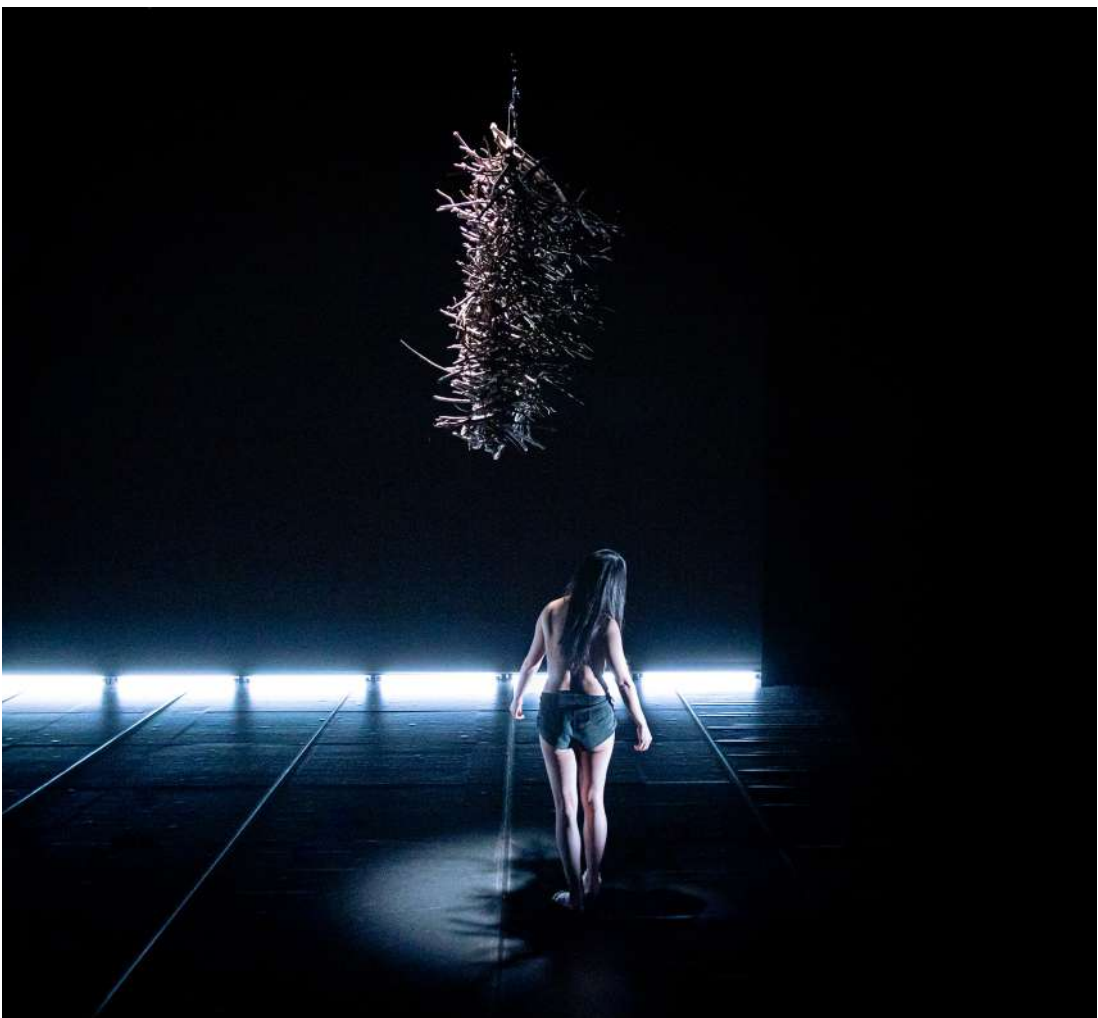




TURBULENCES VIDÉO

DIGITAL & HYBRID ARTS - revue trimestrielle #117 - Octobre 2022



TURBULENCES VIDÉO / DIGITAL & HYBRID ARTS

revue trimestrielle #117 - Octobre 2022

Turbulences Vidéo #117 • Quatrième trimestre 2022

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

Ont collaboré à ce numéro : Clara Amorim, Philippe Boisnard, Alain Bourges, Xavier Bry, Geneviève Charras, Julien Delaunay, Éric Demey, Jean-Paul Fargier, Gui Flor, Philippe Franck, Roberto Gamboa, Sophie Hacsek, Yann Minh, Louis Pattison, Gilbert Pons, David Rofé-Sarfati, Gabriel Soucheyre, Stéphane Troiscarrés.

