la qualité

1 - Un reportage sur l'éternité : la visite du Musée Rodin, *Radio-Ciné-ma-Télévision*, 16 novembre 1952

2 - ... et donc le décès de la télévision mécanique, dernier chef-d'œuvre de l'ère de la mécanique avec l'orgue Hammond...

3 - En dépit du retard de la France en ce domaine. En 1950, on ne dénombre en France que 3794 postes, alors qu'on s'approche déjà du million au Royaume-Uni. (...) Bon an, mal an, le nombre de téléviseurs en

France atteint le million en 1958 (toujours dix fois moins qu'au Royaume-Uni) - (source INA, La revue des Médias)

4 - *L'Art de la télévision*, INA-De Boeck, coll. Médias-Recherches, 2005 et *Un siècle de télévision. Anticipation, utopie, prospective*, Dossiers de l'audiovisuel n° 112, dir. Gilles Delavaud, INA-La Documentation française, 2003



La Vie au XX^e siècle © Albert Robida

d'un ouvrage où se condense la pensée tandis que se tricote l'histoire. Nous sommes aux origines, là où la moindre trouvaille est une découverte et la première initiative une originalité. Et c'est passionnant.

Il va sans dire qu'immédiatement le direct, *l'esprit du direct*⁵, fait l'unanimité. C'est la plus évidente spécificité du médium, l'effet sur lequel se fonde la télévision. À l'époque, on est également convaincu que la télévision ne souffrira pas longtemps de son image trop petite et imprécise mais que le gros plan et le plan rapproché qui sont, pour cette raison, ce qu'elle fait de mieux, resteront ses atouts. On s'interroge aussi beaucoup sur

ses origines. De qui la télévision tient-elle ses autres qualités (ou défauts) ? À qui ressemble-t-elle le plus, au Téléphone, à la Radio, au Cinéma ou au Théâtre ?

UNE MULTIPARENTALITÉ ASSUMÉE

Que le Téléphone fasse figure de grand-père, aussi logique cela soit-il au regard de la généalogie, reste cependant du domaine de la science-fiction de la fin du XIX^{ème}, des dessins d'Albert Robida⁶ ou des écrits

5- L'expression est d'André Bazin.

6- Robida, Albert, *Le XX^e siècle – La vie électrique*, À la librairie illustrée, Paris, 1892, republié par les éditions FDouin en 2019.

posthumes de Jules Verne⁷. L'interactivité téléphonique dut patienter un bon siècle pour exaucer ces sympathiques visionnaires.

Est-ce alors la Radio, la mère légitime, comme beaucoup s'accordent à le penser ? Elle partage avec la télévision les mêmes personnels, les mêmes entreprises, les mêmes outils de diffusion. La première dénomination de la télévision ne fut-elle pas « radiovision »⁸ ? Certes, admettent les contradicteurs, mais la radio ne contraignait pas à la même attention que la télévision or, toute la question de la nature de la télévision repose justement sur le rôle du spectateur, sur sa condition de *télespectateur*. Aussi inconstants l'un que l'autre, l'auditeur de radio et le téspectateur allument leurs récepteurs quand bon leur semble, suivent des programmes qu'ils piochent au hasard et il suffit d'un rien pour les distraire. Le premier a cependant l'avantage de pouvoir vaquer à ses occupations sans perdre une miette de ce qui est dit ou chanté dans son poste tandis que le téspectateur, lui, perd l'essentiel dès qu'il abandonne son fauteuil – son poste d'observation pourrait-on dire – et donc la vue sur son écran.

Dans le même ordre de comparaison, le problème du téspectateur est diamétralement opposé à celui du spectateur de cinéma rivié à son siège, plongé dans le noir, devant un écran si grand qu'il absorbe toute son attention. Impossible de s'échapper.

Le problème qui turlupinaît à l'époque les producteurs était en effet de tenir le téspectateur en place. Au point que le critique américain Gilbert Seldes proposa de réaliser deux types d'émissions : les premières courtes et variées qui captiveraient le téspectateur par leur dynamisme et les secondes, plus longues, conçues comme de la radio illustrée, ne nécessitant qu'une attention relative et destinées aux soirées et aux dimanches !

7- Vernes, Jules, *La Journée d'un journaliste américain en 2889*, Six Pieds Sous Terre éditions, Montpellier, 2009.

8- C'est ainsi que s'exprime la présentatrice lors du premier essai de diffusion de la télévision française.

LE CINÉMA EST UNE CATHÉDRALE ET LA TÉLÉVISION EST SON CONFESSIONNAL

Aujourd'hui, il faut être un peu âgé pour avoir connu l'arrivée de la télévision dans les foyers. Si c'est le cas, on se souvient des précautions à prendre. Après tout, la télévision pénètre chez les gens, dans leur espace privé, là où personne n'est censé s'introduire sans y être invité⁹. Cet espace dans lequel les personnages de télévision, speakerines, journalistes, animateurs, personnalités politiques, culturelles, sportives, candidats de jeux ou autres s'immiscent n'est ni une tribune ni une scène d'où l'on déclame, c'est au contraire l'espace clos et paisible de la confiance.

Gilles Delavaud relate que dans son émission *Gros Plan*, Pierre Cardinal abandonnait une personnalité seule devant la caméra durant une bonne demi-heure. En dépit d'une soigneuse préparation, l'appréhension s'emparait de certains invités, tel Jean Guéhenno qui ne cacha pas son malaise ou Maria Casares qui se lança avec cet aveu : « Voyez-vous, je n'aime pas monologuer. Et pour ce qui est de penser, je préfère ne pas le faire à haute voix. Or je sais que vous êtes là. Oh oui, je le sais ! J'en ai même le souffle coupé. » Des deux côtés de l'écran, la gêne était patente. C'était bien là le signe que l'on touchait à l'intime.

Avec une belle intuition, Jean Thévenot¹⁰ parle à propos de la télévision de « spectacle de chambre ». C'est tout à fait cela. Le théâtre de chambre, le *Kammerspiel* de Strindberg, de Max Reinhardt et finalement de Bergman, celui qui, de *Herr Sleeman kommer* à *Saraband*, travailla tout au long de sa carrière de cinéaste pour le petit écran... Les spectateurs de ces *kammerspiels*, de

9- Une anecdote personnelle : mon arrière-grand-père, qui ne comprit jamais vraiment ce qu'était la télévision, s'emportait systématiquement contre le présentateur du journal télévisé qui s'adressait à lui d'une façon qu'il jugeait provocante.

10- Journaliste, Jean Thévenot fut secrétaire général de la Radio nationale, il collabora à plusieurs émissions de télévision, écrivit dans *L'Écran Français* et *Image et Son* et publia *L'âge de la télévision et l'avenir de la radio* aux Éditions ouvrières en 1946



Roger Vaillant dans l'émission *Lecture pour Tous*

ces spectacles intimistes, sont peut-être immensément nombreux mais, comme l'énonce le critique André Brincourt : « La télévision ne s'adresse pas à dix millions de personnes mais à dix millions de fois quelqu'un » et ce « quelqu'un » dans l'intimité duquel la télévision s'introduit n'attend d'elle rien d'autre que ce qu'il attend de n'importe quel invité : de la politesse, bien sûr, et qu'on ne lui crie pas dans les oreilles. « Les meilleures émissions dramatiques, reprend Flora R. Schreiber, ont été conçues comme des expériences de l'intime ».

Kammerspiel ou confessionnal ? Il n'y a pas si grand écart de l'un à l'autre. Il faut revoir les *Lectures pour Tous* de Pierre Dumayet et Pierre Desgraupes. Scruter de si près le profil de Céline et l'entendre si mal se défendre, contempler en gros plan le visage de Roger Vaillant, tendu, presque fiévreux, voilà qui suffit

à éprouver ce que l'on entend ici par « intimité ». Une telle nudité à fleur d'écran, si proche qu'on pourrait l'effleurer, n'est pas indifférente. Pierre Dumayet parlait des téléspectateurs de son émission comme des « lecteurs de visage ». François Mauriac puis Morvan Lebesque alimentèrent cette analogie dans *l'Express*. « À la télé, note ce dernier, l'âme vous sort par les traits ».

Les « confessionnaux » qui ponctuent toute émission de télé-réalité digne de ce nom auraient mérité de figurer dans ce chapitre, hélas, ils naissent trop longtemps après les débuts de la télévision¹¹.

En ce qui ferait une parfaite conclusion, Gilles Delavaud laisse la parole à Ingmar Bergman qui, dans une interview aux *Cahiers du Cinéma* exposait ainsi

11 - 1999 en l'occurrence avec *Big Brother* aux Pays-Bas.



Jacqueline Huet

ses premiers émois télévisuels : « Dès 52 (...), j'étais fasciné de voir la caméra rester immobile, et de pouvoir étudier toutes les nuances s'inscrivant sur le visage qui se trouvait sous mes yeux (...). Mon rêve serait de pouvoir faire un long métrage en un seul plan ; de pouvoir maintenir l'intérêt autour d'un visage pendant une heure et demie ou deux... »¹²

LE DIRECT ET LA CONTINUITÉ SONT LE PAIN ET LE VIN DE LA TÉLÉVISION

Bergman est l'homme des cadres impassibles et des visages profonds comme des énigmes. Son cinéma n'est jamais une démonstration de montage. Et c'est bien pourquoi la télévision répond à ses attentes.

Mais à la télévision, il ne peut être question de la continuité seule, de simple absence du montage, comme il le fantasme cinématographiquement. La télévision qui le subjuge, c'est toujours le direct + la

continuité. Dans son article de décembre 1954¹³, *Pour contribuer à une érotologie de la télévision*, Bazin écrivait « Nul doute en effet que la conscience de la simultanéité de l'existence de l'objet et de notre perception ne soit au principe du plaisir spécifique de la télévision : le seul que le cinéma ne puisse nous offrir. » et il ajoutait : « Il n'y a pas de raison que cette conscience ne serve pas l'émotion érotique. » Précédemment, l'exemple de l'émission de Stelio Lorenzi sur le Musée Rodin l'avait amené à une réflexion plus fondamentale. Il avait constaté en effet que « le reportage en direct, au lieu de retirer des qualités au spectacle, lui ajoutait une efficacité que le film le plus soigné n'aurait pas eue ». Or à défaut d'événement dans ce musée désert, ce sont les défauts et imprécisions de l'émission qui avaient produit en lui « l'émotion de vivre avec l'image, de la découvrir à sa naissance » ou, comme le traduit Gilles Delavaud, de s'éprouver « contemporain de l'image elle-même ».

12- « La mort à chaque aube. Entretien avec Ingmar Bergman sur l'Heure du loiop » *Cahiers du cinéma* n°203, août 1968, p54.

13- « Pour contribuer à une érotologie de la télévision », *Les Cahiers du Cinéma*, n°42, décembre 1954



Véhicules de presse devant The Bellevue Stratford Hotel à Philadelphie, le 25 juin 1948

Car la continuité, qui est la conséquence du direct puisque celui-ci interdit le montage à posteriori, implique une toute nouvelle organisation de l'espace. L'acteur de télévision qui sort d'une pièce pour entrer dans une autre ne reproduit pas deux fois son geste de façon à être filmé de deux points de vues qui seront ensuite raccordés, il quitte le champ d'une caméra pour entrer dans le champ d'une autre. Nous l'attendons, nous téléspectateurs, installés au cœur d'un dispositif qui couvre tous les lieux de l'action. Ubiquité du dispositif de vision, car certes la télévision en est un, mais au sens d'un prolongement de notre organe de vision.

On peut retrouver Bergman à partir de là, repenser son cinéma comme expérience télévisuelle, comme simple mais impérieuse prospection du regard.

Extrayons-nous un instant du kammerspiel et voyons les choses en grand comme le propose Gilles Delavaud, fidèle à son principe de mettre en parallèle la France et les USA. La convention Républicaine de juin 1948 à Philadelphie, par exemple, la grande kermesse politique qui réunit des milliers de délégués venus de tous les USA. Allez retransmettre ça en direct sur un poste de télé de 60 cm de diagonale ! George Freedland décrit la stratégie mise en œuvre : 4 caméras, une dans la chambre d'hôtel de Dewey, le candidat favori, une autre devant son hôtel, une troisième dans le hall de la Convention et enfin une dernière en plan rapproché sur le « speaker ». À l'écran, les scènes alternent : la chambre d'hôtel de Dewey, la Convention débattant des candidatures, la foule devant l'hô-

tel, Dewey devant son téléphone, la proclamation du résultat par la convention, le téléphone sonnait dans la chambre d'hôtel, etc. un authentique suspens où, conclut magistralement Gilles Delavaud, « il ne s'agit plus, comme au cinéma, d'organiser la succession pour signifier la simultanéité, mais d'ordonner la simultanéité en succession. »

La télévision élargit rapidement son territoire. Trois ans plus tard, CBS diffuse pour la première fois « coast to coast », montrant en même temps New York et San Francisco, l'Atlantique et le Pacifique. De son côté, André Bazin est impressionné de voir la nuit tomber sur Edimburgh alors qu'il fait encore jour à Paris. Il en présage que « plus tard, quand les relais se joueront des très grandes distances, le soleil ne se couchera pas plus sur les écrans de télévision que sur l'ancien Empire Britannique ». S'il avait débordé de son cadre, Gilles Delavaud aurait prolongé le rêve de Bazin avec la première expérience de « Mondovision », *Our World*. Cette émission produite par la BBC en 1967, était composée de séquences transmises à tour de rôle par les chaînes de 17 pays « producteurs » à la BBC qui les diffusait en direct, via satellite, à destination de 35 pays « récepteurs ». L'ultime séquence montrait les Beatles interprétant *All we need is Love*, composé pour l'occasion. De cette émission, on retient le trait impeccable du présentateur Pierre Dumayet : « Aujourd'hui, le Monde s'est rendu visible à lui-même ».

PRÉSENCE ET AVANT-CHAMP

La paternité du Cinéma est la plus évidente des parentalités de la télévision. En 1950, Jean Luc, directeur des programmes de la RTF, estimait d'ailleurs que la télévision ne possédait pas de langage propre et devait seulement atteindre l'intimité que requiert le téléspectateur. Quant à Jean Thévenot, il craignait que le public soit tellement imprégné du langage cinématographique que la télévision ne pourrait rien faire sans s'y soumettre.

La messe est-elle dite ? La Télévision ne serait-elle qu'un sous-produit ou une annexe du Cinéma ? Pas tout à fait. Le Théâtre n'a pas encore développé ses arguments et il peut s'appuyer sur une pratique consécutive : en 1939, à la veille du conflit mondial, la BBC diffuse quatre pièces de théâtre par semaine, soit 326 émissions en deux ans et demi, auxquelles il faut ajouter 36 opéras et quelques spectacles dansés. Au sortir de la guerre, les trois grands réseaux américains, NBC, CBS et ABC se lancent dans la diffusion intensive de pièces de théâtre. Dès 1948 ils diffusent plusieurs séries de dramatiques, adaptations de pièces ou textes spécialement écrits pour la télévision. C'est l'âge d'or de la télévision américaine.

Du théâtre, la télévision a conservé sa qualité d'art de la Présence. Parce qu'elle est en direct, comme le théâtre, parce qu'il peut y arriver n'importe quoi n'importe quand, parce qu'elle s'adresse au spectateur droit dans les yeux, parce qu'elle dénude l'âme de ses personnages.

Il faut lire l'analyse des premiers épisodes des *Cinq dernières minutes* de Claude Loursais, consignée par Gilles Delavaud avec une discrète jubilation. Dans cette série policière tournée en direct, le personnage principal, le commissaire Bourrel, change régulièrement de fonction. Sans prévenir, il lui arrive de s'adresser directement au spectateur pour lui fournir des informations sur l'enquête. Le personnage se détache ainsi de la fiction pour la commenter avant d'y revenir comme si rien de rien n'était. De plus, en fin d'émission, il cesse d'être et personnage de fiction et présentateur d'émission pour devenir animateur de jeu lorsqu'il reçoit dans son bureau les deux téléspectateurs invités pour résoudre l'énigme.

Cette fluidité du personnage, est propre à une télévision qui, dans sa programmation même, adopte toutes sortes de modes d'expression, mais ce qui fait la qualité de cet art de la Présence tient à la qualité de la rencontre avec le téléspectateur.

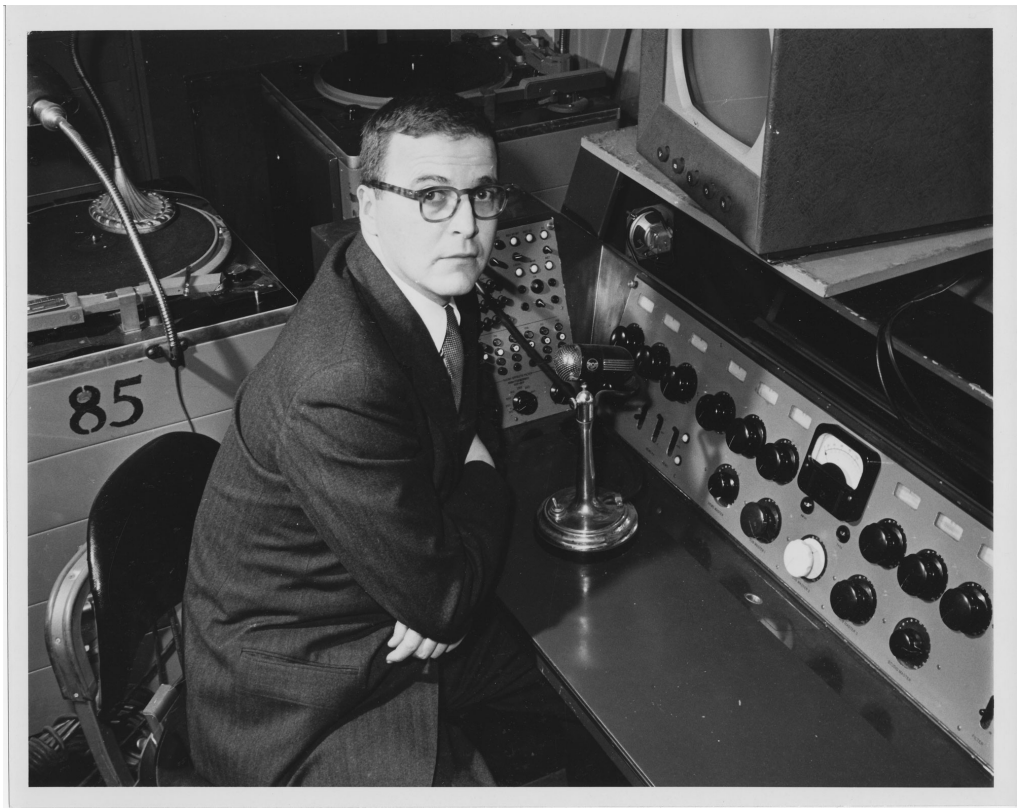


Jean Daurand et Raymond Souplex dans *Les cinq dernières minutes*, 1958

La critique veille à distinguer l'adaptation du simple enregistrement de spectacle et n'hésite pas à fustiger d'éventuelles paresseuses. L'américaine Flora R. Schreiber prévient son lectorat que son bilan de la saison 1948-49 à la télévision ne tiendra pas compte des « programmes qui seraient de la radio illustrée, du cinéma miniature ou du théâtre photographié ». En France, Jean-Dominique Laurent exige qu'on ne lui vende pas une simple retransmission de pièce de théâtre pour un

spectacle de télévision. André Bazin enfonce le clou « La télévision n'est ni du théâtre, ni du cinéma », ce à quoi sa collègue Janick Arbois ajoute que la télévision doit être capable d'inventer « autre chose » qui ne sera « ni du théâtre ni du cinéma ».

Les Marcel Bluwal, Jean Prat, Jacques Krier, Pierre Cardinal et consorts sauront inventer cette « autre chose » tant désirée.



Fred Coe à la cabine de contrôle

Aux USA, le plus inventif des réalisateurs, Fred Coe, se lance dans des fictions entièrement tournées en regard subjectif, ce qui pourrait passer pour un artifice pénible s'il ne se justifiait par les nécessités du récit, puisque ce regard est celui d'un narrateur ou d'un personnage observateur hors-champ dont on suit les pensées par le biais de sa voix off. Et si nous, spectateurs, adoptons aisément la position de ce personnage observateur, c'est parce que lui-même adopte notre condition d'observateurs, de *télé-spectateurs*. En France, dans une série de réalisations où il voulait prouver « que la télévision n'est pas du cinéma », Pierre Cardinal recourt de la même façon à la systématisation des regards-caméra, faisant du spectateur l'interlocuteur de chaque personnage ou si l'on veut,

celui qui se tient dans l'axe du champ-contrechamp à 180° et donc au travers duquel tous les personnages s'adressent à leur partenaire, la mise en scène s'organisant « à la fois dans la profondeur de champ et en direction du spectateur. »

Ainsi illustre-t-il exactement le concept d'*avant-champ*, concept fondamental de la théorie de la télévision soutenue par Gilles Delavaud qui, avec le direct et la continuité, la différencie irrémédiablement du cinéma¹⁴. Le hors-champ n'existant plus à la télévision puisqu'il est remplacé par le décor du salon, ce qui se joue entre le spectateur et l'image n'entre plus dans le classique rapport champ/hors-champ du cinéma, lequel nécessite l'obscurité. Rien ne se passe au-delà de

¹⁴-J'y reviendrai dans un futur article.



France, tour, détour, deux enfants, Jean-Luc Godard, 1979

la bordure de l'écran. L'avant-champ est ce qui nous transforme en observateurs, ce qui lie l'observateur à son écran de télé-vision, là où son désir de voir le plonge dans le *dispositif télévision*.

TOURS ET DÉTOURS

Dans un autre registre, où la mise en scène se fait plus âpre, Gilles Delavaud fait état d'émissions bien moins innocentes. Telle *Vocations* de Jean Frapat, produit par le Service de la Recherche de l'ORTF par exemple, où les invités étaient enregistrés en un premier temps à leur insu puis en toute connaissance de cause dans le cadre d'un entretien avant d'être confrontés aux images des deux précédentes étapes et conviés à commenter les écarts entre leurs comportements « privés » et « publics ». Pour Pierre Schaeffer, l'émission qu'il produisait pouvait « être comparé(e) au piège tendu à l'animal humain pour sa capture en vue de son observation. » Rien d'étonnant à ce qu'ensuite, l'auteur parle de violence.