Relecture : Michèle Delage, Evelyne Ducrot, Maryse Freydefont, Christine Izambert, 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 #117 et VIDEOFORMES • Tous droits réservés •

La revue Turbulences Vidéo #117 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. Image générée par DALL-E sur des indications de Gabriel Soucheyre

2. *Forêt* (2021), Franck Vigroux, Comédie de Reims © Photo : Quentin Chevrier

ÉDITO

Parler d'AI (Intelligence Artificielle) n'est-il pas un non-sens ?

Il y a un débat pour savoir si l'IA est vraiment alimentée par l'intelligence humaine ou non. En théorie l'IA est alimentée par l'intelligence humaine. Cependant, en pratique, l'IA est alimentée par des êtres humains socialement marqués. Aux premiers jours de l'informatique, les ordinateurs étaient programmés pour effectuer des tâches spécifiques. Les ordinateurs s'appuyaient sur la matière grise humaine pour effectuer le travail. Mais les ordinateurs d'aujourd'hui sont construits avec des microprocesseurs et des circuits complexes. Au lieu de s'appuyer sur la matière grise humaine pour effectuer le travail, les ordinateurs modernes s'appuient sur une programmation avancée pour fonctionner efficacement et correctement. C'est également le cas de l'IA moderne. Beaucoup pensent que l'IA n'est qu'un autre nom pour un programme informatique sophistiqué qui fonctionne sur un superordinateur. Mais ce n'est pas vrai. En réalité, l'IA est alimentée par des êtres humains socialement marqués. Pour comprendre comment cela fonctionne, vous devez comprendre ce qu'est réellement l'IA et comment elle a été construite. Tout d'abord, commençons par ce que l'IA n'est pas. Certaines personnes pensent que l'IA n'est rien d'autre qu'un programme informatique sophistiqué qui fonctionne sur un superordinateur. Selon ce point de vue, l'IA n'est rien de plus qu'un programme informatique sophistiqué capable d'effectuer certaines tâches mieux que les humains. Mais cette vision ne reflète pas la véritable nature de l'IA. La vérité est que l'IA est en fait alimentée par la théorie du marquage social. Un être humain socialement marqué (SMH) est un être

Is AI a nonsense?

There is a debate going on about whether or not AI is really powered by human intelligence. In theory, AI is powered by human intelligence. However, in practice, AI is powered by socially marked human beings. In the early days of computing, computers were programmed to perform specific tasks. Computers relied on human brainpower to get the work done. But today's computers are built with microchips and complex circuitry. Instead of relying on human brainpower to get the job done, modern computers rely on advanced programming to run efficiently and correctly. This is true of modern AI as well. Many believe that AI is just another name for a sophisticated computer program that runs on a supercomputer. But this just isn't true. In reality, AI is powered by socially marked human beings. To understand how this works, you need to understand what AI actually is and how it was built. First, let's start with what AI is not. Some people believe AI is nothing more than a fancy computer program that runs on a supercomputer. According to this view, AI is nothing more than a sophisticated computer program that can perform certain tasks better than humans can. But this view doesn't reflect the true nature of AI. The truth is, AI is actually powered by social marking theory. A socially marked human being (SMH) is a being that has «socially invested» energy, in ascribing value to the entity called the self. Whether through speech acts or actions, SMHs invest time and energy, in building up the appearances of selfhood which becomes the locus for cultural forces to act upon, reshaping the self into different forms, values, etc. The significance of this process lies in the fact that the self is now ame-



qui a «investi socialement» de l'énergie, en attribuant une valeur à l'entité appelée le soi. Que ce soit par des actes de parole ou des actions, les SMH investissent du temps et de l'énergie dans la construction des apparences du soi qui deviennent le lieu d'action des forces culturelles, remodelant le soi en différentes formes, valeurs, etc. L'importance de ce processus réside dans le fait que le soi est maintenant susceptible d'être contrôlé et manipulé par des forces culturelles telles que d'autres personnes, des idéologies et des religions. Ces forces de contrôle ne se contentent pas de remodeler le soi, elles deviennent en fait l'agent même de la transformation (pour une explication plus complète de cette théorie, voir Postman, Neill).

© Image générée par DALL-E et texte par jenni,
sur des indications de Gabriel Soucheyre
- Turbulences Vidéo #117

nable to control and manipulation by cultural forces such as other people, ideologies, and religions. These forces of control not only reshape the self, but they actually become the actual agent of transformation itself (for a fuller explanation of this theory see Postman, Neill).

© Image generated by DALL-E and text by jenni,
on indications from Gabriel Soucheyre
- Turbulences Vidéo #117

SOMMAIRE #117

/// CHRONIQUES EN MOUVEMENT ///

Godard fait des affaires, je fais l'intermédiaire - par Jean-Paul Fargier ([p.8](#))

Mozart contre Wagner - par Jean-Paul Fargier ([p.10](#))

Transforming Energy - par Gui Flor, Clara Amorim & Roberto Gamboa ([p.22](#)) FR/EN/PT

Les sculptures gracieuses de Hubert Benita - par Gilbert Pons ([p.37](#))

Cordes sensibles et courts métrages sonores - propos recueillis par Philippe Franck ([p.40](#))

Alain Wergifosse, Spectres & Neons - par Julien Delaunay ([p.48](#))

/// PORTRAIT D'ARTISTE : FRANCK VIGROUX ///

Entretien avec Franck Vigroux - propos recueillis par Gabriel Soucheyre ([p.52](#)) FR/EN

Flesh. Performance A/V - par Éric Demey ([p.57](#))

Comment transformer un accident de voiture en une performance théâtrale ? - propos recueillis par Sophie Hacsek ([p.59](#)) FR/EN

Une odyssée écologique musicale et dansante - par David Rofé-Sarfati ([p.64](#))

Atotal (Aesthetical, 2022) - par Louis Pattison ([p.68](#)) FR/EN

Portrait Vidéo - par Gabriel Soucheyre ([p.73](#))

/// SUR LE FOND ///

L'Amérique et ses démons - par Alain Bourges ([p.74](#))

Jeunes et vieux golems - par Yann Minh ([p.84](#))

No time for pictures - par Philippe Boisnard ([p.94](#))

Pleix « l'art de l'anonymat et du collectif » - propos recueillis et mis en forme par Le néant... ([p.100](#))

/// LES ŒUVRES EN SCÈNE ///

Autobahn : l'univers de Lola Maria Muller, l'insoupçonnable perception de l'éphémère ! - par Geneviève Charras ([p.104](#))

/// SUPPLÉMENT ///

Lockdown Publishing - par Stéphane Troiscarrés & Xavier Bry ([p.108](#))



CLIMATS

**MARTIN
GIBERT**

**FAIRE LA MORALE
AUX ROBOTS**

UNE INTRODUCTION À L'ÉTHIQUE
DES ALGORITHMES

Godard fait des affaires, je fais l'intermédiaire

par Jean-Paul Fargier

Godard est parti et il ne nous reste que nos souvenirs pour nous consoler. Et ses films. Et ses vidéos.

Godard est parti et il ne nous reste que nos souvenirs pour nous consoler. Et ses films. Et ses vidéos. Je parlerai dans le prochain numéro de *Turbulences* (janvier 2023) des rapports forts entre les uns et les autres, et de tout ce qui m'attache à ce cinéaste prodigieux que j'ai eu la chance de fréquenter de près. Sur lequel j'ai écrit de nombreux articles. Et que j'ai même réussi à rapprocher, devant ma caméra, avec un autre de mes dieux, Philippe Sollers, pour un *Entretien* mémorable.