Un chapitre entier est consacré à l'émission de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, *France, tour, détour, deux enfants*, historiquement un peu excentrée par rapport au corpus. Chaque épisode, pour l'essentiel composé d'une longue interview de l'un des deux enfants, est examiné du point de vue du dispositif. L'affaire se joue à trois bandes : l'enfant, le réalisateur/interviewer et le téléspectateur. À chaque épisode, Godard décale les positions, mais en restant toujours hors-champ, le rapport se crée entre sa parole off et l'image de l'enfant, plaçant le téléspectateur dans une position inconfortable. « Non seulement il est clair qu'entre l'espace représenté et celui du spectateur, ça ne communique plus, mais tous les regards en jeu (celui de Camille, de la caméra, du spectateur, du réalisateur) – se trouvent irrémédiablement disjoints. » témoigne Gilles Delavaud. La mise en scène tenant le téléspectateur à distance de la relation entre l'image des enfants et la voix du réalisateur-intervieweur, il se trouve finalement exclu par la machine de vision elle-même, la caméra. Non pas que nous ne soyons plus



Marty, de Delbert Mann, 1955

dans l'axe du regard de l'enfant mais parce que « nous nous y sentons de trop. »

TRUCAGES

Les expérimentations de mise en scène ne doivent pas faire oublier ce qui se concocte dans les arrières-cuisines électroniques. En 1949, soit plus d'un demi-siècle avant *24 heures Chrono*, Fred Coe produit pour une série télévisée un épisode intitulé *Long Distance*, un suspens entièrement basé sur le split-screen et l'écoulement du délai avant une exécution capitale. En France, Gilles Margaritis est le premier à miser sur les mélangeurs et autres outils qui s'inventent au fur et à mesure. Le réalisateur, selon lui, improvise sur les mélangeurs comme « l'organiste penché sur son orgue », c'est un art d'inspiration qui ne produit ni mots ni sons ni formes ni couleurs mais des *trucages*. Pour lui, la

matière télévisuelle n'est pas la succession de plans montés mais bien le flux d'images mélangées à l'instant même où elles naissent. Son successeur, on l'a deviné, sera Jean-Christophe Averty, qui tirera la production expérimentale vers l'illustration et adaptera entre autres Alfred Jarry et Lewis Carrol. D'une autre manière, ce seront aussi les artistes vidéos qui surgiront dans les années 70.

PENSER LE CINÉMA AVEC LA TÉLÉVISION

On comprend les conflits qui ont pu sévir par le passé entre l'industrie du cinéma et celle de la télévision. Pourtant, Samuel Goldwin¹⁴¹⁵ en personne concevait ainsi les trois âges du cinéma : l'âge du muet, l'âge du parlant et l'âge de la télévision.

15- Producteur légendaire d'Hollywood, fondateur de ce qui deviendra,

Il n'avait pas tort, Jean Renoir lui-même trouva à la télévision bien plus que la possibilité financière et logistique de tourner ses derniers films, *Le Testament du docteur Cordelier* et *Le petit théâtre de Jean Renoir*. Il y (re)trouva le principe de filmer à plusieurs caméras, comme il le fit aussi pour *Le Déjeuner sur l'Herbe*. Jacques Rozier, venu de la télévision, situa le très beau *Adieu Philippine* dans l'univers des studios de télé. Truffaut surtout, débaucha Marcel Moussy le scénariste de la série télévisée de fictions sociales *Et si c'était vous* pour écrire ce qui deviendra *Les 400 coups*. Marcel Moussy, l'admirateur de Paddy Chayefsky, le scénariste de *Marty*, palme d'or à Cannes en 1955, mais surtout remake d'une fiction télévisée ultra-réaliste à succès.

Rossellini mais aussi Antonioni sont de l'époque de ce médium qui propage une nouvelle vision, plus vraie, plus vivante du monde. Enzo Serafin, leur chef opérateur commun a témoigné de leur exigence d'une « photographie plus brute, une lumière plus vraie, comme on fait à la télévision » mais c'est Umberto Eco qui parle le mieux d'Antonioni en comparant son cinéma à celui des reportages : « (...) même s'il existe un fil conducteur, le récit se perd continuellement en digressions et comporte des temps morts : ainsi, quand on attend l'arrivée d'un coureur, la caméra s'attarde sur le public ou sur les édifices environnants, parce qu'il n'y a rien de mieux à faire. Bien des passages de *L'avventura* ressemblent à des prises de vues en direct ».

Et c'est encore plus vrai avec le documentaire. C'est la télévision qui, à défaut de caméras vidéo portables, accélère la chaîne de production du 16mm et permettra à Jean Rouch et Edgar Morin d'inventer le cinéma-vérité. Comme eux, elle expérimente de nouvelles formes documentaires avec des réalisateurs comme Jacques Krier, Jean-Claude Bergeret, Jean-Claude Bringuier et Huber Knapp qui ne seront pas sans influence sur Rouch et Morin. Pas de *Chronique d'un été* sans esprit du direct.

Outre-Atlantique, l'industrie hollywoodienne choisit un temps de contrer la télévision en misant sur le gigantisme avec le Cinemascope et le Todd-AO et une diffusion restreinte aux salles les plus prestigieuses. Cela n'empêcha pas l'émergence d'une nouvelle génération de cinéastes formés à la télévision, les John Cassavetes, John Frankenheimer, Sidney Lumet, Arthur Penn et autres Sydney Pollack... Cela n'empêcha pas, non plus, l'évolution technologique de ruiner sa domination. Ce sont maintenant Netflix, HBO, FX et leurs consœurs de la télévision par abonnement qui occupent le trône.

Le cinéma se pense désormais avec la télévision, ce que pratique Gilles Delavaud et qui fait de son œuvre l'une des plus vivifiantes qui soit dès lors que l'on s'intéresse à l'un comme à l'autre.

© Alain Bourges - Turbulences Vidéo #116

en d'autres mains, la Metro-Goldwin Mayer.

De la Lune à la Terre

par Alain Bourges

L'actuelle profusion de séries de science-fiction puisant dans toutes les variations du genre (space operas, dystopies, steampunk, uchronies, etc.) pourrait être le symptôme d'un désaveu, celui d'une réalité anxycogène, minée par des guerres archaïques, des crises naturelles et des marées de désinformation que nul ne pouvait imaginer il y a encore quelques dizaines d'années. Quoi qu'il en soit, voici trois séries de science-fiction récentes, à trois niveaux successifs : Sur la Lune, entre la Terre et la Station Spatiale Internationale, et enfin sur Terre seulement, dans les impasses du temps. Elles nous parlent toutes précisément de ce que nous sommes.

THE SILENT SEA

Tout jeu de mots mis à part, on peut dire que *The Silent Sea* est une série de science-fiction lunaire, et cela non parce qu'elle se déroule presque entièrement sur la Lune mais parce que le récit, comme les personnages, semble évoluer en semi-apesanteur.

La pénurie d'eau sur Terre a provoqué un rationnement drastique. Les mers et les océans sont asséchés, chacun a droit à une quantité d'eau correspondant à son statut. Une mission est envoyée sur la Lune récupé-

rer des échantillons collectés par l'équipe d'une station lunaire baptisée Balhae et actuellement en sommeil. Les huit membres de la mission découvriront sur place les cadavres de ce petit contingent et les échantillons si précieux : des flacons d'eau de Lune.

Eh oui, l'astronome de la Renaissance, Van Langren, ne s'était pas trompé en baptisant « Mers »¹ les grandes plaines de la Lune, comme la fameuse « Mer de la Tranquillité » où se posa la mission Apollo 11, la Mer des Humeurs ou la Mer de la Fécondité. Elles

1 - « Mare, is » en latin, pour être exact.



3 astronautes sur la Lune © The Silent Sea

auraient bel et bien contenu de l'eau ! Et pas n'importe quelle eau...

Le vaisseau spatial coréen se pose comme son prédécesseur sur la Mer de la Tranquillité (La Mer du Silence en coréen), mais en catastrophe, à la limite d'une crevasse vertigineuse.

On sourit, au début, de la gaucherie des astronautes qui doivent effectuer les quelques kilomètres de marche qui séparent leur point d'alunissage et la station Bahae. Plutôt que les aider à sauter un peu plus loin à l'aide de fils de nylon, d'ajouter un effet de ralenti ou à les doter de semelles à ressorts, on a demandé aux acteurs de mimer une marche en semi-apesanteur. Le résultat est presque comique. Qu'importe, continuons. Pour une raison qui ne s'explique pas, on pardonne tout à une série qui possède un charme que toutes les séquelles de *Star Wars* ou de *Star Trek* sont loin d'avoir. En comparaison de la désastreuse *Another Life*², alourdie d'effets spéciaux et de gesticulations ef-

frénées, *The Silent Sea* nous captive par sa lenteur et la retenue du jeu de ses acteurs.

Ceux-ci font preuve, en effet, d'un talent pour exprimer leurs pensées ou leurs sentiments sans le moindre geste ni la plus petite expression, qui confine à la perfection. Sont-ce bien eux qui ressentent ou pensent ? On se demande s'ils ne seraient pas plutôt les réceptacles des pensées que nous-autres spectateurs leur prêtons. Comme si le flux mental de nos idées, drainé par l'avant-champ – cet espace qui nous lie à l'écran – venait habiter leurs visages impassibles. Pour atteindre cette proximité, il faut un peu de temps. Le cheminement des affects et l'exploration des réflexions est un processus lent. Le temps se dilate, les silences s'allongent, les scènes se laissent contempler, tout comme les visages et les parcelles de paysage lunaire que l'on aperçoit. Le spectateur lui-même lévite insensiblement. À ce rythme, la fin de *The Silent Sea*, totalement im-

2- *Another Life* est un feuilleton de science-fiction américain composé de deux saisons de 10 épisodes, créée par Aaron Marti et diffusée en 2019 sur le réseau Netflix. On y retrouve l'actrice Katee Sackhoff qui

illumina *Battlestar Galactica* où elle interpréta le rôle de Kara « Starbuck » Thrace puis, après le rôle principal d'*Another Life*, interprétant le rôle de Bo-Katan dans *The Mandalorian*, consacrant ainsi son statut d'actrice incontournable des séries de science-fiction.

probable, est plus proche du *Petit Prince* que de *2001 Odyssée de l'Espace* ou de *Battlestar Galactica*. Un *Petit Prince* d'une époque bien plus froide que celle de l'original.

Pour que *The Silent Sea* ressemble tout de même davantage à une série d'aventure qu'à une méditation poétique, elle nous réserve tout ce qu'il faut de héros, de traîtres, de catastrophes et de sacrifices, mais elle le fait d'une telle façon que rien ne heurte, que le récit suit son cours paisible et que l'on en éprouve des sentiments d'autant plus profonds. Ici, le spectaculaire n'est pas de mise, ce qui est en soi presque une révolution dans la production cinématographique ou télévisuelle de science-fiction.

L'illustration la plus évidente de cette touche particulière – comme on dirait s'agissant d'un musicien ou d'un peintre – tient au son. On sait que sur la Lune, il n'y a pas de son puisqu'il n'y a pas d'air pour le porter. À l'extérieur de la station ne percent que les voix émises par radio au sein des scaphandres étanches, ce qui nous met dans la position d'un témoin lui-même astronaute. Mais, pour ne pas trop rompre ce minimalisme sonore, lorsque l'on passe à l'intérieur du labyrinthe de la station lunaire, pressurisé et donc doté d'une atmosphère, mais aussi vaste que vide, les bruits restent réduits au strict nécessaire jusqu'au fracas de la fin, quant aux voix, elles respectent de longs silences avant d'exprimer ce qu'elles ont à dire.

Puisque j'évoque un labyrinthe, il est nécessaire de s'attarder sur l'espace dans lequel évoluent les personnages, c'est-à-dire sur la conception architecturale de la station lunaire, bâtie à flanc de crevasse, ce qui est un bon choix pour se protéger des rayonnements des éruptions solaires. L'intérieur s'organise en couloirs à angles droits menant au terme de longs trajets à des chambres individuelles, des espaces de travail ou d'immenses réserves d'échantillons. Mais lorsque à l'exemple des astronautes, on choisit de parfois passer par les conduits d'aération, à peine plus étroits que les

couloirs, le labyrinthe se double d'un second, plus strictement géométrique encore. Impossible de s'y retrouver sans un appareil comme ceux que les astronautes portent à leurs poignets.

Et puisque tout labyrinthe dissimule un monstre, celui-ci en cache un tout à fait inattendu. Un monstre de fragilité et d'innocence. Un être à la fois semblable et profondément étranger à ce que nous sommes. Une hypothèse de notre avenir.

On a compris que l'eau, sa rareté ou sa découverte est au cœur de cette histoire puisque sa disparition ouvre le récit. On nous montre en effet une Terre asséchée, une sorte de Mer d'Aral à l'échelle mondiale, conséquence probable du réchauffement climatique ou d'une quelconque catastrophe environnementale comme il commence à s'en produire un peu partout à la surface du globe. Face à une érosion aussi dramatique de notre habitat naturel et à l'impossibilité croissante d'y survivre, la solution se trouverait-elle ailleurs, dans l'espace ? L'idée d'un exode spatial s'incruste peu à peu dans l'imaginaire collectif, alimentée par des articles de revues ou des films de science-fiction. Pourtant, les scientifiques démontrent que la distance et nos moyens actuels rendent cet espoir inaccessible et que nous ferions mieux de préserver notre seule et unique habitat possible. On a bien mentionné de petites colonies sur la Lune ou sur Mars qui auraient à leur disposition éventuelle les ressources en eau gelée des sous-sols, mais guère plus. Probabilité encore hors de portée, qui a toutefois donné naissance à une histoire, celle de *The Silent Sea*.

De l'eau sur la Lune ? Et si cette fameuse eau de Lune avait des propriétés particulières ? Et si cette eau extra-terrestre, plutôt que seulement désaltérer les astronautes, aidait à régler le problème de la sécheresse terrestre ? Et s'il fallait simultanément envisager une transformation physiologique ? Et si le transhumanisme était la voie de la survie de l'espèce ? Sans être lourdement



Petite fille sur la Lune © The Silent Sea

posés, tous ces sujets émergent naturellement au cours de la traversée des 8 épisodes de *The Silent Sea*.

Avec le transhumanisme, il s'agirait d'évoluer d'un stade à l'autre de l'espèce Homo. Comme lors de la transition du Néandertal à l'Homo sapiens. On sait que les deux branches de la famille humaine se sont longtemps côtoyées, qu'il y a eu des échanges, des luttes et des amours, nos gènes en gardent le souvenir. *The Silent Sea* montre le passage de témoin entre deux états de l'humanité, celui que nous connaissons, désormais incapables de survivre sur une planète que nous avons dévastée et un autre, mieux adapté, plus tolérant, plus respectueux et conscient de ses limites.

Pour l'exprimer, la série reprend discrètement la fresque de la *Création d'Adam* par Michel-Ange. Comme Dieu a donné vie à l'homme, l'être humain offre un présent à l'être post-sapiens qui lui succèdera. La position des mains diffère, celle qui donne est en dessous, ouverte, quand celle du Dieu de la Chapelle Sixtine pointait celle d'Adam pour lui transmettre le fluide vital. Le don plus prosaïque de l'astronaute,

forme ordinaire d'un premier contact, d'un apprivoisement, n'en est pas moins symboliquement aussi essentiel.

La science-fiction est l'exploration des conséquences de nos actes et de nos pensées. La catastrophe environnementale en marche en fait irrémédiablement partie. Délibérément anti-spectaculaire, dramatique mais non tragique, *The Silent Sea* n'est pas là pour inventer une issue, ni d'ailleurs jouer les prophètes. Elle nous offre mieux : une échappée poétique.

INFINITI

Je viens de qualifier une série coréenne de science-fiction de « lunaire » parce qu'elle paraît flotter en légère apesanteur. Je peux, de la même façon et sans forcer la comparaison, qualifier la série française *Infiniti* de « solaire », non pour ce qu'elle posséderait de lumineux ou de chaleureux, mais bien, au contraire, pour ses paysages de steppes désertiques, l'ambiance de fin du monde qui y règne et le rôle destructeur que le soleil y joue.



Paysage et radars © *Infiniti*

Depuis l'explosion de la navette Challenger et les restrictions budgétaires qui lui sont infligées, la Nasa doit recourir aux bons services du cosmodrome de Baïkonour pour expédier ses astronautes vers la Station Spatiale Internationale³. Les Européens sont logés à la même enseigne.

Malheureusement, Baïkonour étant située au Kazakhstan et l'Union Soviétique n'existant plus, la Russie a décidé de l'abandonner progressivement, puisqu'elle est désormais située en territoire étranger et que les Kazakhs exigent un loyer. Les activités spatiales russes se poursuivront à [Vostochny](#), un tout nouveau cosmodrome construit en Sibérie, près de la frontière chinoise. Ceci fait qu'au beau milieu d'une gigantesque steppe rase, sous un soleil sans ombre, se dresse [un immense centre spatial](#) datant des années 50, encore actif mais déjà en partie abandonné.

À quelque distance, en roulant vers le nord-est, s'étale un désert interdit, [contaminé par les essais nucléaires](#) russes effectués pendant 40 ans entre 1949 et 1989 au rythme soutenu d'un peu plus d'un par mois.

Tel est le décor d'*Infiniti* où l'on passe d'une salle de contrôle parfaitement opérationnelle et de bureaux au mobilier soviétique luisants de propreté à un immeuble entièrement squatté ou à des stations radar désertes plantées au milieu de nulle part.

Avoir su profiter de ce décor authentique, mais semblable à celui d'un film post-apocalyptique, est un choix judicieux comme l'est celui d'y avoir situé l'action de nos jours alors que la pollution nucléaire est l'un des grands dangers environnementaux actuels et que les puissances étatiques comme les simples multimilliardaires colonisent l'espace avec la même avidité que les aventuriers du temps de la marine à voiles. Ne pas avoir gommé les différences linguistiques, mais avoir tourné, nous dit-on, en cinq langues différentes, en contournant habilement les barrières, dénote également une volonté qui rompt avec la paresse ordinaire. Quand on apprend de surcroît qu'une bonne partie de la série – les scènes d'intérieur, je suppose – a été tournée en Ukraine, on est impressionné par la coïncidence de la réalité et de la fiction comme si l'on pouvait lire la première au travers de la seconde. Involontairement, puisqu'elle a été imaginée et tournée bien avant l'invasion de l'Ukraine, la série décalquerait la situation actuelle de cette partie du monde, autre-

³ - Problème en cours de résolution grâce aux engins d'Elon Musk et de Boeing.

fois appelée URSS, et son effondrement sans fin, hérisse de meurtres brutaux, individuels ou collectifs. La quasi-familiarité que nous entretenons depuis peu avec ces pays devenus brutalement si proches du fait d'une guerre participe ainsi grandement à l'adhésion que la série peut susciter.

Comme dans un western de John Ford, le paysage donne son échelle à l'histoire. Ici, dans la steppe kazakh comme autrefois dans le désert du Nevada, les êtres humains sont seuls et démunis face à la grandeur de la Création. La cité de Baïkonour elle-même, composée de vieux immeubles, de [hangars d'assemblages](#), de rampes de lancement et d'un centre de contrôle, ne suffit pas à les protéger. Tout autour, la steppe s'étend à l'infini. Entre les cendres du feu nucléaire et les tempêtes solaires qui menacent les astronautes dans leur station spatiale, le danger de la consommation est partout, invisible, mais rappelé ici par la tempête qui soulève la poussière radioactive, deux meurtres par immolation et quelques irradiés dans l'espace.

Anna Zarathi, une spationaute française doit s'envoler pour la Station Spatiale Internationale. Une crise de convulsions la fait débarquer au moment de l'envol. Anthony Kurz, son suppléant et accessoirement son amant, la remplace. Peu après, un cargo de ravitaillement Soyouz percute la Station au moment de l'amarrage, entraînant des dégâts considérables, en raison soit d'un mauvais alignement du Soyouz, soit d'une manœuvre erronée de Kurz. Voilà pour l'introduction dans les cieux.

Simultanément, un cadavre décapité et couvert de cire est retrouvé sur un toit d'immeuble abandonné par la police kazakh. Il s'agit de Kurz, qui est supposé se trouver au même instant en position délicate quatre cents kilomètres au-dessus de la Terre. Anna reconnaît le corps. Isaak Turgun, un policier têtu et indiscipliné, se charge de l'enquête. Voilà pour l'introduction sur Terre.

Réaliste, fantastique, ou d'anticipation, le récit conjugue les trois genres avec habileté, bien qu'il nous faut toute la saison pour relier l'enquête du policier kazakh et l'accident de la Station Spatiale. Tout cela sera dénoué, mais à grande vitesse, en un seul épisode, comme cela devient une désagréable habitude avec les productions aux normes Netflix.

Ceci fait qu'à défaut de pénétrer dans l'intrigue à mesure qu'elle se construit, du moins suffisamment pour se prendre au jeu, on s'intéresse à autre chose. Et ce qui nous intéresse, en plus du décor inhospitalier, c'est justement que l'essentiel y fonctionne tout de même, que des fusées partent encore de Baïkonour, qu'il y a des archives dans ce cosmodrome et un gardien pour les garder, un service de sécurité aussi, des ingénieurs, un semblant d'administration, des chambres pour les astronautes et que l'on croie à tout cela. Du moins, que l'on y croie tout autant qu'à un village planté en plein milieu du désert du Nevada avec son saloon, son shérif et ses cow-boys lorsqu'on regarde un western (Ici, ce sont les Russes qui jouent les blancs et les Kazakhs les Indiens).

La mise en scène ne cherche pas à nous convaincre davantage. On ne saura pas qui sont vraiment ces gens, ni Anna, ni Kurz, ni Lydia, la fascinante patronne de l'Agence spatiale russe, ni Isaak, ni Reva, la jeune ingénieure indienne, ni Emil Durkhov, le chef du programme spatial. L'histoire elle-même finit par se fondre dans un brouillard où se mêlent chamanisme kazakh, science-fiction et fantastique. On oubliera vite les entorses à la vérité. Deux ou trois dialogues tentent de nous éclairer, mais il est trop tard. C'était avant qu'il fallait nous prendre au piège.

Ce ne sont pas, non plus, les explications des auteurs qui pourront nous convaincre. « C'est vrai, déclarent-ils maladroitement, qu'on a construit le personnage de la cosmonaute Anna comme une sorte de Jeanne d'Arc cosmique qui entendrait des voix. On cherche toujours



Anna en scaphandre © *Infiniti*

des stéréotypes quand on veut construire un personnage. Le contrepied parfait, c'est un flic rationaliste qui incarne justement la raison .»⁴

Les stéréotypes ne sont pas réputés pour stimuler l'inventivité, mais soit ! Acceptons que les personnages ne soient que ce qu'ils sont, conformes à leurs inusables modèles. Nous nous sommes installés durant cinq épisodes dans une attente sans objet. Rien ne pouvait trouver d'explication, ni les cadavres décapités et enduits de cire, ni la station accidentée et privée de communications mais où la vie résistait, ni les complots des uns contre les autres, ni la magie d'une chamane, ni les intuitions d'Anna ni les déductions d'Isaak. Nous sommes laissés porter par l'observation d'un improbable condensé d'humanité isolé dans un paysage désertique et dont l'activité consiste étrangement à envoyer des gens dans un engin qui flotte au-dessus de leurs têtes et dont on ne saisit pas vraiment l'utilité. Ces êtres sont les acteurs d'une pièce de théâtre un peu absurde. Ils n'existent que lorsqu'ils sont en scène et lorsqu'ils y sont, ils lèvent la tête vers les étoiles ou se penchent sur des cadavres sans tête. Ils ne com-

prennent ni les unes ni les autres. Ils n'ont pas d'autre vie, sortis de scène, ils n'existent plus..

C'est pourquoi, au sujet d'*Infiniti*, on pourrait parler de suspension, de léger flottement de l'esprit.

SHINING GIRLS

Il est probable que, ne sachant pas à quoi s'en tenir, le spectateur se sente démuné tout au long des premiers épisodes de *Shining Girls*. Néanmoins, captivé par les lentes circonlocutions du récit, il redoublera d'attention et se verra récompensé de sa patience. Tout ce temps n'aura pas été perdu.

Kirby, ex-journaliste du *Sun-Times* de Chicago, reléguée aux fonctions d'archiviste, survit, arc-boutée contre son environnement de travail, contre sa mère chez qui elle loge, contre l'univers tout entier. En plus de cette méfiance à l'égard du monde dont elle se préserve en gardant ses écouteurs aux oreilles, apparaissent chez elle des troubles psychiques consécutifs à la brutale agression dont elle a été victime. Suite à cette commotion, elle a dû s'inventer un nouveau prénom et un nouveau nom, mais aussi se reconstituer – ou tenter de se reconstituer – un cadre. Elle s'efforce ainsi de noter tout ce qu'elle voit autour d'elle pour s'en

4- Cf. : https://www.france1info.fr/replay-radio/l-empire-des-series/infiniti-splendide-thriller-entre-lisse-et-le-kazakhstan_5028831.html

Agression © *Shining Girls*

souvenir au cas où les choses changeraient, comme cela se produit régulièrement. Par exemple, lorsqu'elle trouve quelqu'un installé à son bureau et qu'on lui annonce que le sien a toujours été celui de l'autre côté de la salle. Ou bien quand son appartement change d'étage ou qu'elle se découvre mariée sans le savoir. « Les choses changent, confie-t-elle au début à sa mère. Elles ne sont plus comme je les ai laissées. Rien n'est là où il devrait être et je ne peux plus rien reconnaître. »

Parallèlement, on découvre un personnage au moment où il aborde une petite fille occupée à jouer sur les marches de sa maison. On flairer aussi bien que la petite fille le danger que représente cet homme et le rapport qu'il peut avoir avec ce qui vient d'être décrit comme avec ce qui va l'être ci-dessous.

Enfin, la découverte dans une conduite d'égouts d'un cadavre à laquelle assiste le journaliste Dan Velazquez du même *Sun-Times* lance le récit. La victime répond au nom très romanesque de Julia Madrigal. Les blessures relevées sur son corps s'avèrent semblables à celles infligées à Kirby lors de son agression. Un meurtrier en série sévit donc dans Chicago, commettant ses crimes à de plus ou moins longs intervalles. Nous avons vu son visage, mais nous seuls. Attaquée par derrière, Kirby ne connaît que sa voix, la petite fille

a certainement grandi et oublié cet épisode de son enfance, quant à Julia Madrigal, elle est morte, comme le sont sans doute quelques autres.

Kirby s'associe à son collègue pour mener l'enquête. Ce dernier est l'autre marginal de la rédaction du *Sun-Times*. Alcoolique en rémission, il joue sa carrière en s'attelant à Kirby pour mener l'enquête.

Les meurtres s'étant étalés dans le temps, *Shining Girls* emprunte à la mode actuelle des flashbacks à tout-va la fâcheuse tendance à embrouiller le spectateur en sautant d'une époque à l'autre. À lui de bien enregistrer les dates affichées en bas d'écran et de classer mentalement la séquence dans la bonne case temporelle jusqu'à ce que le puzzle temporel finisse par offrir suffisamment de lisibilité.

Pour un amateur d'univers parallèles, les trous de mémoire ou les sérieuses confusions de Kirby pourraient être plus objectivement des « sautes » dans le temps. Nous ne serions plus dans un thriller psychologique, mais dans une série de science-fiction à la [Philip K. Dick](#). Il reste néanmoins à savoir si ces sautes sont effectives ou si elles n'interviennent que dans sa propre perception de la réalité. Un traumatisme tel que celui qu'elle a vécu peut altérer la perception de soi, des autres et du temps. Récit dickien en diable, *Shining*



Harper, cicatrice © *Shining Girls*

Girls ravira ceux qui, il y a quelque temps, s'étaient plongés avec bonheur dans *Counterpart*.

L'incertitude ne sera résorbée qu'au sixième épisode, tout entier consacré à Harper et aux origines de l'histoire. Ce procédé pour le moins maladroit affecte sérieusement le rythme et la tension d'un récit déjà bien emberlificoté par les sauts temporels. On oublie vite cet improbable sixième épisode pour se reconcentrer dans le dernier épisode sur la poursuite entre d'un côté Harper et, de l'autre, Kirby, Dan et Jin-Sook, une astronome impliquée dans l'histoire.

Celle-ci d'ailleurs demande un jour à Kirby :

« Qu'est-ce que cela veut dire ? Qu'il va me tuer ?

— Il l'a déjà fait. Mais pas encore. » lui répond Kirby, dans un dialogue digne des meilleures histoires de labyrinthes temporels.

À bien y réfléchir, je pense même que dans une saison prochaine de *Shining Girls*, on apprendra que tous les personnages que l'on vient de voir sont déjà morts depuis longtemps.

Les cicatrices au visage que se sont infligés l'un l'autre Harper et Kirby les marquent comme s'ils étaient liés par le sang. L'un et l'autre sont en effet portés par

la même barque ballottée au gré des bifurcations du récit, mais il faut mettre ce rapprochement à première vue gênant entre un agresseur et sa victime au crédit d'auteurs qui s'appliquent à sortir les femmes de leur habituelle image d'impuissance. Pour preuve, les brefs plans présentant les autres martyres de Harper, toujours à distance, tirés de journaux ou de documents policiers, qui n'insistent jamais ni ne donnent les corps ensanglantés en spectacle. Pour preuve également l'agression de Kirby, dont on ne voit rien, ou encore ce combat où elle affronte Harper, couteau à la main, et inflige à son adversaire la balafre déjà évoquée. L'érotisation des tueurs en série et, par conséquent, des corps mutilés des femmes (puisque à quelques exceptions près, la différenciation sexuelle s'opère ainsi) a été dénoncée dans plusieurs publications⁵. *Shining Girls* prouve que l'horreur n'a pas besoin d'être détaillée avec complaisance pour être ressentie.

Egérie des séries télévisées féministes ou sensibles à la cause, depuis *Mad Men* et en passant par *La Servante Écarlate*, Elisabeth Moss s'implique dans des productions télévisuelles qui mettent en lumière la condi-

5 - Cf. : Par exemple dans [Vanity Fair](#).

tion passée, présente ou à venir des femmes et qui offrent des personnages féminins pour le moins combattifs. C'est le cas dans *Shining Girls*, au net détriment, cependant, des autres personnages. Son comparse Dan est trop survolé, Marcus, son mari, est nettement délaissé, quant à Jin-Sook, l'autre victime de Harper, on n'en sait rien sinon qu'elle travaille à l'observatoire. Il n'y a que Harper et sa folie pour tenter de rétablir l'équilibre. Habilement, l'acteur prend le contre-pied de sa partenaire en jouant le manque confiance en soi et la difficulté à gérer les situations, faiblesses qui le font apparaître plus venimeux encore.

Avec son formidable talent à se métamorphoser selon les « états » de Kirby, Elisabeth Moss tire donc la narration vers la psychologie post-traumatique d'une femme plutôt que vers le versant fantastique de l'histoire. En réalité, on peut fondre le thriller temporel et le thriller psychologique en un seul, les deux ne s'excluent pas. Ainsi se comprend cette métaphore dont use Jin-Sook dans ses explications à Kirby : « Prenez deux particules. Elles peuvent être connectées d'une certaine manière, comme si un fil invisible les reliait. Elles ne peuvent pas agir indépendamment. Donc si vous en touchez une, l'autre est affectée. Leurs actions sont inextricables. L'une impacte l'autre, même à travers l'espace-temps. » L'intrication quantique comme métaphore des rapports entre un prédateur sexuel et sa victime est une invention inattendue. S'il s'agit des rapports humains en général, dont font hélas partie les meurtres en série, elle est parfaite.

© Alain Bourges - Turbulences Vidéo #116

The Silent Sea (고요의 바다) est un feuilleton sud-coréen en 8 épisodes, adapté par Choi Hang-yong de son court métrage *The Sea of Tranquility* (고요의 바다, 2014) et diffusé fin 2021/début 2022 sur Netflix. Il est interprété notamment par : Bae Doo-na, Kim Sun-young, Heo Sung-tae, Kang Mal-geum, Kim Si-A, Gong Yoo, Lee Joon,...

Infiniti est un mini-feuilleton français en 6 épisodes créé par Stéphane Pannetier et Julien Vanlerenberghe et diffusé sur Canal + en 2022. Il est interprété notamment par : Céline Sallette, Daniar Alshinov, Vlad Ivanov, Karina Arutyunyan, Anatolii Panchenko, Lex Shrapnel, Ellora Torchia...

Shining Girls est un mini-feuilleton américain en 7 épisodes adapté par Silka Luisa de *The Shining Girls* de Lauren Beukes et diffusé par Apple TV. Il est interprété notamment par : Elisabeth Moss, Wagner Moura, Phillipa Soo, Chris Chalk, Amy Brenneman

Pastoral, du son à l'image et vice versa

conversation entre Christophe Bailleau & Philippe Franck

Depuis 2008, le musicien et artiste visuel/pluridisciplinaire français Christophe Bailleau a créé, à Bruxelles, le duo Pastoral avec le créateur audio intermédiatique et critique franco-belge Philippe Franck. Ensemble, ils ont développé une œuvre singulière repérée tant dans les festivals d'arts numériques/visuels/sonores (on se souvient de leur performance et sélection vidéo à VIDEOFORMES en 2015) que les musées, les scènes indépendantes internationales, les « non-lieux » culturels ou encore sur les réseaux.

Ils pratiquent l'électronique expérimentale ou ambiante, la post pop, le sound art, la vidéo... le tout avec une grande liberté, sans s'embarrasser des querelles de genre ni des classifications réductrices. Dans une actualité de productions multiples¹, ils reviennent

sur leur parcours, leurs collaborations et les traits d'union entre créations sonore et cinématique.

BACK TO THE 80'S : PREMIÈRES EXPÉRIENCES

Christophe Bailleau : J'ai commencé la guitare adolescent et très vite j'ai été frustré par le fait de me limiter à cet instrument. Tout petit, j'ai écouté de la musique électronique : d'abord Tangerine Dream, puis Pink Floyd (dans ses expérimentations), puis Kraftwerk

¹ - Notamment leur *Correspondance confinée*, textes écrits par Christophe Bailleau lus par Philippe Franck et mis en son par eux deux. Un premier EP est sorti sur le Bandcamp du label Transonic début 2022 et un album est annoncé dans les prochains mois. Un nouvel album de leur duo Pastoral est également en construction.



Pastoral © Photo : Transcultures

qu'on trouvait à l'époque au supermarché du coin. J'ai joué dans le groupe rennais new wave Words of Goethe (où sévissait aussi un certain Pascal Obispo) qui s'inscrivait dans la mouvance de Marquis de Sade et plus encore de Marc Seberg (la formation créée par le chanteur Philippe Pascal après le *split* de ce groupe culte et unique dans le panorama du rock français) pour lequel nous avons fait des premières parties en tournée, tout en côtoyant des groupes industriels

comme Prima Linea ou End of Data. J'étais fasciné par ces formations qui jouaient beaucoup avec l'image, le graphisme, le look... le tout participant d'une ambiance plus globale.

Je suis arrivé en Belgique en 1989, par hasard. J'avais commencé à faire de la musique électronique en 86 mais cela s'est développé avec différents projets : Das Gift (industriel), La Chiesa (dark ambient), Glyth (techno) et j'ai aussi joué dans le collectif élec-

tro/trip hop Neven. J'ai aussi travaillé au niveau sonore pour des photographes (comme Jean-Dominique Burton), plasticiens, auteur de BD (le regretté Daniel Hulet) et j'ai été invité à jouer dans des galeries d'art par certains de ces artistes. J'ai repris des études en 2000 dans une école d'art bruxelloise pluridisciplinaire, l'ERG (École de Recherche Graphique) et j'étais fasciné par les vidéos d'art que j'ai pu découvrir grâce à mon professeur d'art vidéo Yvan Flasse qui était aussi monteur. J'ai acheté une petite caméra bon marché et j'ai commencé à faire mes propres vidéos d'emblée en utilisant mes propres musiques créées par ordinateur. Pendant ces études je réalisais déjà des installations sonores et vidéo, notamment pour le label Kraak de Gand. En parallèle, de manière assez naturelle, j'ai réalisé de nombreuses créations radiophoniques autour du thème de la santé, du bien-être, en utilisant parfois du matériel sonore pris à partir d'interviews qui à la base aurait pu servir à des vidéos.

À noter que, à l'époque, l'art sonore que tu enseignes aujourd'hui dans les écoles d'art et promeus notamment via ton festival City Sonic et plus généralement dans Transcultures, le centre des cultures numériques et sonores que tu as fondé et qui a soutenu aussi mon travail sur la longue durée, commençait à être enseigné à l'ERG, ce qui était alors exceptionnel et ce travail sculptural et textural de la matière audio m'a aussi d'emblée beaucoup intéressé.

Philippe Franck : J'ai commencé la musique, à Liège, d'abord par le chant (avant la guitare et le sampling), au début des années 1980, également porté par la new wave tant au niveau musical que textuel ou encore iconique et la découverte de Joy Division, The Durutti Column, A Certain Ratio, Section 25, New Order – du label mancunien Factory – Wire, Gang of Four, The Flying Lizards, Cabaret Voltaire et The Human League à leur début, The Cure jusque *Pornography* (qui est une sorte de non-retour dans la sublime décadence, un sentiment aussi très fort à l'époque) ou encore Pu-

blic Image Limited dans leur geste post situationniste (héritage que je n'ai découvert que plus tard avec grand intérêt) déjà contenu dans leur première single éponyme en pochette journal, après le sabotage des Sex Pistols.

A cette époque, la Belgique et plus particulièrement Bruxelles était une plaque tournante *arty* internationale très féconde, ce que reflétaient les productions des labels belges, notamment Les Disques du Crépuscule et Crammed Discs (avant l'arrivée de Sub Rosa – label multi avant-gardiste d'une très grande qualité avec lequel j'ai collaboré quelques années plus tard) revendiquant un cosmopolitisme hybride. Parmi la myriade de groupes à l'époque très créatifs, je te rejoins dans l'empreinte laissée par Marquis de Sade et plus particulièrement leur deuxième et dernier album studio *Rue de Siam* (1981) qui est un condensé subtil de textes rimbaldiens/expressionnistes ciselés et de musiques déjà post rock jusqu'à un final ambient envoûtant (*Submarines & Iceberg*) que je réécoute encore en boucle aujourd'hui et que nous nous sommes promis de reprendre un jour ensemble.

Au début des années 80, étudiant en Histoire de l'Art à l'Université de Liège, j'évoluais principalement au sein du groupe Playtime créé avec mon frère aîné Fabrice Franck, féru de Duke Ellington mais aussi de Franck Zappa, des Beatles ou encore de Spirit, qui jouait de la guitare, des claviers et bidouillait, dans sa chambre, sur un enregistreur 4 pistes cassette avec moi. J'avais déjà des images qui collaient à nos morceaux. D'ailleurs le nom de notre combo finalement pas très rock, a été donné après que j'ai vu le film de Tati à la Cinémathèque de Bruxelles où j'allais, avec gourmandise, voir les classiques et les films muets. Je me rappelle aussi avoir composé un morceau intitulé *Forme vide* après y avoir vu le film *Le Feu Follet* de Louis Malle adapté du roman de Drieu la Rochelle. Lors des concerts de Playtime, ils nous arrivait d'utiliser plusieurs projecteurs de diapositives à l'époque et c'est seulement après que j'ai pris connaissance des expériences

warholiennes de The Exploding Cinema. Ces « songs » étaient souvent des saynètes parfois directement inspirées du monde cinématographique d'antan et souvent en noir et blanc. Me viennent immédiatement à l'esprit *French Film Blurred* de Wire, *Atmosphere* de Joy Division, *For a Western* de The Durutti Column, *Bela Lugosi is dead* de Bauhaus, *Falling in love with a German film star* des Passions parmi tant d'autres ou encore *Music for films* de Brian Eno lequel a ouvert avec son Ambient Music, un horizon de paysages sonores susceptibles d'être la bande-son d'une série d'actions ou de non-actions. Mais ce n'est que dans les années 90 que j'ai commencé à travailler avec la vidéo et principalement en créant la plupart des musiques pour les vidéos de Hänzel & Gretzel² (Daniel Mangeon, rencontré à Bruxelles où il a vécu et qui est décédé, à 34 ans, à Paris en 2000) qui jouaient tant dans les images que dans les sons sur le sampling et le low tech (il avait aussi sorti des *home cassettes* « bizarres » à Nancy d'où il était originaire) parfois dérangent mais toujours poétique. Quelque temps après son départ pour rejoindre ses Philip K. Dick et William S. Burroughs adorés, j'ai rencontré Régis Cotentin, ce grand illusionniste des images en mouvement avec qui j'ai également eu le plaisir de collaborer longuement. Sans doute le grand talent de mes complices vidéastes et réalisateurs à qui je dois beaucoup, a-t-il plus stimulé, chez moi, la création d'images plus sonores mais aussi mentales que, à proprement parler, visuelles. Ce n'est finalement qu'avec toi ces dernières années que j'ai eu assez confiance pour proposer, outre des sons et des paroles, aussi des images pour réaliser ensemble des vidéos difficilement, et c'est heureux, classifiables et toujours quelque peu décalées.

ANTI-ACADÉMISME / ANTI-COLLECTIF

Christophe Bailleau : La musique (électronique), c'est aussi de l'architecture et même de la cuisine ; on a des matériaux, des ingrédients, et l'on construit, en imaginant de nouveaux horizons vivables. Les nouvelles images sont d'abord dans la tête, qui invente ou synthétise un réel, de nouveaux lieux, des personnages aussi... Mon grand-père architecte m'a amené à découvrir l'architecture utopiste, notamment les maisons-bulles. Cet amour pour les lieux de vie différents m'a par ailleurs amené à faire des concerts dans des endroits autres que la traditionnelle salle de spectacle : terrils, piscines publiques, églises, jardins, bâtiments industriels... Je regrette de ne pas avoir commencé plus tôt la vidéo. En fait, j'étais complexé par un certain regard condescendant que peut porter l'art (plastique) contemporain sur la musique qui ne me donnait pas la confiance pour me mettre à la vidéo et aux arts plastiques. J'ai commencé la photo (dont je ne montrais pas la majorité de la production) vers la fin des années 90, dès le début de la démocratisation du numérique. Je prenais aussi beaucoup de photos en tournant les vidéos et j'utilisais souvent uniquement le son des vidéos quand je trouvais l'image pas assez intéressante pour réinjecter ces sources audio dans mes mixes. Je n'ai pas vraiment eu de formation technique que ce soit en musique, en vidéo ou même en écriture (j'avais commencé dans les années 90 en rencontrant l'écrivain belge William Cliff qui m'avait gentiment encouragé puis j'ai laissé tomber par autocritique avant de reprendre peu avant le confinement) ou en dessin que je pratique plus récemment. C'est aussi une liberté mais cette démarche n'est pas toujours bien vue des « spécialistes ». J'aime appréhender ces outils au-delà de tout académisme ou tout au moins en m'éloignant de ces codes, à la volonté de ne jamais appartenir à des « collectifs » ou « mouvements » qui m'entraveraient et m'enlèveraient la possibilité d'explorer des territoires inconnus par ces chemins de traverse. Et toujours une

2- Paradise Now a composé récemment une bande-son pour l'installation vidéo *Hamlet Machine* d'Hänzel & Gretzel (d'après le livre de Heiner Müller) réalisée initialement en 1998 et présenté, dans une nouvelle configuration, dans le cadre de l'exposition *Lenine was a mushroom – moving images in the 90s* au MKHA (Anvers) jusqu'au 21 août 2022.

envie de mélanger les différentes pratiques. La musique m'a amené à travailler avec de jeunes chorégraphes (dont Martine Viale et Lise Vachon, toutes deux canadiennes), dont l'interrogation et le nouveau regard autour du corps m'a interpellé, et j'ai par ailleurs un projet d'opéra électronique avec la plasticienne belge Claire Ducène (avec qui j'ai créé, en 2021, le collectif Ghostwriters). Tout ceci est le fruit de rencontres mais je ne sais pas s'il y a un hasard. En tout cas, mes collaborations n'ont jamais été hiérarchiques.