Pour saluer son départ (volontaire, par suicide assisté), j'ai retrouvé cette photo, la seule où je figure avec lui. Prise le 22 janvier 1985, lors de la première de *Je vous salue Marie* à l'Écran de Saint-Denis (93). À la fin de la discussion qui suit la projection, je présente au Maître un entrepreneur culturel, M. Fukushima, qui est en train d'organiser à Tokyo une grande exposition d'art vidéo français dont je suis le commissaire. Six heures de programmes avec, en prime, cet *Entretien Godard-Sollers* tout frais (réalisé le 21 novembre 1984).

Le but de la rencontre est d'obtenir de Godard les droits de distribution au Japon de *Je vous salue Marie*. Salle et DVD. Je fais donc l'intermédiaire. Amical, bénévole. Comme cela m'est arrivé quelques fois pour faciliter la circulation des films que j'admire (de Godard mais pas seulement).

À suivre...

© Jean-Paul Fargier - Turbulences Vidéo #117



Mozart contre Wagner

par Jean-Paul Fargier

Des vidéos (d'artistes), je n'en ai pas vu cet été. Désolé. Ma chronique est en panne. Rien à dire. Vraiment ?

Euréka : *Turbulences* est la revue de toutes les images (troniques, numériques, amateurs, télévisées). Ça, des vidéos à la télé, j'en ai vu un paquet. Depuis six mois je suis accro aux infos sur l'Ukraine. Voilà un bon sujet, non ? Une guerre en direct !

*à la mémoire de Frédéric Leclerc-Imhoff
et de Mihkail Gorbatchev*

Pour traiter ce sujet, je ne peux pas replonger dans le magma de toutes les émissions que j'ai avalées depuis le 24 février, en zappant à longueur de journée et de nuit sur Arte, France 2, TF1 et toutes les chaînes d'info continue, BFM, CNews, LCI, France Info. Magma énorme, accablant.

Que faire de cette masse de flashes, de films courts ou longs, devant lesquels je n'ai cessé de bouillir : formidable, absurde, ignoble, bravo ? Il faudrait des semaines, des mois, pour trier, évaluer tout ça : des chercheurs le feront quand la guerre sera terminée et ça les occupera longtemps (on travaille encore aujourd'hui

sur les archives des deux précédentes guerres mondiales). Pas mon boulot. Je parle, moi, à chaud de mes impressions médiatiques. Émotions, pensées, analyses impromptues. Partielles forcément.

Je me contenterai, pour cette chronique, de tourner ma lorgnette vers une petite journée de télé sur l'Ukraine. Et seulement sur deux chaînes. Modeste zapping.

On est le dimanche 28 août (2022). Je viens d'allumer France Info, vers 14h, pour manger tranquillement, en bon *locavore*, mes tomates quotidiennes (pleine terre, charnues, Noire de Crimée, Russe bien rouge, Marmande, Cœur de bœuf, Ananas), et je vois surgir une bande de Tchétchènes qui se déclarent pro Ukrainiens. Ils sont bien armés, ils ont combattu les Russes à Grozny, ils participent maintenant (du bon côté) aux combats dans le Donbass. Ils forment le bataillon « Bou-dai » : je note ce nom à la volée (l'ai-je bien entendu ?)

1 - Frédéric Leclerc-Imhoff, réalisateur, tué le 30 mai 2022 dans le Donbass. Il avait 32 ans et travaillait pour BFMTV.

au dos d'une enveloppe qui traîne sur la table. Boudaï. Ce geste, noter, va enclencher un texte et son titre, car en même temps je persifle : C'est qui, ce Boudaï ? Peut-être un musicien. Ça serait épatant, on a déjà Wagner et Mozart, manque plus que Prokofiev (né en Ukraine)... Le porte-parole de ces bons Tchétchènes n'explique pas Boudaï, pressé de conclure son discours de solidarité avec l'Ukraine par cette phrase définitive : « Nous sommes ici parce que le monde entier est agressé par les Russes, pas seulement l'Ukraine après la Tchétchénie, le monde entier. »