Philippe Franck : Je partage ce refus obstiné des labélisations ou d'intégrations à de quelconques mouvements pour mieux finalement se faire reconnaître et accepter. Même si j'ai eu la chance de rencontrer beaucoup d'artistes dont certains sont devenus des amis (Michael Gira/Swans, Lee Renaldo & Thurston Moore/Sonic Youth, Colin Newman/Wire, Steven Brown/Tuxedo Moon, Samy Birnbach & Malka Spiegel/Minimal Compact, Lydia Lunch... plus tard à New York Ira Cohen, The Living Theatre, Glenn Branca, Gerard Malanga,... Hector Zazou, Ramuntcho Matta, Gérard Hourbette/Art Zoyd, Bruno Letort en France ou encore en Belgique, Baudouin Oosterlinck, Charlemagne Palestine, Leo Kupper, Jean-Paul Dessy...) et de collectifs qui m'ont marqué (mon premier article de critique musical était une rencontre au Plan K – lieu mythique bruxellois animé par Frédéric Flamand, devenu par la suite un chorégraphe célèbre et qui a accueilli alors l'avant-garde musicale, littéraire et performative internationale – avec Test Dept avant leur performance puissante dénonçant le colonialisme) depuis mes premières années de critique d'art dans ces sulfureuses claires/obscurités 80's qui m'ont conforté aussi, avec la désintégration des idéologies, des avant-gardes définitivement confirmée par le post-modernisme, à ne jamais adhérer à un quelconque dogme. Cette vision verticale (même dans une prétendue « égalité » ou aujourd'hui le leitmotiv « bottom up » d'une culture « start-upisée » et au final, plus aseptisée) se heurte tôt ou tard

à une forme de vision libertaire. J'ai toujours traqué la singularité, dans tout son mystère et sa résistance à être appréhendée facilement, tant au niveau critique que dans ma propre approche artistique ou encore curatoriale (que ce soit au sein de Transcultures, City Sonic, des Pépinières européennes de Création ou en commissaire artistique invité) qui en même temps doit beaucoup à ces rencontres internationalistes (le premier événement organisé sous le nom de Transcultures au Plateau, un lieu/laboratoire multidisciplinaire intéressant à Bruxelles en 1995, en reste un bon exemple : « The Akashic Week end » avec des vidéos poétiques et une installation de Hanzel & Gretzel autour de William S. Burroughs, une expo de « mylar pictures » d'Ira Cohen qui était aussi invité à lire sa poésie nomade avec la participation du saxophoniste Eric Sleichim (Maximalist I, Blindman Kwartet). L'écriture (depuis le début du projet Paradise Now, j'ai collaboré régulièrement avec des poètes) et plus généralement la vision des autres a toujours stimulé et ouvert la mienne. Et puis la philosophie aussi : dans les années 80, plus particulièrement Deleuze/Guattari avec leur « faites rhizome et pas racine ! », Lyotard pour « la condition postmoderne » et Baudrillard tant dans sa vision du simulacre que de la séduction avant de découvrir plus tard Foucault et son « hétérotopie ».

Christophe Bailleu : Nos parcours se rejoignent dans cette volonté à la fois de rencontre et de liberté. Mais en même temps nos origines géographiques et le parcours d'éducation divergent...le tien universitaire, le mien bibliothéconomique et d'écoles d'art. Même quand je vivais encore en France, j'étais plus intéressé par les musiques belges dans leur hybridité (les productions de Crammed Discs notamment avec, au début, le groupe de Marc Hollander et Véronique Vincent Aksak Maboul totalement inclassable, la série *Made to Measure* qui est très cinématique...), allemandes (Kraftwerk bien sûr avant le Krautrock), anglaises (Legendary Pink Dots, Coil qui m'a profondément mar-

qué et le travail également visuel d'un de ses membres fondateurs Peter Christopherson (également dans le groupe industriel pionnier Throbbing Gristle) – sous le nom Hipgnosis – photographe et musicien accompli qui a réalisé nombre de pochettes de Pink Floyd, celles des premiers albums de Peter Dinklage et plus tard, des clips intéressants pour des célébrités comme Nine Inch Nails (avec parfois une image plus intéressante que la matière musicale elle-même qui la suscite.)

Je me rappelle que nous nous sommes croisés toi et moi à Bruxelles lors de spectacles de théâtre quand j'ai participé à la musique d'une pièce du comédien/metteur en scène Sébastien Chollet et de danse (tu travaillais à l'époque avec la chorégraphe Nadine Ganase pour le spectacle *Crossing the border* avec l'incroyable poète new-yorkais Ira Cohen sur scène) et tu avais aussi écrit, en tant que critique, sur mes premiers disques belges. Mais ce n'est qu'en 2007 que nous avons commencé notre collaboration artistique avec le projet Pastoral et travaillé ensemble sur un disque collaboratif *Lights out in a ghosting hour*³ que j'ai coordonné avec ta participation remarquable ainsi que deux autres talentueux complices (l'Américain Neil Williams et le Belge Niko Hafkenscheid qui commençait alors à composer des musiques pour la chorégraphe Meg Stuart).

Ma formation et mon parcours long de bibliothécaire m'a permis de lire beaucoup, de m'intéresser à la philosophie (Bertrand Russell, Jean Baudrillard et aussi les premiers écrits de Medhi Belhaj Kacem) et à la poésie indépendante. Ce qui m'a motivé pour me mettre à l'écriture plus tard.

CINÉMA ET MAGIE

Christophe Bailleau : Mes premiers émois en peinture ont été le surréalisme mais aussi le « réalisme ma-

gique »⁴ dont André Delvaux est sans doute un distingué représentant du septième art en Belgique mais j'avoue que je lui préfère la magie cinématographique d'un Jodorowski qui m'a beaucoup plus marqué. Je suis tombé par hasard sur une expo de HR Giger (que j'ai par ailleurs rencontré plus tard) au moment où il travaillait sur le film *Alien, le huitième passager* de Ridley Scott, qui m'a totalement fasciné. Très jeune déjà, j'étais attiré par le cinéma (je faisais fréquemment l'école buissonnière pour m'asseoir dans les salles obscures) notamment celui de Marguerite Duras que beaucoup trouvent fastidieux, mais aussi et sans hiérarchie, pour les bons films d'horreur (plus pour leur esthétique, l'éclairage, leur décor artisanaux parfois proches de Méliès, comme le travail aujourd'hui de Bertrand Mandico par exemple dans son court-métrage *Ultra pulpe*, à la fois SF, fantasque et érotique). J'ai toujours été aussi un grand fan de Godard. J'aime ses créations les plus absconses et je trouve le personnage fascinant. Il n'a pas peur d'utiliser les dernières technologies dans ses récents travaux. Je pourrais citer aussi Alain Cavalier, moins ses films qui ont bien marché mais les plus expérimentaux comme *Ce répondeur ne prend plus de message* (1975) réalisé après la mort de sa femme où il se met lui-même en scène en train de peindre tout en noir son appartement. Dans une autre veine plus actuelle, je trouve le travail de l'artiste californien Nate Boyce s'inspirant aussi des jeux vidéo les plus créatifs, incroyable dans ses sculptures vidéo, son utilisation de la 3D, à la fois indépendante de la musique, et complètement dedans avec le son qu'il travaille.

Je trouve formidable de pouvoir prendre (je ne les vole pas) des images sur YouTube qui sont parfois sans droit d'auteur ou des sites avec des GIFs gratuits. Cela donne une vaste matière qui est une sorte de renouvellement du « found footage » (qui n'était pas toujours ac-

4- Pour André Delvaux, le réalisme magique, notion introduite en 1925 par le critique d'art et photographe allemand Franz Roh et qui traverse différents domaines artistiques et pays, est avant tout un jeu esthétique, spirituel et philosophique avec des éléments de réalité, doublé d'une interrogation.

3- Sorti, en 2008, sur le label français Optical Sound (animé par l'artiste Pierre Belouïin) dont le nom est en soi un trait d'union entre ces les dimensions sonores et visuelles

cessible pour des raisons techniques). Cela m'évoque le sampling musical mais sans que l'on voit les sources de l'emprunt. De manière générale, la citation a pris une importance jusqu'ici inégalée. On le voit aussi dans les séries : *Strangers Things* par exemple emprunte au film d'horreur italien, tout comme *Brand New Cherry Flavor*. Dans son essai *Retromania* (2012), le critique musical britannique Simon Reynolds définissait ce terme comme une caractéristique principale de la culture pop d'aujourd'hui, et de la musique en particulier. Je pense que la nostalgie, quand elle est bien utilisée, permet d'une certaine manière, de pallier le manque d'élan créatif de notre époque.

Philippe Franck : Si la nostalgie s'en tient à un fétichisme passiviste, elle se révèle stérile mais si elle inspire outre l'expression artistique/esthétique de ce sentiment, un autre regard sur notre contemporain et peut être une forme d'élargissement spatio-temporel, alors elle peut se révéler créatrice et stimulante. Je pense par exemple au travail du cinéaste canadien Guy Maddin, son esthétique de la patine, noir et blanc, parfois expressionniste. En contre-exemple, au niveau musical, la réactualisation des années 80 – peut être la dernière décennie ou plutôt tiers de décennie car après 1983, cette explosion créative se tarit, pour beaucoup d'artistes, fortement – a souvent été peu intéressante, en se focalisant sur ces clichés plutôt que ses fulgurances et ses énergies. Quant au cinéma plus généralement, je serais plutôt du côté du philosophe Jacques Rancière qui le définit « un art mystique qui abolit toutes les oppositions », un art qui nous ouvre sur un au-delà. Un cinéma qui se contente de nous plonger dans la « réalité » ou une hypothétique « vérité » de notre ici et maintenant sans cette capacité de métamorphose (du spectateur aussi) m'ennuie profondément.

Pour revenir sur ce que tu disais sur les images prises sur YouTube et réintégréées dans des œuvres « originales », si on fait le parallèle au niveau sonore, on peut aussi faire référence à Free Sound, cette banque de

données sonores Creative Commons, libres d'usage où on peut trouver toutes sortes d'enregistrements. J'aime épicer mes pièces avec ces ambiances du monde entier accessibles et malléables. Parfois même plutôt que d'utiliser mes propres enregistrements car cela a un côté immédiat et infini. Pouvoir transformer un enregistrement de feu de forêt fait par un Californien inconnu en nappe noise est un vrai bonheur, celui de la transformation et il reste aussi comme une idée de collaboration (dans mon dernier disque *Soundtracks for Jean-François Octave*⁵ – artiste visuel belge multi pop important dont j'ai aimé les pochettes réalisées dans les années 80 pour des labels et événements essentiels en Belgique – sous le nom de Paradise Now sorti récemment, j'ai voulu citer les auteurs de ces sources, chaque fois qu'ils se mentionnaient, aussi pour leur rendre hommage)

POETIC VIDEO

Christophe Bailleau : Je n'aime pas le terme de vidéo clip. Je ne hiérarchise pas la musique vis-à-vis de la vidéo. Souvent, ils vont très bien ensemble ; il se vampirisent aussi. J'aime bien l'innocence, voir l'amatourisme, revendiqué, comme si l'on découvrait la caméra à chaque fois avec une âme d'enfant, un émerveillement. Plus que la vidéo, ma référence y compris pour réaliser des vidéos, serait plutôt le cinéma mais aussi la magie et les trucages simples pour que l'idée soit vraiment dans le prolongement de la main. La manière de filmer de Godard dans *One + One* (sorte de grand documentaire libre et arty sur les Rolling Stones), l'univers de Michael Snow, artiste pluridisciplinaire (réalisateur, musicien, plasticien) canadien dont l'univers aussi étrange que visionnaire, m'inspire également (je pense à *Corpus Callosum* qu'il a réalisé en 2012 et qui met en scène une sorte d'espace intermédiaire,

5- Paradise Now, *Soundtracks for JFO*, Transonic label (voir la critique de Chris Farrell en page 50)



77 affairs, vidéo, 2021 © Christophe Bailleau+Paradise Now

entre illusion et réalité notamment via une série de manipulations numériques et visuelles)

Réaliser une vidéo aujourd'hui ou créer un morceau de musique à dimension électronique, cela a beaucoup en commun : même type de montage mais aussi, plus largement, une certaine manière de mettre en forme ses idées. Parfois c'est l'image qui fait la musique, parfois c'est le contraire. Le hic c'est que si l'on veut de nouvelles images, on doit passer par la technologie et des programmes parfois pas toujours évidents mais tout reste possible. Dans les bons clips, on ne fait pas de distinction entre bonnes images et bonne musique. Elles se marient harmonieusement. Mes vidéos sont simples et poétiques. Quand j'ajoute de la musique à mes vidéos, je ne fais pas de clips mais plutôt des petits films, avec de la musique qui semble bien fonctionner dans ce flux. Je suis admiratif en ce sens, du travail du cinéaste autrichien Peter Tcherkassky (notamment son court-métrage *Outer space* réalisé en 1999), un des pionniers du « found footage » artistique, qui travaille sur le son en même temps que la vidéo, et qui

utilise l'audio des images d'autres films pour recréer la bande-son de ces expériences filmiques.

Harmony Korine, réalisateur californien (on lui doit notamment *Julien Donkey-Boy* et *Trash Humpers*) dont je suis, avec beaucoup d'intérêt (mais qui semble actuellement s'essouffler), l'œuvre mêlant hardiment divers types de narration et d'esthétiques, a réalisé aussi quelques clips dans cet esprit (pour Sonic Youth et Bonny Prince Billy notamment). J'aime aussi la manière qu'a l'artiste, réalisateur et essayiste canadien Jon Rafman d'interroger les impacts émotionnels et existentiels de la technologique. Quasi à l'opposé, pour revenir en Belgique, j'apprécie aussi le travail de Kurt d'Haeseleer⁶ par sa hardiesse à utiliser de manière très personnelle les programmes et les effets spéciaux ou encore, dans un registre très différent, celui des Sœurs Martin, à la lisière des arts plastiques, qui produisent des œuvres simples, sensuelles et poétiques.

6 - On a peu récemment apprécié la qualité de sa collaboration visuelle avec le musicien électronique Franck Vigroux au Festival VIDEOFORMES 2022, pour leur performance *AV The Island*.

Philippe Franck : Si j'ai beaucoup regardé de vidéos de groupes qui m'ont marqué, je préférerais souvent leurs sources, celle du cinéma expressionniste, de la nouvelle vague ou encore du « cinéma expérimental ». Aujourd'hui, j'aime aussi regarder des moments d'énergie *live* saisis par la caméra par exemple des bouts de concerts de Sonic Youth, Iggy Pop, de Wire, Talking Heads, The Cramps, TC Matic (le groupe de funk blanc imparable d'Arno) ou encore de PJ Harvey (les concerts électroniques étant souvent, à part certaines exceptions comme ceux de Kraftwerk avec ou sans robots, d'un hiératisme complaisant). Bien que dans les activités de Transcultures, on traite souvent du développement des images numériques, je m'aperçois que dans mon travail artistique, je leur préfère souvent leurs parents Low Tech ou leurs divers détournements (devenus sans fin avec le numérique). J'aime par exemple quand mon ami Régis Cotentin – également commissaire artistique inspiré – évoque les techniques de la peinture flamande dans une conférence sur le simulacre numérique. Je pense que dans les images que je t'envoie (toujours montées par toi), il y a, sans en être, heureusement, trop conscients, quelque chose des réalisateurs de ce qu'on pourrait appelé « un quotidien expérimentalisé » à l'instar de Jonas Mekas ou d'Andy Warhol dans les années 60 (l'ennui jusqu'au-boutiste en moins, j'espère), qui revient avec aussi un certain plaisir à ce que des personnes qui nous sont proches dans la vie participent, parfois malgré eux, à nos petites mises en scène. Cela rend sans doute ce « mix » d'images assez hétérogènes et Low Tech (avec des petites touches digitales que tu ajoutes ici et là parfois en « épices ») plus intime et j'espère attachant aussi pour les spectateurs extérieurs.

CORRESPONDANCES CONFINÉES

Philippe Franck : Pendant la période du confinement, nous avons produit avec Pastoral – dans le cadre de l'initiative « No Lockdown Art » initiée par

Transcultures et les Pépinières européennes de Création dès mars 2020 – plusieurs vidéos sonores (*Lockdown drift #1, #2/ L'incertitude...*) réalisées en mode « ping pong » tant pour les séquences vidéo que les sons qu'on s'envoyait et qui étaient au final agencés, donnant aussi à voir une sorte de composition/correspondance audio-visuelle ainsi que la mise en miroir de nos solitudes, nos microcosmes, nos replis mais aussi nos mirages, fantasmagories permettant de traverser une sorte de brouillard épais, une vie quotidienne et sensorielle entravée... Le confinement a aussi été une période de réflexion et pour nous séparément d'écriture, moi en dialogue avec la poétesse montréalaise Catrine Godin et d'autres aussi (dont Biba Sheikh à Detroit et Maria Malivoskaya à Moscou) et toi avec ton futur recueil poétique *Métal Noir* dont des extraits se retrouvent dans notre EP *correspondance confinée* et motivera aussi bientôt un album. Comment as-tu ressenti cette période dominée par les écrans, qui s'est révélée aussi créative, avec une étrange énergie à la fois pesante et stimulante ?

Christophe Bailleau : Les écrans étaient notre reflet et le canapé notre ami. Regarder des films fut, pendant ces longs mois, mon occupation principale, encore plus qu'avant, de manière quasi compulsive : abonnement Netflix, Mubi, etc., mais aussi des balades en forêt près de chez moi et puis l'écriture. Le confinement a accéléré cette introspection. J'ai écrit, quasiment tous les jours, une sorte de poésie réflexive et absurde à la fois influencée par le quotidien qui était devenu étrange voire étranger, où la temporalité avait changé. Cette pratique plus récente pour moi a été animée par un besoin aussi de s'échapper par les mots ou juste l'envie de témoigner.

Presque hyperactif donc, je n'ai jamais autant créé que pendant la période Covid, autant en vidéo, dessin, textes, musique... tout s'interpénétrait de manière nécessaire et compulsive. Notre univers est devenu tout à coup plus étrange, la noirceur plus sombre, et cette



L'incertitude, vidéo, 2020 © Pastoral

étrangeté ou ce nouveau paradigme est resté, et la frontière entre la réalité et le monde rêvé est devenue plus poreuse. « Plus jamais retour au monde d'avant »... Ok mais qu'est-ce que serait celui « d'après » ? Cette période a aussi accéléré notre travail commun au sein de Pastoral, avec beaucoup d'échanges en « distanciel » qui ont donné naissance à des enregistrements⁷ et des vidéos.

⁷ - Après *L'échappée belle* (premier album composé de photos de Christophe Bailleau, de fragments poétiques de Philippe Franck et de bandes-son imaginaires communes, qui a également donné lieu à des expositions pluridisciplinaires en Belgique) sorti en 2018 sur le label Transonic, Pastoral prépare un nouvel album contrasté dont la sortie est prévue en 2023 ainsi que la réalisation d'un premier long métrage.

COL-LABORATION / COM-POSITION

Philippe Franck : Oui il y a comme une métaphysique du confinement qui nous interroge encore et pour ne pas rater « ce monde d'après » dans lequel nous sommes de facto déjà mais peut-être pas encore dans les esprits, il me semble que l'on devrait être plus radicalement créatif et sans doute, globalement, plus courageux pour éviter notre extinction (après avoir, de manière spectaculaire, éradiqué les autres espèces) qui commence par celle de nos neurones et donc de notre mise en perspective auto-critique. Nos échanges ont contribué en tout cas à se sentir bien « alive & kicking ». Outre notre collaboration et l'écriture de fragments poétiques (les miens, en résonance avec mes amies poétesses, étaient plus à la lisière du philosophique), tu as aussi travaillé pendant ces derniers mois



EP Cover, 2022 © Transonic

sur un album, Christophe Bailleau & friends⁸, où tu as invité, pendant la période de confinement, plusieurs complices musiciens (Didié Nietzsche alias A Limb, Jérôme Deuson alias aMute, Dr Olive, Yuri Cardinal/ Eric le Vergé, par ailleurs plasticien, moi-même sous le

8- Christophe Bailleau & friends, *Shooting stars can last* (Optical Sound) prévu en septembre 2022. À noter qu'un premier EP, *Persistence*, de Christophe Bailleau & friends a été publié en ligne, en 2021, sur le site du magazine français IRM.

SERVITUDES/CERTITUDES (CORRESPONDANCE CONFINÉE)

nom de Paradise Now, Gavin Vanaelst, un talentueux jeune artiste anversois qui anime le label Midlife Music avec qui tu prépares un album, Jules Nerbard – cofondateur, dans les années 80, avec Didié Nietzsche du combo expérimental belge Radio Prague – alias Martyn Bates II – également actif sur les scènes de Second Life –, Konejo/Seb Lapin – par ailleurs impliqué dans IRM/Indierockmagazine – ainsi que Célestin, ton jeune fils déjà audio-bidouilleur) à participer à des mor-

ceux électro (ou non) aux humeurs variables. Comme si cela résumait de très nombreux projets collaboratifs que tu as menés les années précédentes avec bien d'autres créateurs sonores (Sogar, Sébastien Roux, Mitchell Akiyama, Julien Demoulin, entres autres), avant de pouvoir repartir aussi dans des projets solo (plusieurs sorties sont prévues ces prochains mois sur différents labels). Je ne sais pas comment tu vois, au milieu de cette effervescence, notre collaboration notamment au sein de notre combo audio-visuel Pastoral mais pour moi, il y a des aller-retours qui se sont révélés de plus en plus fructueux. Nous jouons un peu de tout, en tout cas ce qui est nécessaire pour mettre en son notre idée jusqu'au bout mais ne sommes pas dans une logique instrumentiste mais finalement plus de (co)composition (certainement pas au sens académique), d'architecture sonore qui se nourrit de matières soniques sans oublier des fragments de songs, post pop, post folk alliant numérique et analogique. Il me semble d'ailleurs, quand je réécoute certaines vieilles créations, que les idées vieillissent mieux que les morceaux aboutis avec une production peut-être trop dans l'air de son temps... Et le minimalisme a une tendance naturelle à mieux vieillir que le maximalisme.

Christophe Bailleau : Finalement, qu'est-ce qu'un compositeur aujourd'hui ? on peut l'assumer aussi, dans l'esprit, sans sortir d'un conservatoire. Les autres disciplines participent aussi à la composition. Quand on travaille sur une vidéo ensemble, cela peut inspirer une musique et vice versa. Pour moi et je pense pour nous, ce ne n'est pas suffisant d'être juste musicien ou en tout cas d'être réduit aujourd'hui encore à une seule discipline. On peut aussi revendiquer l'inabouti tant qu'il est intéressant dans le processus. Aujourd'hui on a aussi un problème de public. Tout est accessible mais peut être trop pour chercher au-delà de la dernière coqueluche marketée comme un produit jetable. Doit-on penser ce que l'on crée maintenant aussi pour le futur ? Les modes, les regards et les écoutes changent

tellement... alors, où réside la valeur de cet « art » de plus en plus temporaire ?

Quand j'ai revu *Jurassic Park* de Spielberg j'ai retenu la citation d'un acteur : « la création est un acte de pure volonté », une définition intéressante et étrange. En recherchant son origine, je suis tombé sur Schopenhauer, l'auteur du *Monde comme volonté et comme représentation* dont la pensée trouve sa vérité dans la confrontation à l'éthique. L'art est, selon lui, le moyen que trouve le sujet pour s'extraire du monde. L'esthétique est le lieu où le discours analyse la distance avec le monde permise par l'art. Ma culture est tout autant « populaire » que « pointue ». Elle est pointue dans le populaire. Je pense que quelque part notre projet Pastoral est un peu la somme de toutes ces réflexions.

L'ART DE LA BELGITUDE

Philippe Franck : C'est amusant que tu arrives à la philosophie de Schopenhauer (qui m'a personnellement amené à celle de Nietzsche lequel ne me quitte plus depuis) via ce film léger (ou lourd selon les humeurs) qu'est le premier *Jurassic Park*. De mon côté, je suis rentré dans Camus via *Killing an Arab* (single sorti en 1978) de The Cure dans lequel Robert Smith se réfère à *l'étranger*. Pour Camus, « la grandeur de l'art réside dans la tension perpétuelle entre la beauté et la douleur, l'amour des hommes et la folie de la création, la solitude insupportable et la foule épuisante, le rejet et le consentement ». C'est sans doute dans ces dialectiques que la création peut trouver son « interzone », une notion (et un livre) empruntée à William S. Burroughs, lequel m'a aussi marqué, dérangé et stimulé dans son éclatement du langage. Camus dont il faut aussi relire, en ces temps d'un nihilisme violent, *L'homme révolté*, a aussi dit quelque part « si le monde était clair, l'art n'existerait pas ». On le sait, c'est dans les villes industrielles, la violence, le spleen et la pauvreté qu'ont émergé les plus grands artistes, des Beatles à Joy Division.



Huba, vidéo, 2022 © Pastoral

Dans cette perspective, on peut se demander ce qu'il restera de la « beauté lisse », sans négativité (comme l'analyse très bien le philosophe d'origine coréenne Byung-Chul Han dans son essai *Dans la nuée – réflexions sur le numérique*) de l'ère *digitale*. C'est sans doute aussi pourquoi nous tentons de garder cet humain trop humain dont parle si bien Nietzsche et une certaine surréalité au centre de cette drôle de cosmogonie multi-créative qui s'est développée aussi à partir d'une interzone qu'est aussi la Belgique, celle de René Magritte, de Marcel Broodthaers, de Paul Nougé, d'Achille Chavée⁹ et de tant d'autres géniaux électrons libres indisciplinaires.

9- En mai 22, le tandem Bailleau/Franck a rendu hommage au grand écrivain surréaliste André Chavée et son complice André Balthazar lors d'une performance sonopoétique (aussi avec des textes de Christophe Bailleau) au musée Mill à La Louvière où Chavée et Balthazar ont co-créé, en 1957, avec l'artiste cinétique et pataphysique Pol Bury (dont on fête le centenaire en 2022), le Daily-Bul, à la fois pensée « Bul », maison

Christophe Bailleau : J'ai un sentiment mixte sur cette « belgitude » qui pour moi (et sans doute, pour nous non plus) ne se réduit pas aux frères Dardenne ou à un certain « cinéma social » ni à des films qui lorgnent trop sur la culture nord-américaine. J'aime, par exemple, le travail de Raoul Servais pour l'animation, les moments les plus poétiques de Chantal Akerman ou encore le néerlandais Johan Van der Keuken (un artiste autodidacte qui a détourné le documentaire) et plus particulièrement *La jungle plate* filmée en 1978, en milieu naturel. Ce qui m'inspire, c'est le quotidien en tout cas, oui mais avec ses rêves qui en font partie intégrante et le rende vivable. Je pense que pour être personnel dans sa création, on doit y mettre tant une part de son quotidien que de sa vie onirique qui, pour moi – et je pense aussi dans notre collaboration – se collapent et s'enrichissent l'une l'autre.

© C. Bailleau & P. Franck - Turbulences Vidéo #116

d'édition et revue.

Maria Clark :

« une affaire sensible »

par Jean-Paul Gavard-Perret

Maria Clark fait appel à une méthode d'exploration originale en concentrant tout son effort sur l'image du corps tout en le maquillant pour qu'il traduise l'invisible.

C'est comme si une telle créatrice rodait dans la périphérie de l'existence ou ce qu'il en reste. Demeure, des êtres potentiels, les suaires et leurs plis en une chute hors du temps dans un fondu dans la lumière du noir, une extase fantomatique suit son cours là où l'imaginaire semble se retourner contre lui-même.

Artiste multi-partites Maria Clark utilise une grande variété de moyens. L'écriture elle-même reste le fondement de ses approches plastiques. Mais l'auteur la transforme en fictions et théories. Celles-ci élaborent une réflexion sur la question des limites topologiques, ontologiques entre l'être et le monde, un espace d'entre-deux et ce qui s'y passe..

L'artiste ouvre une approche différente du vivant donc du temps, de l'espace et du politique. Tout a commencé avec le nouveau millénaire. Maria Clark a créé un film super 8 puis a transité des arts de la scène à la photographie, la vidéo, le dessin, la performance.

Ce fut pour elle une manière de « lâcher le militantisme pour le sensible ». Elle offre une dimension poétique des relations entre soi et les autres, là où ses différents travaux se répondent en multipliant entre eux les ponts, jeux de miroir, mouvements.

Se revendiquant comme « perspectiviste » elle est aussi modèle vivant pour les ateliers beaux-arts et ce n'est pas anecdotique : « Poser, c'est proposer. Et c'est aussi s'imprégner d'un environnement », écrit celle qui reste une femme libre qui ne se laisse rien imposer.

Elle aime, dans toutes ses activités et surtout ses vidéos, créer des architectures et des empreintes avec la lumière. Son corps est au centre de son travail. « Il me permet de partager une dynamique, une idée, un sentiment, une liberté – un état d'être au monde. » Et elle le scénarise de diverses manières. Si bien, ajoutet-elle, que son « corps est une île, il s'inscrit dans un archipel.



Le Modèle vivant déplié (2017), documentaire, 45' © Still : Maria Clark

Il trouve ainsi sa place dans le brouhaha ambiant d'un monde social quelque peu dénaturé et en désordre. »

Il est souvent moins montré que caché. Et la peau retient toute son attention en tant qu'interface entre dehors et dedans. Il s'imprime, se partage, se cartographie, place dans une alternance fusion-scission. Il s'agit de l'espace de la rencontre et de la limite. Et Maria Clark le soumet à diverses tensions entre supports, plans et surfaces.

L'enveloppe permet de s'insérer dans le tissu du monde et reste l'espace de la caresse (la notre ou celle des autres). La peau devient donc l'espace du vivant par excellence. L'artiste le pousse parfois jusqu'à l'érotisme. Elle y traduit « l'obscène, velouté, électrique. »

Depuis 20 ans elle multiplie les vidéos là où sa création, sa vie, deviennent sœurs en des allers-retours entre plaisir et souffrance, entre enthousiasme et effondrement. Bref l'œuvre reste « une affaire sensible ». Au monde et aux autres, à échelle humaine. Le corps en reste l'instrument, la boussole de chacun. Mots et images, idées et émotions y prennent corps dans un travail incessant.

Il s'agit pour Maria Clark de remplacer définitivement le concept de beauté par celui du vivant. Il relève de l'immanence, d'une expérience sensorielle là où l'espace lui-même se transforme dans une esthétique de l'esquisse, du flou de l'empreinte et de la trace capable, par une affaire de peau, d'embrasser le tout – même invisible.

© Jean-Paul Gavard-Perret
- Turbulences Vidéo #116

Atelier

Vidéomots 2022

par Marie Rousset

À partir d'un objet commun, à savoir la vidéo choisie dans le programme du festival VIDEOFORMES, chaque participant fait appel à ses propres mots. À leur tour ceux-ci prennent leur envol pendant ce corps-à-corps mystérieux avec la matière vidéo, et réciproquement. Il y a appropriation.

Cet atelier est fait pour les gens qui aiment la vidéo et la littérature et qui désirent les faire fusionner en une nouvelle création

Roxane Delage - VIDEOFORMES

VIDEOFORMES est un observatoire permanent des nouveaux développements de l'art numérique et vidéo contemporain. La poésie fait de même en explorant sans fin les mondes qui l'environnent.

C'est assez fascinant cet aller-retour vidéos > mots, puis mots > vidéos, et encore, et encore... jusqu'à ce que la pépite, la perle poétique se laisse fixer dans le poème.

C'est ce travail, les textes-poèmes des participants à l'atelier Vidéomots, que vous découvrez ici sous la forme d'éditions numériques. Et ceci fut rendu possible grâce à la collaboration, riche s'il en est, entre VIDEOFORMES, la médiathèque de Jaude et moi-même, écrivaine qui anime l'atelier.

Cette année fut un grand cru. D'abord parce que nous étions toutes et tous ravis de se retrouver en présentiel, et aussi du fait que le groupe était particulièrement créatif et enthousiaste.

De plus, les moments de partage à chaud après les projections, salle Gripel. Les échanges avec Gabriel, Éric et Roxane de VIDEOFORMES, Marie de la médiathèque de Jaude, et Marie, écrivaine-animatrice de l'atelier d'écriture ont permis aux possibles de s'exprimer avec clarté et véritable intérêt.

Dans cet intervalle les passages de l'image (au sortir de la salle), à la mise en mots (partage à chaud des impressions), accompagnaient tout naturellement la résonance intérieure ressentie. Ce qui permettait à l'acte poétique recherché de commencer à s'inscrire dans le corps via l'écriture de chacun.

Merci à toutes et à tous !

© Marie Rousset - Turbulences Vidéo #116

DELUSION

Prince Majestic
Riquiqui du Lisse
Triche de l'orifice
Etriqué jusqu'à la trique
S'astique
Dans l'insipide solitude
L'appendice
Fallucieux factice
Se rend gorge de
Délice
Ingurgit
Jouit
Bananabouffe
bananabaffre
Enrage
Avide
Mis en orbite
Sur son édifice
De maléfices immondices
A Vide
A Vices

BANANANA BANANANA BANANA IL-E - HOU
BANANANA BANANANA BANANA IL-E -HOU

Narcisse entend le cri
Cri and Co
Pâmé dans son manteau
Tragicopathétique
Synthétique
De caprice
L'égoistique crise
Irrigue sa plastique protectrice
L'effroi se visse
À son corps décalcotragique

BANANANA BANANANA BANANA IL-E - HOU
BANANANA BANANANA BANANA IL-E - HOU

Assoiffé
Boit au calice
Du supplice
De son Alter-Echo
Perpêtre le sacrifice
L'assassine
Au banquet des egofrénésies
Repu de sa propre substessence
Indécence
Tombé du haut du poncifié
Retourne dans ses rêves
Consuméroconsumés
Se vautrer
Inbananablement lascif

La Pourriture de l'Ego
Tisse sa souillure
Se bananarépand
Sang
Dans l'espace interstice
Jouissif

LAIDEUR

© Anne-Isabelle Buguet
Banana Island (2021) - Caroline Schwarz
- Turbulences Vidéo #116



Immobilite Tourbillon

KAVALA

Bruits de sabots.

Galop

La fierté du cavalier de l'ombre

Arrêt du temps

Ou trahison ?

Traîtrise ?

Un pays

son mensonge

Son silence gris

Grisâtre

Grisaillant

Gris- saillant

La griserie lente du temps des prisonniers

Perdre la tête

Trace sur ses murs fermés

Ce que son cœur libre sait aimer

Retenir la couleur, le mouvement, ceux qu'il aime

Attendre

Retenir

Imaginer

Il déploie les bras

Ils ondulent

Le thorax vibre

Le bassin tourne

Entraine le compte des jours suspendus

Filants

La terre tourne

Le soleil entouré

La lune ceint

Tourneboulée d'elle-même

S'en assurer

A ses doigts tout échappe...

La course des gamins, la mariée en livrée

Le flingue prêt à valser,

S'asseoir

Immobilite

Regard au loin

Rien auquel s'accrocher

Lambeaux de vide

Cavalier épuisé

Son regard affleure son univers muré

Encagé

S'y fracasse

Le percute

« Le crime que j'ai commis »

Ordinaire

Supra de l'infra

« Toucher la terre, les arbres »

« Ma famille ma femme ma maison me manquent... »

Les pieds sur terre.

Pour voir quoi ?

Pour tenir ?

Basculer

© Anne-Isabelle Buguet

Letters from Silivri (2020) - Adrian Figueroa

- Turbulences Vidéo #116



sILhouELLE

Elle
Autre ?
Silhouette
Au visage muselé
Longue trompe métallique
Inhibée
Cherche la légèreté
Plombée
Elle
Est
Seulée
Friche techno éviscérée
Entraînée
Par la musique indus
Viciée

Est-elle
Méta ?
Vers ? versatile envers
Hum ? Haine
Réa ? Alitée
Gen ? Emergence
Cor en App ?
Ani ?
Végé ?

Est-elle
IL ?
ELLE ?
IEL ?
Humanité Insanité ?

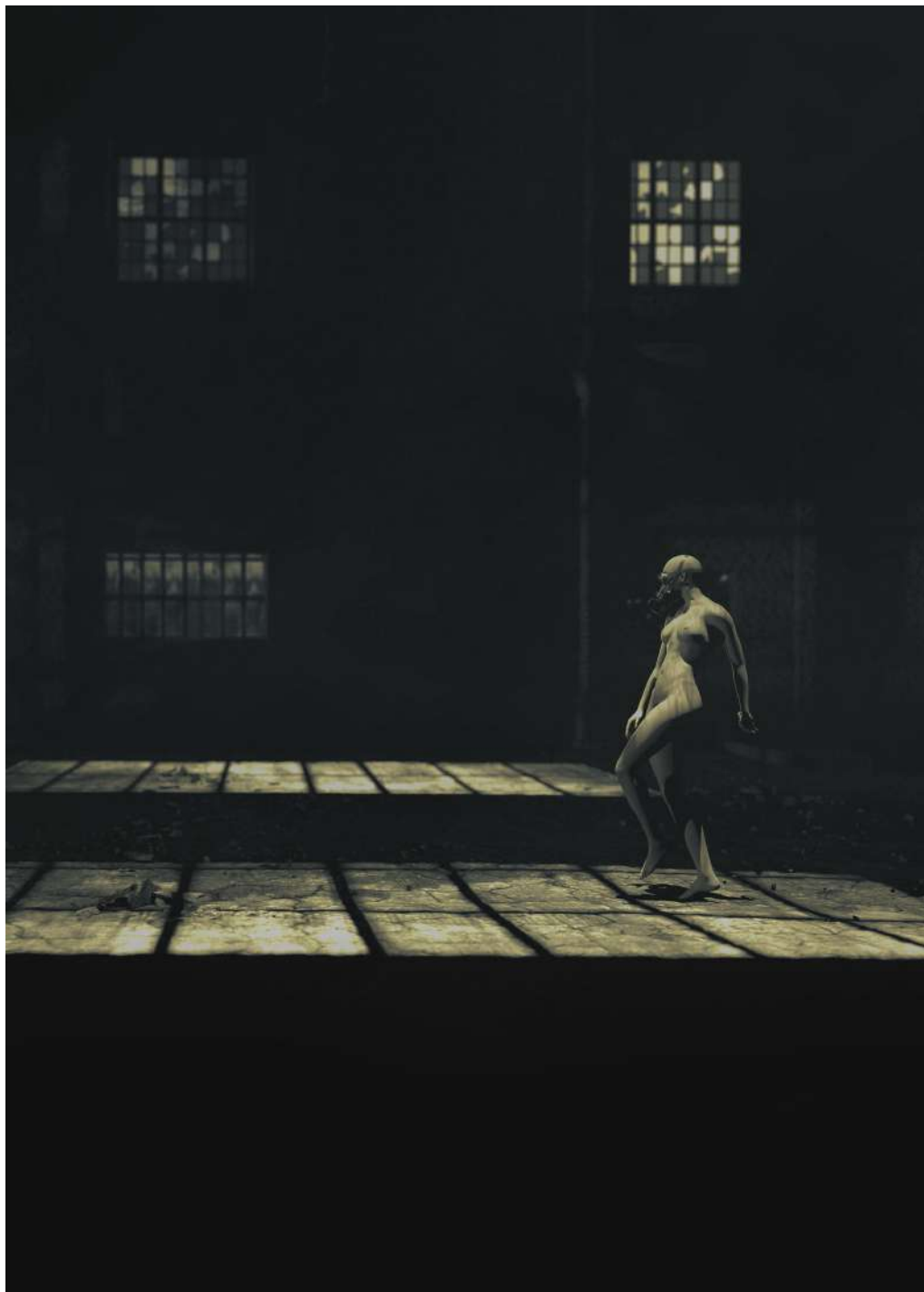
Libre ou démantibulée ?
Prête à élanomber
A bousculer
Pas de 2 voletévolonté
Pas 2 prise
Tournetombe
Pose
Elève
Quête ?

Infini sans fin
Dans l'Un jamais fini
Phygitale Sysiphe

© Anne-Isabelle Buguet

In Your Room (2021) - Alessandro Amaducci

- Turbulences Vidéo #116



#UnautreMonde#

Eboulis

De vies

Fracassés fragmentés

Les murs

Lambeaux de villes

Raiï de lumière

S'effilochent

Etirent

Les minauderies de la pluie

Chatouillent

Les cliquetis des chatons ahuris

Etouffés

Vibre -raiï -La prophétie

Du Monde unique

Déclame -raiï- sa pensée

Fermée

Au petit jour d'humains fugaces

Ondule une ombre en pas de danse

Perce -raiï- le monde

L'ouvre

Perdu dans la ville

L'enseigne-raiï- du taxiphone espoir

Se faufile

Le combiné promesse- raiï

A son oreille

Appel masqué

#

Appel à un autre monde

#

De celui en devenir

Volutes musiquées des bras nus

Ellipses langoureuses des hanches

Jouent

Joue à joie

Corps chatoyants de lumière en transe

Mouvements irisés des corps en danse

Raiï

Chante

Qui tu es

Ra

Respire

Ce que tu rêves

Raiï

Caresse

Ouverture au monde

Raiï

Ouvre- toi,

Univers

Raiï

Danse

Avec il lui elle eux

Et puis ?

AIME

LIBRE

FEUX

Raiï

Aime

Sans frontière

Aime

Sans mur



Raï
Danse,
Jaillis,
Souffle de joie

Raï
Emporte l'Amour

Il n'a pas de frontière
Il n'a pas de genre
Il n'a pas de mur
Il n'a pas de guerre
Il n'a pas de catégorie

Combiné reposé
Dehors
Jour, nuit
Pareil

NOIR

Mais tu sais,
Réversibles
Raï

© Anne-Isabelle Buguet
#31# (appel masqué) (2021) - Ghylène Boukaila
- Turbulences Vidéo #116

Kira

Le sable de mes mots s'envole avec les vents mauvais.
Le duvet de mes pensées flotte au-dessus de tes horizons.
L'empreinte de ma vie se calque sur tes pas, alourdie par nos silences inavouables.

La réponse de la terre

Le collisionneur robote l'arctique data center enfoui au plus profond du tunnel;
Entropie nous parle et conte les parcelles fractales entrecoupées de bulles circulant parmi le mycelium radioactif.

La plage aux êtres

Morts qui accueillent la vie à clavicules ouvertes, les débris de l'eau morcellent les défunts
toucher voir toucher voir toucher voir ...
Corps périssables tendrement bercés par nos incertitudes, fragments matriarcaux d'un tout
bouleversant questionnement.

Letters from Silivri

Jouraprèsjour moisaprèsmois saisonaprèsseason annéeaprèsannée, je reste suspendu à l'échelle
du temps avec mes seuls mots incapables d'effacer mes barreaux.
La valse entêtante de cette robe mariée tournoie emportant dans son sillage les vagues
d'abolements des chiens au ralenti filmant l'innocence coupable.

© Claire Nottin

Kira (2021) - Ysana Watanabe

La réponse à la Terre (2021) - Giulia Grossmann

La plage aux êtres (2021) - Kendra McLaughlin

Letters from Silivri (2020) - Adrian Figueroa

- Turbulences Vidéo #116



Bad-trip en sous-sol

Notez bien : j'avais rien demandé.

Je voulais juste sortir du parking de béton dur

où y avait même pas de voitures.

Et je suis entrée de plein fouet de pleine gueule

dans le béton d'une cage

cage d'ascenseur sans ascenseur

trou de béton. Zonzon.

Et j'ai recommencé. Comme une mouche trompée.

Zoom avant, béton, pan. Zoom avant, béton, pan.

Etourdie, neurones bétonnés,

au fond du parking

je suis entrée

par inadvertance

dans un tambour de machine à laver.

Wash wash wash wash

les angles du parking tout washé

infiniment s'entrecoupaient.

Mandala mandala nausée.

Les piliers du parking tout mâchés se délectaient de l'arête.

J'en ai mangé. Froid, mouillé.

Une eau grise suintait, flaquait.

Les flaques reflétaient les piliers barbouillés et ma gueule grignotée.

© Joëlle Atger-Trinquand
Grid (2021) - Alexandre Alagôa
- Turbulences Vidéo #116





Souvent vivant varie

Les plantes se collent, curieuses, aux vitres de la serre.

Elles écartent leurs cils-dents, secouent l'étaupe de leurs cheveux-crinnières, et accordent le galop léger de leur cœur.

Un humain partage leur serre. Son mollusque-langue bave sur une vitre.

© Joëlle Atger-Trinquand
Hybrid Terrains (2021) - Élise Guillaume
- Turbulences Vidéo #116



Estampe

Avalé le rocher par la vague
avalée la foule amère
avalé le blanc par le noir
avalé le corps clair
avalée la main
qui s'accroche à ce corps à un décor à la vie
qui est engloutie par le noir
qui revient qui repart
marée de ténèbres
fluide cauchemar
qui sera emporté par les vents ou le temps
ou pas.

© Joëlle Atger-Trinquand
SIGN (2021) - Robert Cahen
- Turbulences Vidéo #116

Restes

Roche ou os ? Tout rûpe la paume
Sable ou cendres ? Tout glisse entre les doigts
Empreintes mêlées, animaux incertains, chimères ?
Même, un feu follet en tranches scintillantes.
Près d'un homo sapiens tout chaud, un os tout seul
pétille, poudré d'or dans un scanner fouilleur.
J'étais aux funérailles de l'os tout seul.
Suaire de plastique bulle, coffre de bois, lourd couvercle, blanc mausolée.
Taj Mahal du ptérosaure.
Et l'homo sapiens ?
La maladie, autre fouilleuse, n'en est jamais ressortie.
Il a refroidi.
J'ai vu, si, j'ai bien vu folâtrer son scanner-fantôme,
mille-feuille d'une lumière d'outre-monde,
frôlant les autres créatures, frrr, frrr,
au dessus de la plage aux êtres.

© Joëlle Atger-Trinquand
La plage aux êtres (2021) - Kendra McLaughlin
- Turbulences Vidéo #116



Ceci n'est pas une ville

Ceci n'est pas une ville.

Ceci est le reflet mouvant de la ville, renvoyé à l'œil martien dans une soucoupe volante qui traverse la cité à hauteur d'immeubles, zigzaguant poliment pour suivre les rues sans détruire les bâtiments.

Sur les vitres et miroirs de l'engin, béton, verre, acier s'entrecroisent avec fluidité, se télescopent sans heurt à l'infini, perdant leur matérialité.

Des reflets de ciel et de végétation apparaissent dans le squelette des structures à demi-effacées.

Les touristes martiens saluent ces natures mortes inédites par des applaudissements de cymbales, en réglant leur métronome sur une vitesse honorable pour exprimer leur plaisir.

Mais charpentes et édifices resserrent les rangs, offusqués par cette déconstruction-déshabillage, luttent contre le radar martien, réclament une existence solide, une texture fonctionnelle, leurs atours terriens (ou c'est le capteur d'images qui s'est un peu détraqué, J2A2 avait bien dit qu'ils volaient trop bas...)

La soucoupe poursuit sa route à travers la jungle urbaine d'un meccano géant, feuilletage de verre et de métal.

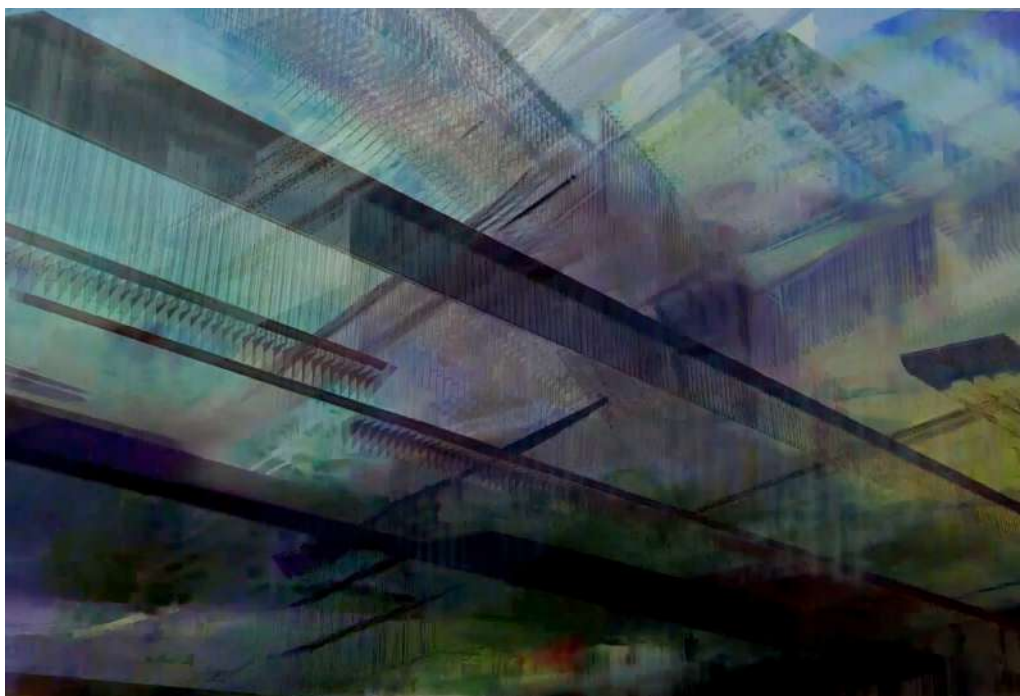
Les structures se densifient encore, comprimées jusqu'à la fusion qui fait naître un magma de matériaux vitrifiés.

Pas de panique, ceci reste une image.

© Joëlle Atger-Trinquand

ZIG ZAG, HANDCLAPS IN ALTERNITY (2021) - Van Mc Elwee

- Turbulences Vidéo #116



Mille tours-jours

À Silivri la terre tourne aussi
Des avions passent
des oiseaux s'envolent
des enfants courent
des robes légères tournoient
Je ne tourne plus qu'en rond
sous les barreaux tombé à terre
arbre renversé abattu
cou ployé
sous la hache en suspens
j'attends
que la terre s'arrête et que tous se tournent enfin vers mon cri silencieux.

© Joëlle Atger-Trinquand

Letters from Silivri (2020) - Adrian Figueroa

- Turbulences Vidéo #116



Indiens et tango

Petit, notre fils nous avait demandé pour Noël « un costume tout en indien ».

Pendant deux mois, je confectionnai ce costume pour Léo, manipulant des tissus « tout en indien », ce qui me laissait une sensation de malaise comme si je découpais des lambeaux de peau et non d'une imitation de daim, comme si mon aiguille piquait et repiquait dans de la peau humaine, non pas cousant mais suturant un patchwork d'indien. J'avais l'impression de fabriquer une grande poupée vaudou, un fétiche ou un nouveau Frankenstein – d'autant plus que je réalisais mon œuvre en cachette –, et je finis par appréhender Noël et le port du costume par mon petit garçon.

Quand, ravi, il l'enfila, je compris que je redoutais plutôt le moment où, après le jeu, il poserait l'arc et ses flèches et se dévêtirait, se dépouillerait, s'écorcherait.

Aussi, je ne le regardais jamais quitter le déguisement. Par contre, son rangement m'étant échu, j'en ramassais chaque pièce avec précaution, la pliais avec des gestes compassionnels, posais le costume sur une étagère haute en lui souhaitant silencieusement un bon repos jusqu'au lendemain.

Mon désarroi (« est-ce là une panoplie ou un amérindien ? ») était sans doute en partie lié au premier opus de *Men in Black*, film de Barry Sonnenfeld, que j'avais vu cette même année. Dans le film, un extra-terrestre prend l'apparence d'un humain, un brave fermier prénommé Edgar, non pas en l'imitant mais en entrant dans sa peau. Il quitte ensuite celle-ci pour se sauver, sous les yeux de la fermière qui voit le corps d'Edgar se dégonfler, s'affaisser en une peau caoutchouteuse vêtue de ses habits. L'épouse déclare aux policiers, pour décrire l'extra-terrestre, qu'il était « en costume d'Edgar ». La scène est comique mais troublante.

En raison du propos initial de Léo, je retrouvais cette émotion inquiète devant son inoffensif déguisement.

À un degré moindre, je me rappelle combien ma première vision, enfant, des montres molles de Dali, me déconcerta. Je revenais souvent à la reproduction du tableau dans mon encyclopédie, pour revoir le jamais vu, et mon regard passait d'une montre à l'autre, pendouillant comme des torchons mouillés et comme vidées de leur temps. Où était passé le temps ?

Dans le morcellement d'un corps, l'image d'un pied seul, d'une jambe isolée mais solide, est – sinon familière – peu déroutante. Chacun a pu voir dans les musées des fragments de statues antiques et des ex-voto. Mais si la seule partie présente, brandie sous nos yeux, est la peau d'un individu, cette interface, cette enveloppe qui protège et qui cache l'intérieur, notre esprit est traversé par des momies vidées de leurs organes, des lapins brutalement dépecés, des tortures moyenâgeuses... Nous savons que l'être qui a vécu dans cette peau n'a pas survécu; nous ne voulons pas y penser; et nous n'avons aucune envie d'imaginer son intérieur.

Le tango, cet art magnifique, nécessite un maintien peu commun, une posture qui ne se relâchera pas, un aplomb constant. Devant la vision de deux jambes bubble-gum de peau vide, outres flasques qui ballottent, obscènes, au rythme d'un tango, le malaise est là, presque un effroi.

Et MA peau, que cache-t-elle ? Mes rides, ces altérations en creux, comme happées par les tissus sous-jacents, me signifient-elles que la grande aspiration intérieure a débuté ? Qui, quoi, est sous ma peau ? Un trou noir ?...

© Joëlle Atger-Trinquand

Unstable Matters (2021) - Lisa Kaschubal

- Turbulences Vidéo #116





RENAISSANCE

Je suis né un matin, j'avais devant moi un intervalle temps limité, décompté par dizaines, c'est eux qui l'ont dit, je les ai entendus mais je n'ai pas tout compris.

Ce matin je m'aperçois que les dizaines ont défilé, que ma vie à filé, impression d'un trou noir sans fin, une vie en noir et blanc.

J'étouffe, j'angoisse, je stresse. Je suis en décalage avec le monde qui m'entoure.

Une solution, fuir, disparaître, prendre la route droit devant.

Tout laisser derrière moi, sans tristesse, sans remords, sortir de cette spirale infernale.

Sortir de la malédiction intervalle temps limité qui m'a bloquée dans ce trou noir.

Je respire profondément je suis prête je pars je fuis, libre, ne pas se retourner, ne pas fléchir, disparaître pour ne pas revenir.

© Monique Lebarbier

Kira (2021) - Ysano Watanabe

Letters from Silivri (2020) - Adrian Figueroa

- Turbulences Vidéo #116



DISPARITION

La mer tumultueuse accompagnée d'une musique qui accompagne les vagues.

Ils courent où ces hommes bien alignés, chemises blanches, regards fixes, directs, pour quel but ? apparemment le même, où est l'espoir dans cette meute, une vie meilleure ou survivre simplement.

Et cette même scène, même scénario, ces femmes dans le même mouvement, groupées comme un monde parallèle, qui au bout de la ligne vont peut-être se rejoindre ou se soustraire.

Puis dans les flots apparaît une femme irréaliste, elle paraît, disparaît, mais si présente.

Son corps se plie, se déforme et refait surface, belle elle est belle, chevelure brune libérée qui aspire à l'amour. Et cette main qui va et vient. Cette main qui étreint son corps qui le recouvre, arrivera-t-elle à la jouissance, au bonheur, elle disparaît de peur d'être prisonnière de ses sens de son cœur, du bonheur.

© Monique Lebarbier
SIGN (2021) - Robert Cahen
- Turbulences Vidéo #116

eX Ta TAZ Exta Taz Exta Taz

Ecstasy

DADA Radada dada Radada

Fabula Falballah

BaNANAnE moi à donf... BahAnne ... Pam Pam Pam

Ca Ca Casa alta, enlace ma... délasse ma... hélas

Branle ma cellule, puis celle-là, le tas sur le tas... TISSU !... la bianca banana en tapis

Poals, poals, poils

Bananane l'incisive, bananane la cacacanine, bananane la COCANINE, bananane le mol, le mot, le mol en la bémol

AVALAVALAVALA / empiffraVALAVALAVA LA chair

Toa mon Blondina ahanne ahanne

Ta tignasse blonde à banane plaqua

Ton collier banana

Ta pelisse banane lisse peu à peu ta peAu sur le tas de tes pelures

Baffra Baffra Baffra ton Biafra de banana

cinque e la pelle sull'isola d'Alba ... Terre ... Mi ... Mi... Mi ... Na... Na... Na

Te voilà / te vois et là et là des migrata en tas / des banana en tas / des gars, un kayaka, un kayaka et des embarcada de migrata à l'horizon / grida, grida, hurla hurla /

tutta a l'acqua... Che grido !

Acqua fredda, noya noya... gueula gueula... siAMO tutti morti

Plus ça plus ça / jamais plus cha... épluca épluca l'ultima banana / la dernière est pour moa

Baffra baffra dada et radada le tas de banana plein la bocca... en goutte d'acqua...

BANANNIVERSAIRE ! BANANNIVERSAIRE ! Go on ! Go on ! Jusqu'à Jusqu'à !

L'Ultima accosta au tas, ôta cagoule noire et masque blanc... Cracha... Cracha... crACHAT

SaliVA... sais pas sais pas / c'est pas c'est pas / passé / Repoussa...

Sur l'océan pas un cri ras ras ras une tâche rossa rossa... un tanker de banana flotta flotta écrasa, /l'ultima migra découpa érabouilla / étrangea étrangea

sur ma PEAUcéane flotta la marée de sang...



RADADA RADADA se coucha Blondina sur le dos RADADA...tas d'éplucha... c'est plus
cha... c'est plus ça... RADADA... L'âme là... lamella...

Patatras... RADADA... VLAM/VLAM

E morta la morta sur un tas de BANANA BANANA BANANA

CATA CATA CATA T'as tout ton tas / T'as tout ton tas ma baNANA

© Jean-Philippe Mangeon
Banana Island (2021) - Caroline Schwarz
- Turbulences Vidéo #116

Fantaisie de miettes

Vie vole

Virevolte

Révolte

entendez-vous les chuchotis murmures bruissements ?

ça parle là-bas, à l'intérieur

Faites donc silence

Do you hear the music in my hear ?

écoutez ce jour-pluie de bras jambes mains pieds

orage de corps fracassés démembrés emmêlés

chair au grain de pierre

chute

effondrement

éclatement en mille morceaux

découpés, fragmentés, disloqués, écartelés,

quelle bousculade...

nous, nous cherchons nos corps, nos têtes

les avez-vous vus ?

aidez-nous à retrouver les fragments

corps à corps

collectez, recollez les miettes

ne laissez pas la mort planter ses crocs dans nos chairs

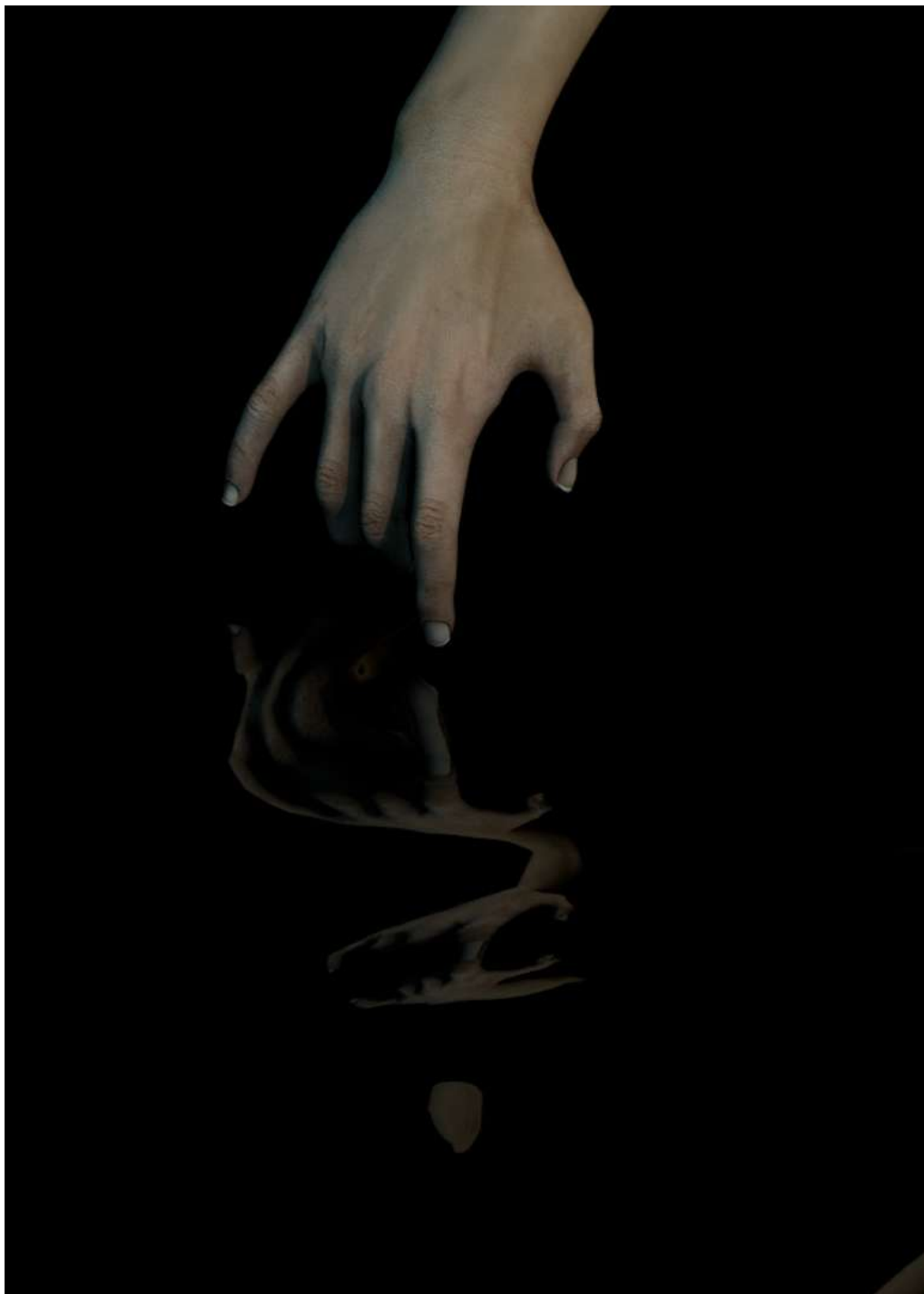
ne laissez pas le silence nous ensevelir

La vie s'envole si vite à tire d'air

© Isabelle Launay

Unstable Matters (2021) - Lisa Kaschubatz

- Turbulences Vidéo #116



To Osman Kavala

Opus 1

R u t e de clés la porte claque sur la liberté emprisonnement tournent les jours tourment les pas tourne le monde en ombres et lumières les jours déploient leurs ailes engluées les enfants courent en cascades de rires je marche la fenêtre grillagée éclaire les murs tachés de souffrances je me perds dans le labyrinthe du temps au loin la ville accouche de grattes-ciel mosquées aspirés par des grues virevoltantes je tourne en moi jour après jour les arbres reviennent du printemps envoi des oiseaux des ailes dans la solitude bleue fouillant inlassablement les interstices de l'espoir ...



To Osman Kavala

Opus 2

Les mots vont-ils déverrouiller la porte ?

Celui qui attend dévoré par le manque

Celui qui hurle en silence dans la nuit bleue

Celui qui écrit pour ne pas mourir

Celui qui demeure là dans une détresse noir & blanc

Celui qui rêve les oiseaux les enfants s'égayant au printemps

Celui qui dans l'ombre regarde les avions traverser le ciel grisâtre

Celui que l'attente déconstruit membre par membre

Celui qui creuse le sillon de la désespérance

Celui qui cherche les débris de sa vie d'autrefois

Celui qui s'accroche aux mots demain l'espoir peut-être pour ne pas sombrer

© Isabelle Launay

Letters from Silivri (2020) - Adrian Figueroa

- Turbulences Vidéo #116

Ô règne banane

Roi-banane
en son île bananesque
oiseau royal
à plumes soleil

L'homme masqué approche
sur son frêle esquif
es-tu son double ?

Double jeu de l'ultime banane
pays-banane
féerie banane

Évaporée la langue des hommes
le langage banane
n'existe pas
encore

Roi-banane pousse repousse
son sujet travesti s'enfuit
à tire de rames
sur l'océan cellulaire

Ah le porte-conteneurs l'a écrasé
pfuit disparu...

Roi-banane condamné à la
jouissance banane
dans la solitude jaunâtre
de l'île Canari

Parfois les histoires finissent en queue de banane...

© Isabelle Launay / *Banana Island* (2021) - Caroline Schwarz
- Turbulences Vidéo #116



Sans titre

La main s'accroche à la falaise

vide

arbres

brume

ça

se

dis

sout

souffle des nuages plumes

rythme des corps en fusion

pschitt, amour envolé comme une aigrette

paysage ombres chinoises

chercher le signe ou le cygne

au fond des mers

vent nuages rochers dissipent les grains d'air

noir encre noir volcan noir cendre blanche, ça tourne

c'est un jeu

ils s'attirent

se re

poussent

dans l'herbe grise le visage de la Première Femme

après l'amour

le temps se dissout

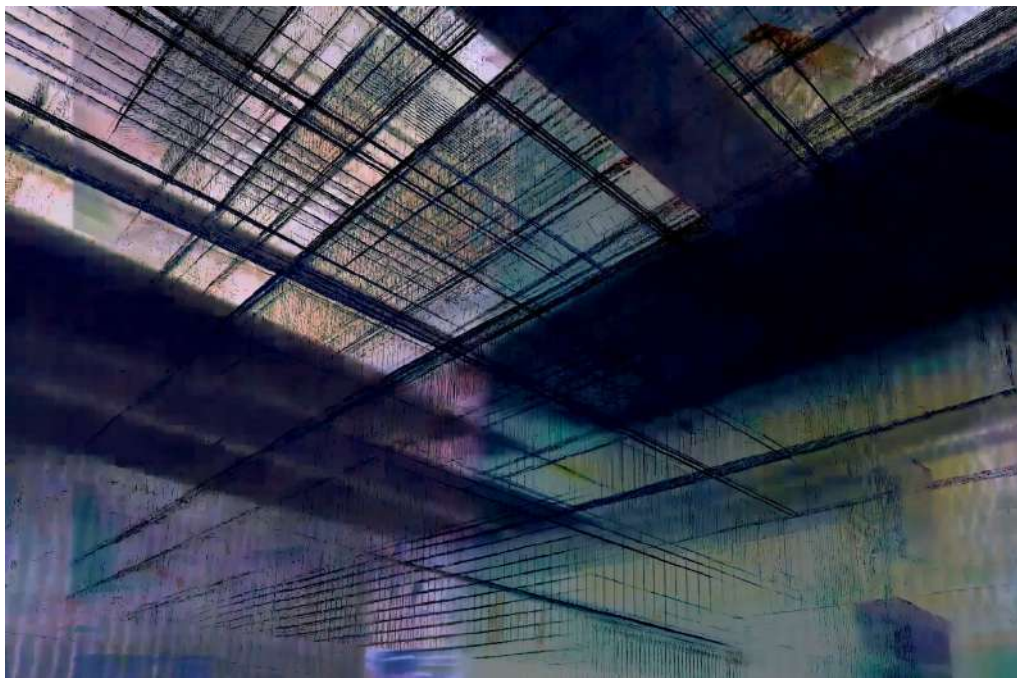
dans sa main le rameau de sa descendance

le brouillard tisse ses fils de magma

déjà un autre paysage se dessine.

© Isabelle Launay
SIGN (2021) - Robert Cahen
- Turbulences Vidéo #116





Sans titre

Exploration

Des villes défilent
De façades en façades
De fenêtres en fenêtres
De portes en portes
D'arbres en arbres

Qui vous applaudit ?

Immeubles, usines, monde végétal se superposent, se télescopent, s'embrochent, se fondent
Voyage au bout de la ville libérée du parasite humain

© Isabelle Launay
ZIG ZAG, HANDCLAPS IN ALTERNITY (2021) - Van Mc Elwee
- Turbulences Vidéo #116



Sans titre

dans mon vaisseau binaire
mes idées m'ensorcèlent
des routes mystérieuses se déploient

je me perds pour me retrouver... ailleurs

© Isabelle Launay
L'Ombre Quantique (2021) - Frank Ternier
- Turbulences Vidéo #116

Mémoire de formes

par Geneviève Charras

Nosfell et la Compagnie DCA / Philippe Decouflé ont régulièrement collaboré depuis 2010 (*Octopus, Contact*, et de multiples projets ponctuels). Ils se retrouvent à l'invitation de La Filature avec dix danseurs ainsi que Pierre Le Bourgeois, son fidèle complice d'alors, pour proposer une performance inédite : un événement entre le spectacle, le concert et la revue.

L'IMAGERIE POPULAIRE À SON ZÉNITH! NOSFELL/ DECOUFLÉ, UN COUPLE QUI SE « DÉBOBINE-REMBOBINE » !

Est-il sérieux de vouloir convoquer à notre mémoire, les heures de nos corps glorieux ? Nous allons tenter de nous souvenir de tout. Nous allons probablement reproduire d'anciennes figures, danser d'anciens morceaux. Nous allons faire de notre mieux pour que les madeleines pleuvent ici et là. Mais rien ne sera plus fort que de se retrouver face à l'audience, avec la mémoire courte et le désir fou de faire rêver. Cette troupe que nous allons être n'est plus celle des années 10. Nous allons imaginer son histoire, en restituer un souvenir incertain, dans le temps le plus bref et l'humeur la plus joyeuse qui soit.

Ce n'est pas un « coup d'essai » pour ces deux complices qui d'emblée prennent le plateau, se présentent humblement, l'un gainé de noir, l'autre, mèche grisonnante en épis ! Une « réunion » inclassable au sommet dans un décor de moucharabieh en ogive... Une vague de danse exécutée par Nosfell en ondulation suave pour introduction ou prologue... Deux mini-scènes pour les instruments de musique de part et d'autre de la scène, et le show est lancé par Jean-Claude le maître de cérémonie en kilt ou dirndl détourné ! On va direct par nostalgie sur les bords de la piscine qui fut théâtre d'un ballet nautique pour retrouver les amours de Decouflé : des images de chenilles processionnaires en boucle, points de chaînette comme de petits têtards, à la Busby Berkeley, à la *Abracadabra* : une œuvre vidéo-graphique emblématique où Decouflé, réalisateur, animait des icônes circassiennes, à l'envi ! Les dan-



Mémoire de formes, Nostell & Cie DCA / Philippe Decouflé © Photo : Christian Visticot

seurs de la troupe DCA nous on rejoint depuis le haut de la salle, en défilé à la *Kontakthof* de Pina Bausch... Un solo de magicien en paillettes, des jumeaux sortis des rideaux de scène comme des diaphragmes d'appareil photos : deux « iris » pour mieux voir l'*ob-scène* de tout ce qui se déroule devant nos yeux ébahis d'enfant. Decouflé enfant prodige des effets spéciaux visuels pour retrouver sa grande famille kinématographique : Méliès, Nikolais et bien d'autres as du kaléidoscope. La musique, chant, guitare et violoncelle, se glisse dans cette partition des corps dansant, dans cette écriture maline, burlesque et espiègle signée du « maître à danser » et des compositeurs-interprètes du soir ! Un accessoire de plus : Le maître-à-danser est un instrument de géométrie. Il s'agit d'un compas composé de deux branches croisées mobiles reliées par une articulation centrale... Cela ressemble bientôt à ces images projetées sur écran, comme des visions superposées des gestes des danseurs : géométrie croisée qui se fait et se défait comme une architecture vivante. De même avec des élastiques qui prolongent l'espace, offrent des possibilités d'énergie et de mouvements infinies. On se souvient des « élastiques » des jeux olympiques d'Albertville, proposés comme trapèzes volants

magnétiques. Les images magiques sorties d'une pochette surprise émerveillent. Duos, solos plus sensuels les uns que les autres s'enchaînent, se déchaînent : sur fond d'images focalisées de corps nus, comme des montagnes où une termitière qui ondulent, respirent, acte d'amour et de danse à la respiration, au souffle très érotique.

Decouflé mêle les perspectives, focalise ou zoome à l'envi, donne à voir des points de vue inédits sur les corps. En sculpteur de ronde-bosse, en plasticien du mouvement ondulant, fluide, vaporeux quasi immatériel. Laurent Radanovic, sculpteur vidéo au plus près de l'esprit du chorégraphe plasticien de l'imagerie en mouvement ! Le show va bon train, rythmé par la voix, le violoncelle qui fait ses fugues et partitas pour bras et jambes voluptueux dans des espaces de lumière, carré rouge et noir, cadrage cinématographiques, du 16^{ème} au carré du moniteur 4/3... L'orient comme ambiance ou le défilé très « crazy horse » où les coiffures et longs cheveux de yaks ou gnou à la Charlie Le Mindu font mouche. La danse est musique, balancier, poids et appuis comme ère de jeux, de glissements, de déséquilibre. Et toujours des images projetées à la *Skeleton Dance (Silly Symphonies)* de Disney : costumés en

squelettes les danseurs se promènent sur le plateau, se projettent en icônes animées comme des hiéroglyphes, un kaléidoscope ou de la vraie symétrie ou paréidolie magique.

C'est drôle, décalé, burlesque et comique, tendre aussi ! Une castagne, bagarre, échauffourée sur terrain de foot, ou cour de collège sur deux niveaux : autant de surfaces de réparation, d'ères de jeu ludique pour illustrer la tribu, la horde fort gentille des danseurs, groupés : une banlieue bleue où les casseurs endiablés se livrent à leur « gare à la récré » comme des enfants révoltés ! Diablotins masqués ou visages africains projetés en forme ethnique sur l'écran qui se plaît à métamorphoser le corps en autant de devinettes, de charades visuelles. Le « virelangue » gestuel de Decoufflé opère et déstabilise, déplace le sens pour « choux fourrés » ou profiteroles qui ouvrent l'appétit de voir et déguster sans modération, saynètes, sketches, numéros ou entremets à volonté ! L'écriture des solos ou duos restant la signature, la patte du maître de cérémonie : bras voluptueux, petits doigts de magiciens comme *Les 5000 doigts du Dr T* qui font office de final en boîte à magie, faiseur de trouble ou d'artefact. Robert Houdin, le diable en filigrane pour ce palais des miroirs où la musique colle et se fond à l'esprit malin de tous ces diabolins iconoclastes et trublions. Les images comme fondement, animées, émouvantes, esthétique d'un concept de divertissement très contemporain, inclassable grimoire des légendes et contes mimétiques des temps anciens... Un spectacle inédit, visuel, fantastique et enchanteur...

© Geneviève Charras - Turbulences Vidéo #116

Mémoire de formes

de et avec Flavien Bernezet, Meritxell Checa Esteban, Ashley Chen, Stéphane Chivot, Eric Martin, Sean Patrick Mombruno, Alexandra Naudet, Aurélien Oudot, Violette Wanty, **musique originale, interprétation live** Nossfell, Pierre Le Bourgeois

chorégraphie Philippe Decoufflé, **lumières** Patrice Besombes, Begoña Garcia Navas, Gregory Vanheulle, **vidéo** Laurent Radanovic, **costumes** Jean Malo, Laurence Chalou, **construction** Pierre Jean Verbraeken, Guillaume Troublé, **régie plateau** Léon Bony, **régie son** Édouard Bonan, **assistante chorégraphique** Daphné Mauger, **direction technique** Lahlou Benamirouche, **direction de production** Frank Piquard, **assisté de** Julie Viala et Salomé Farge. **Production** Compagnie DCA / Philippe Decoufflé. **Coproduction** La Filature, Scène nationale de Mulhouse. Le spectacle comprend, notamment, des extraits des spectacles *Octopus* (2011) et *Contact* (2014), tous deux créés au Théâtre National de Bretagne.

Lockdown Publishing

par Stéphane Troiscarrés

Lors du confinement le travail d'atelier ne pouvait pas s'arrêter, bien au contraire c'est dans les circonstances historiques que l'on peut se saisir des opportunités et des raisons pour lesquelles la création est notre oxygène.

Alors que le monde s'engourdissait dans l'inquiétude hypocondriaque et dans l'urgence sanitaire, l'imaginaire poursuivait son chemin.

Il me venait alors le désir de faire des expositions rapides, ou bien même de rendre compte d'expérimentations et de travaux. Publier en ligne mais aussi imprimer les magazines et les envoyer par la poste à quelques lectrices et lecteurs surpris de recevoir un objet singulier.

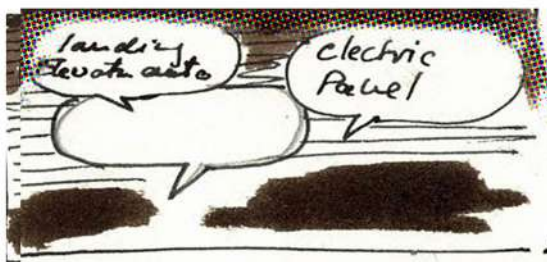
En effet, le courrier est aussi une alternative incisive à l'abondance des échanges électroniques. L'objet a encore un rôle à jouer en art. Dans le bonheur de l'atelier, laboratoire des possibles et des spéculations, l'imprimé est la forme solide de l'imaginaire en route.

Ainsi une collection est née, organique, dans le prolongement d'une série de carnets de croquis figeant des idées fugitives, des visions et des désirs ; *Les publications du confinement* mais aussi *Lockdown Publishing* se diffusent dans des expérimentations transatlantiques et européennes, l'audience à l'époque ne dépassait pas une dizaine de personnes car cela n'avait aucune importance. Ce sont des publications sans ISBN, nom-

mées techniquement littérature grise, pas de production, juste des outils souples et surtout des idées. Affirmation péremptoire de la liberté artistique où « tout est vrai et rien n'est interdit », il y aurait des choses plus ou moins pertinentes.

Commencées intuitivement, comme une nécessité, les *Lockdown Publishing* en sont à la trente cinquième édition en juin 2022, au fur et à mesure des parutions le projet a trouvé son mode de fonctionnement favorisant un nombre de pages, un format et un style, toujours dépendants des possibilités de l'imprimante A3 Laser de l'atelier, il s'agit de publier rapidement. Parfois réalisés avec des collaborateurs, plus souvent conçus en une journée sur une idée et des images, les *Offuscations*, les *Mutes cartoons* et d'autres travaux critiques sont développés dans ces pages. Chaque parution peut être envisagée comme une exposition, le défilement des images et des idées ponctuant un raisonnement artistique.

Ces *Lockdown Publishing* sont maintenant disponibles pour les lecteurs de *Turbulence* au fur et à mesure des publications.



Ô Non sens

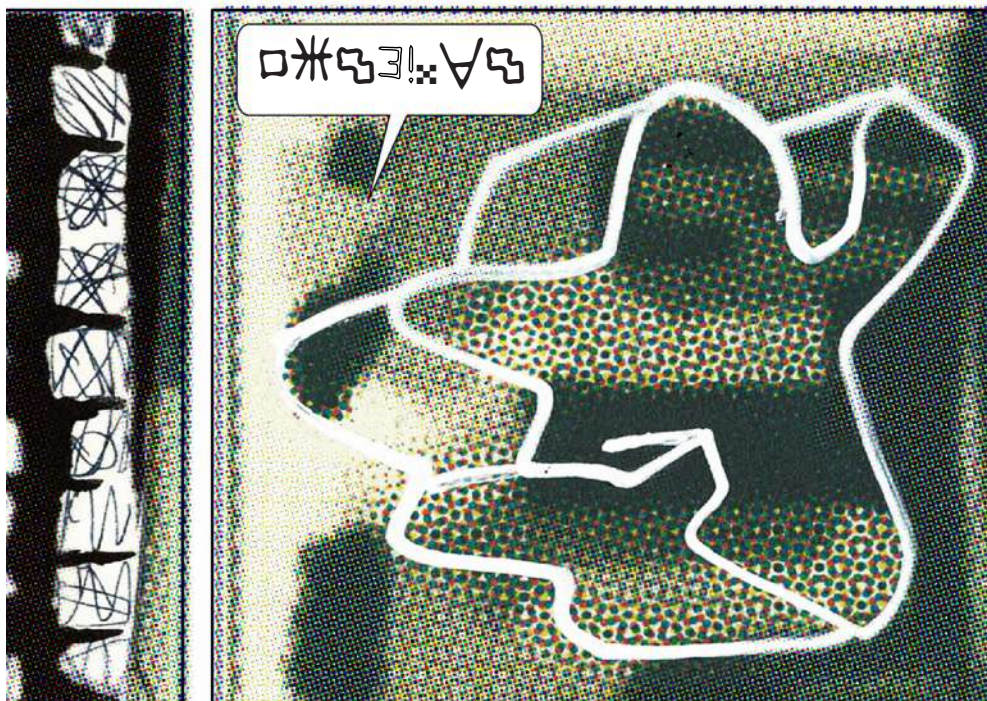
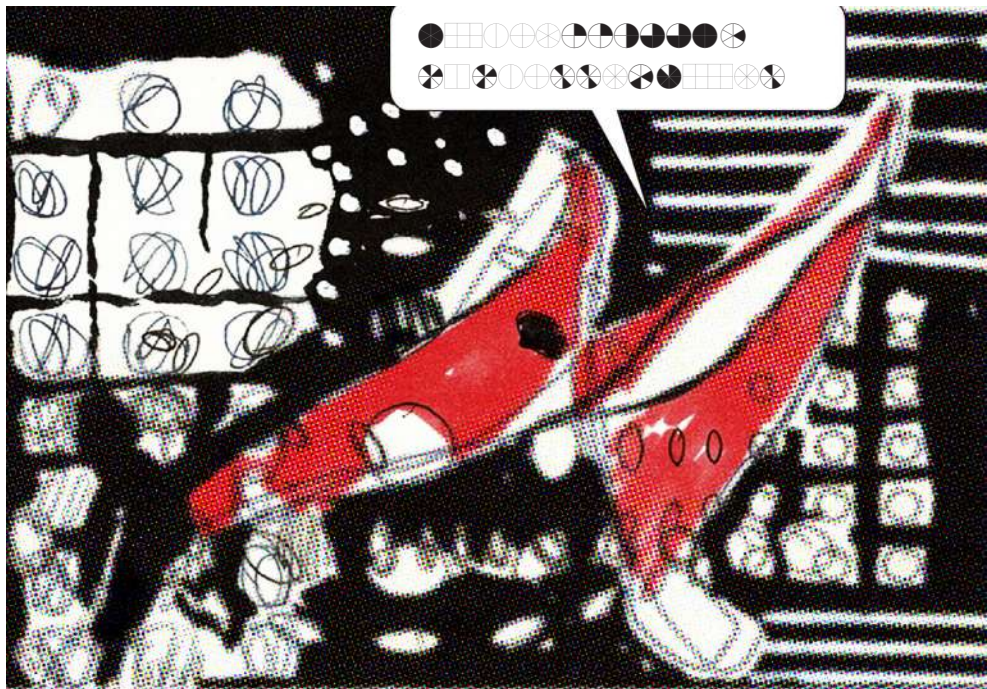


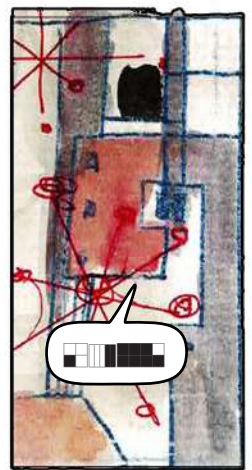
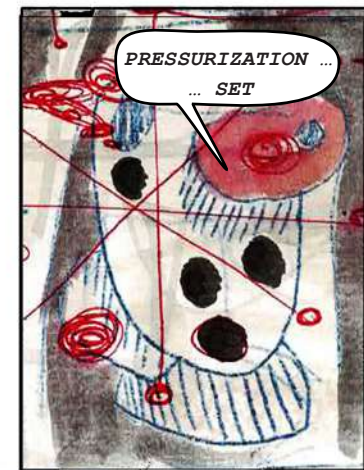
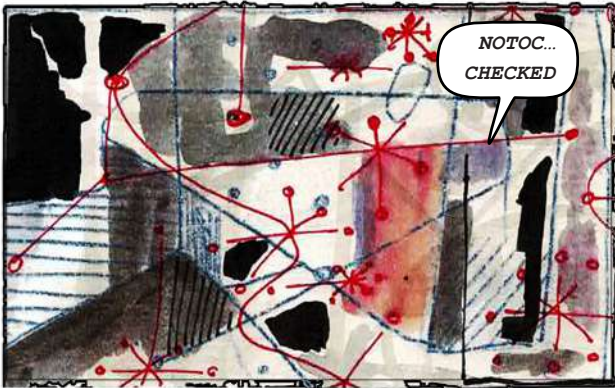
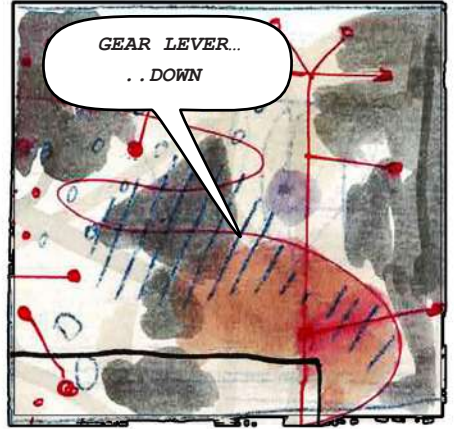
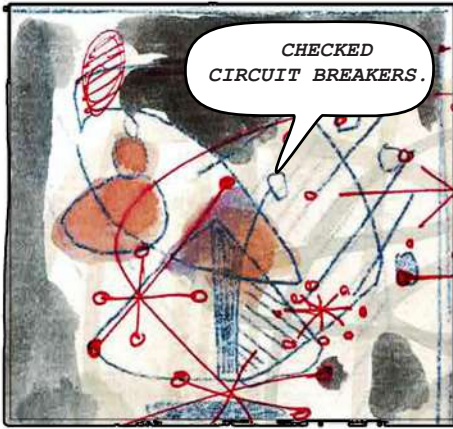
La vie est paradoxale, et les êtres humains sont enclins à vouloir lui donner un sens tant le vide, le néant sont terrifiants. Il n'y a pas de message transcendant, il faut tout faire soi-même, la question et la réponse pour aboutir au non-sens. Ce projet aurait pu être un ensemble de pages avec des cases ou des phylactères vides. C'est la solution idéale et évidente qui n'évoque plus rien. Probablement que le Carré Blanc sur Fond Blanc est déjà une formulation de l'idée. Mais le vrai vide n'est-il pas ce qui se trouve entre deux objets, deux dessins ou deux abstractions ?

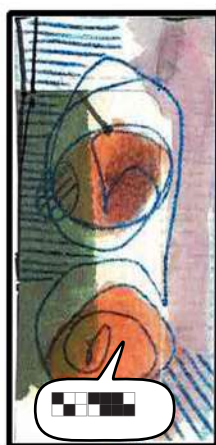
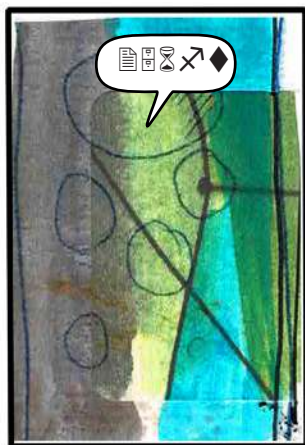
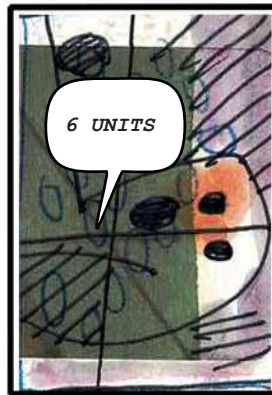
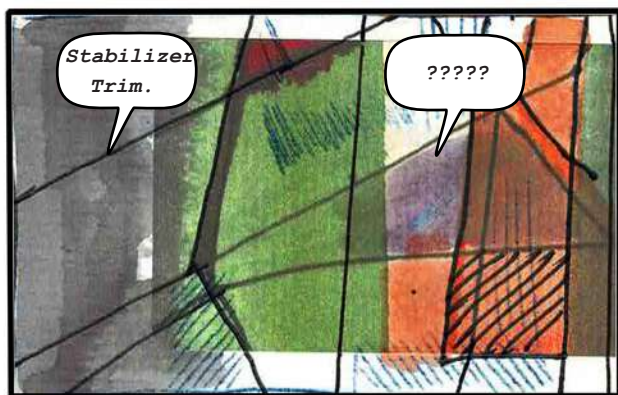
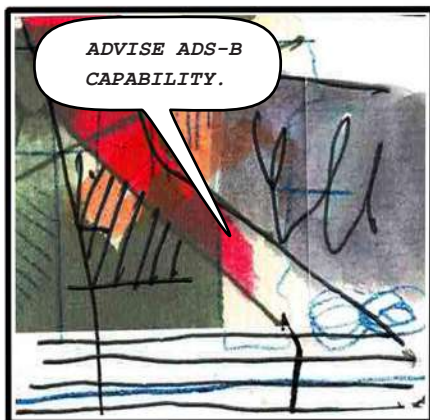
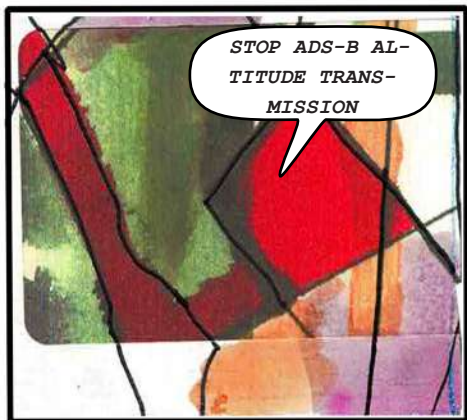
Contraignant l'imagination à combler le vide. Complétant les relations possibles entre une infinité de possibilités qu'offrent les signes. C'est ainsi qu'Ô non-sens est un outil pour l'imagination. C'est une bande dessinée qui n'en est pas une, le récit est diffus, le style est incertain, semblable à une conversation libre, le lecteur saute du coq-à-l'âne. Alors que je prends plaisir à écouter des exposés de mathématiciens ou des conversations de pilotes de lignes avec le contrôle aérien, je ne comprends que peu de choses, ce n'est pas important de comprendre. Parfois l'impression de comprendre n'est qu'une illusion.

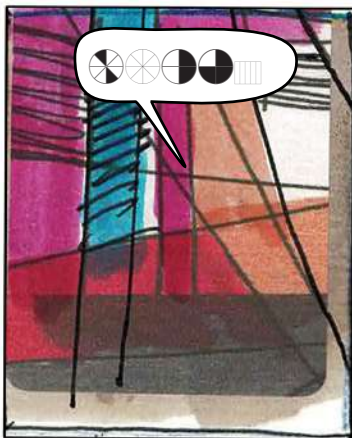
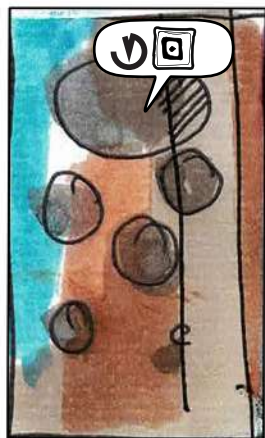
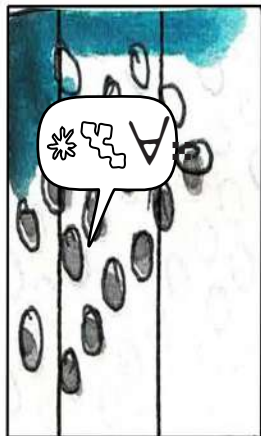
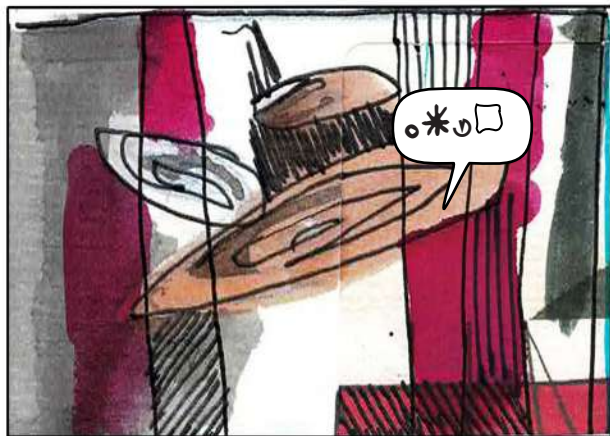
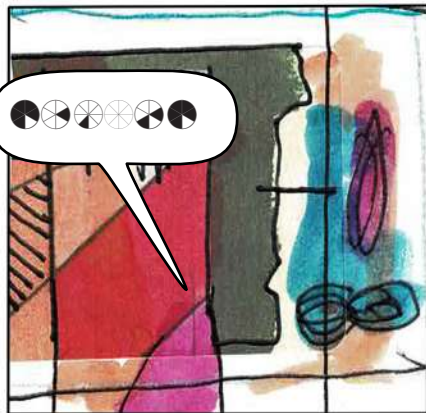
C'est bien plus la capacité de notre conscience à se réorganiser qui produit un ensemble d'informations exotiques. L'esprit travaille le malentendu et comble généreusement l'espace entre ce qui est dit et ce que l'on comprend. Alors que j'écoutais une conversation radio entre un pilote et un instructeur, j'ai entendu "perfect phraesology !". Dans cet échange, ce qui fut dit était ce qui était attendu... C'est le mode dénotatif, confortable et rassurant pour les initiés ; obscur et confus pour les autres auditeurs. Alors réjouissons-nous du vide et du malentendu qui ne sont que l'expression de notre irréductible liberté, celle de ne pas posséder la bonne interprétation car probablement elle n'existe pas !

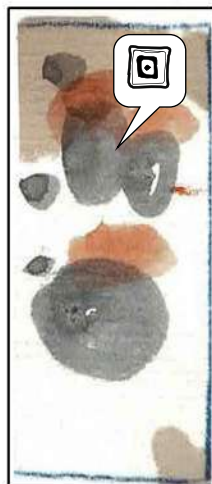
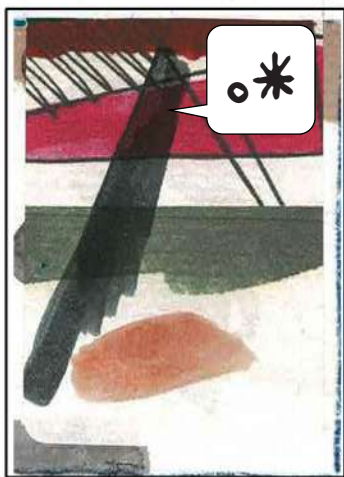
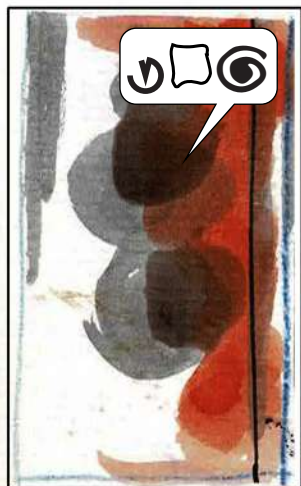
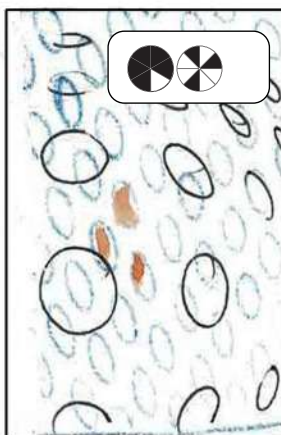
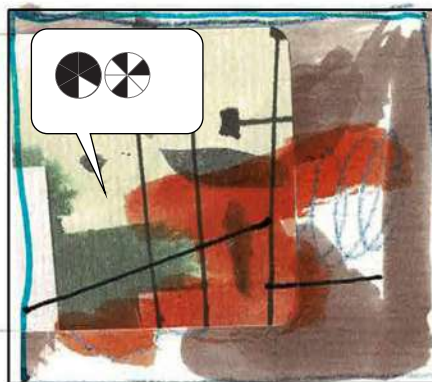
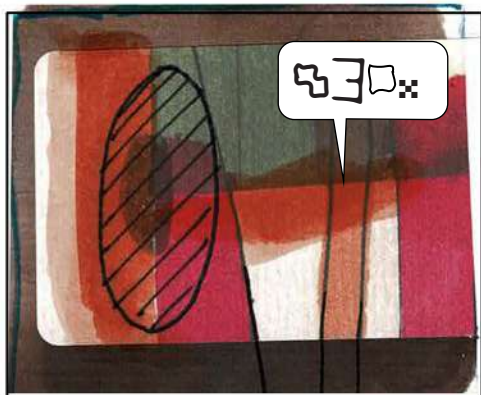
Stéphane Trois Carrés 2021

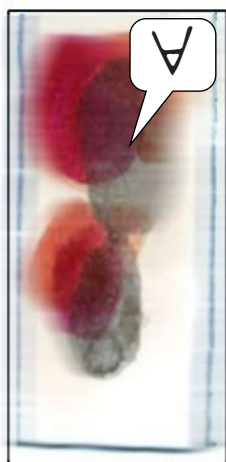
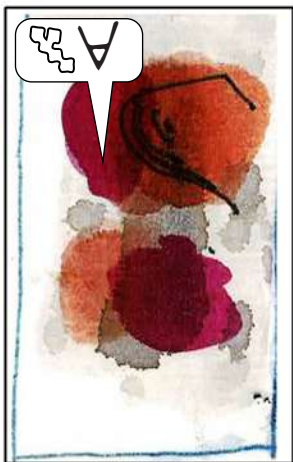
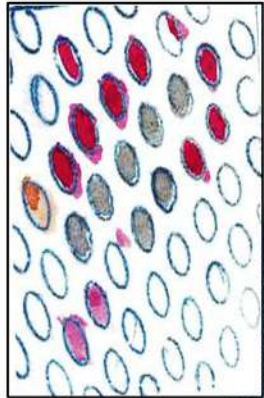
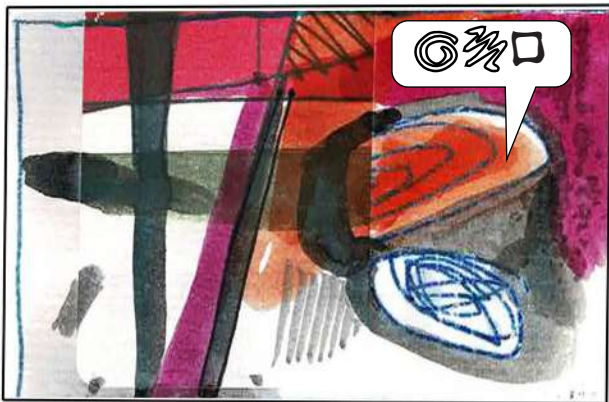
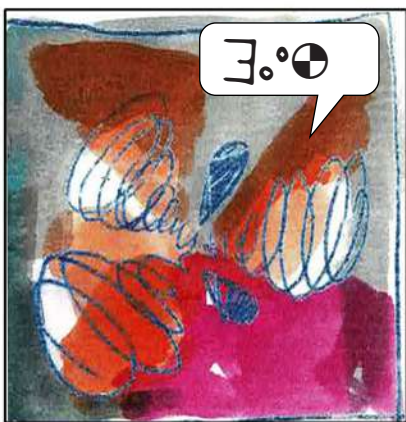
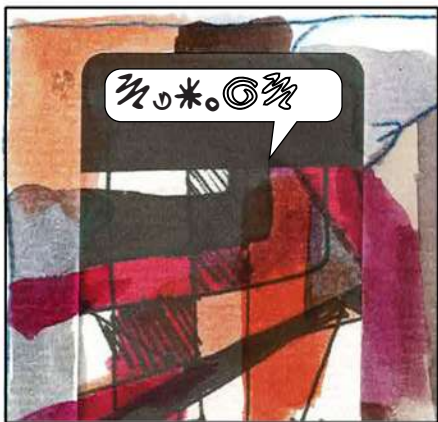


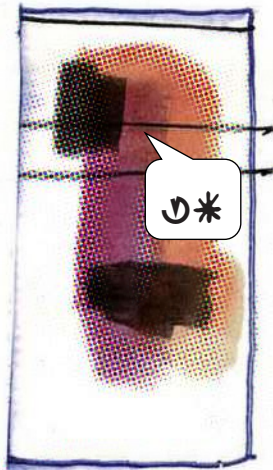
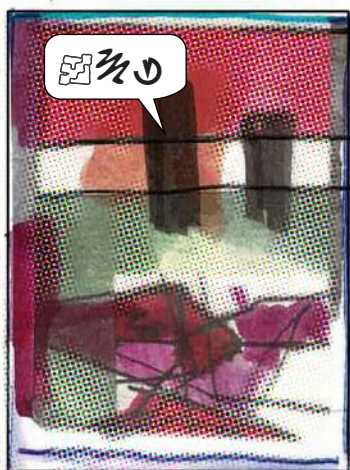
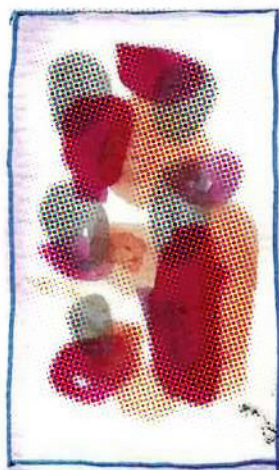
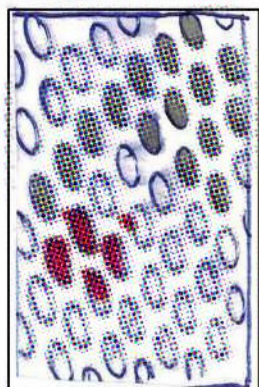
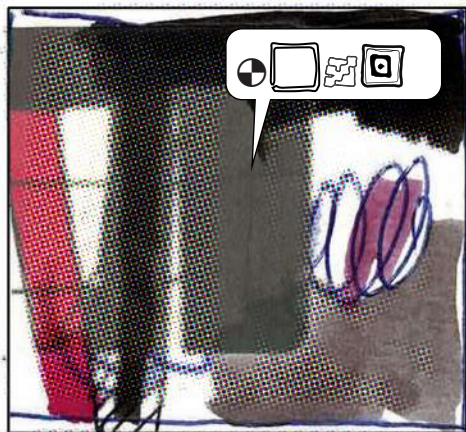
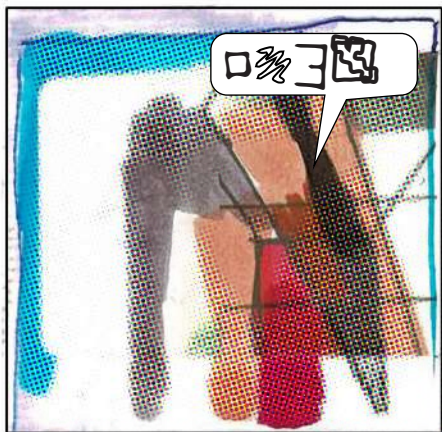


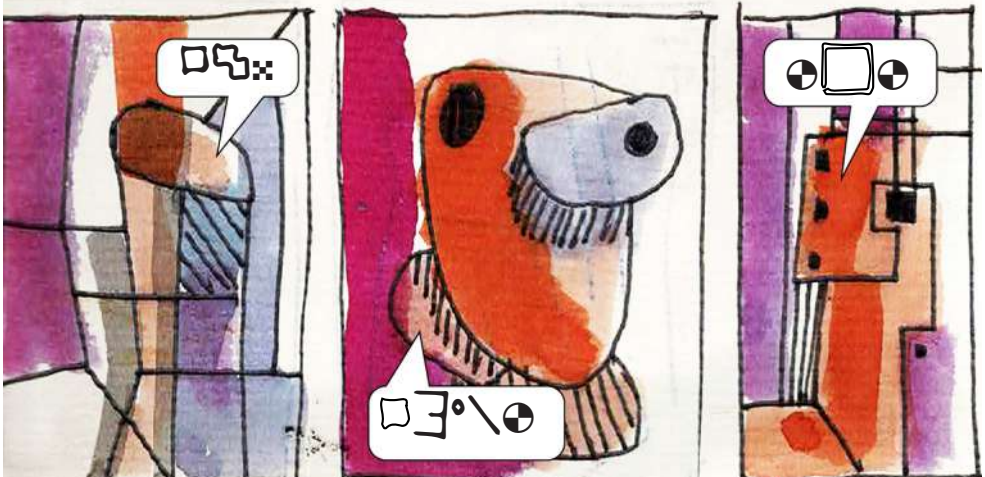
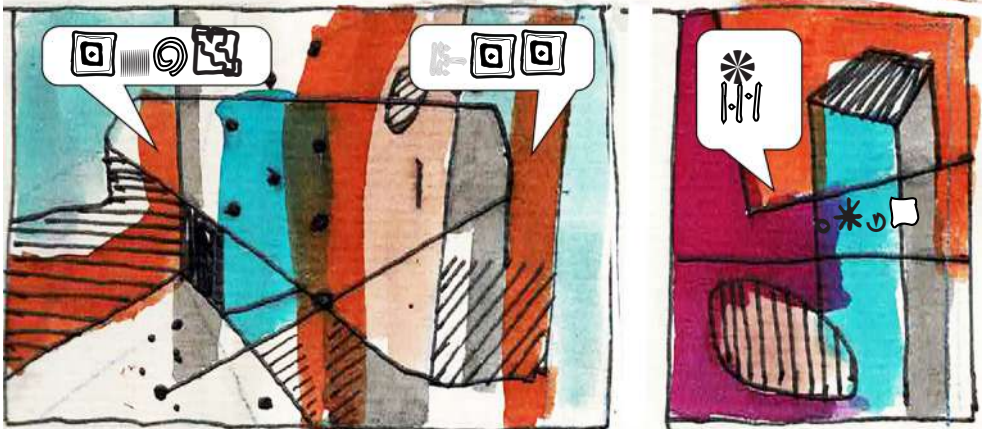
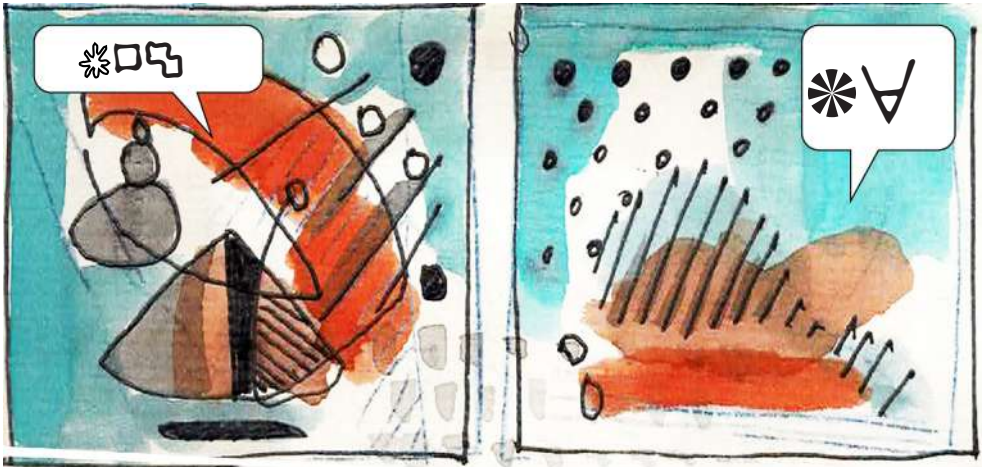


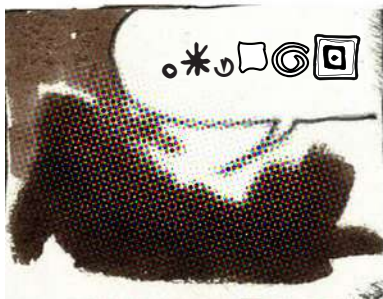
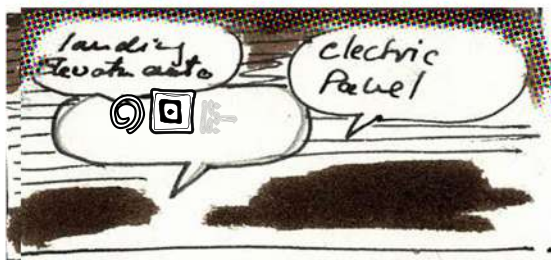












**Lockdown Publishing
2021
Stéphane Trois Carrés
troiscarres@gmail.com
0672524243**

VIDEOFORMES 2023

Festival/Expositions/Exhibitions : 16 mars > 2 avril