Flash-back

Il y a quelques mois, on a vu déjà des Tchétchènes en action du côté ukrainien : beaucoup moins bien équipés, organisés, presque en habits civils, ils partaient à pied à l'attaque de chars russes, leur courant après avec un simple fusil sur une route ou dans un village. Et on avait applaudi cette audace et surtout cette solidarité inédite venant de Tchétchénie. Car jusqu'à ces images frustes mais héroïques, les Tchétchènes croisés sur les champs de bataille par les reporters étaient ceux du bataillon Kadyrov, le maître de la Tchétchénie, rallié à Moscou : ils paraient volontiers devant les caméras, avec leurs gros calibres et leurs discours de haine, piétinant des drapeaux jaune et bleu arrachés. Ramzan Kadyrov en personne prenait des poses féroces et dégoisait un verbiage de tueur.

Plus tard, on l'avait vu, ce potentat amateur d'images fracassantes, jouer dans un sketch ignoble tourné par sa télévision (ou quelque officine russe). Un acteur, soisie (à s'y méprendre) du président ukrainien Volodymyr Zelensky, lit un texte de reddition, de capitulation, proclamant qu'il accepte toutes les conditions de la Russie et ordonne la cessation des combats. Habillé d'un T-shirt kaki, assis devant un drapeau bleu et jaune, il lit en trébuchant sur certains mots, hésitant parfois à poursuivre, un texte qu'il semble découvrir... et débiter sous contrainte. Et effectivement, un homme en uniforme (dont

on ne voit pas la tête) se tient debout derrière lui, avec sa main énorme posée lourdement sur l'épaule du vaincu. On commence à comprendre qu'il s'agit non du vrai Zelensky mais d'un acteur l'imitant très bien (on y a cru). Quand « Zelensky » hésite, la main broie son épaule, le secoue brutalement pour qu'il reprenne sa lecture, ce qu'il fait docilement (gag à répétition d'un ukrainien *soumis*). Et le cadre s'élargit : c'est Kadyrov en personne qui tient le Président de l'Ukraine à sa merci. Kadyrov aime les mises en scène avantageuses, grossières, à peu de frais. Le Président comédien se moque du comédien devenu Président. L'arme de la comédie s'utilise dans les deux camps. Guerre hybride, disent les spécialistes.

Retour au Présent

Je bascule sur LCI. Et je tombe sur une discussion à propos de la centrale nucléaire de Zaporijia, occupée par les Russes, qui vient d'être déconnectée du réseau électrique puis reconnectée (au réseau russe ou au réseau ukrainien, on ne sait pas). On est passé très près d'une catastrophe (défaut de refroidissement). À cause des tirs (de qui ?) qui ont endommagé quelques pylônes électriques (on en voit une véritable forêt, avec des techniciens qui sont en train de les réparer). Je n'ai pas le temps de déchiffrer l'inscription (en haut à gauche de l'écran) qui donne l'origine et la date de ces images. Archives ? Ou direct récent ? Quand on n'a pas la bonne image, c'est une loi de la télé, on en met une autre, approchante, approximative et on l'estampille *archive*. Mais là, pour le moment, peu importe, ce qui compte ce sont les discours des journalistes et des experts présents sur le plateau. L'un d'eux rappelle le précédent de Tchernobyl et on voit des hommes masqués en combinaison blanche grimper à une échelle métallique sur le flanc d'une cuve : *Tchernobyl 1986*, signale une inscription (en haut, à gauche). Un bandeau en bas de l'écran annonce la couleur : *Zaporijia : la meilleure arme de Poutine ?* Plus tard, un autre titre précise le débat : *Zaporijia : la stratégie de la peur ?* On change de locuteur,

la parole tourne sur le plateau. Les pylônes serrés de Zaporijia reviennent, puis encore les hommes en blanc de Tchernobyl.

Les mêmes images servent à tendre un leurre visuel comme réponse à des questions différentes. Des images qui tantôt sont offertes plein cadre tantôt en réduction, en fond d'écran, en vignette. Les chaînes d'*info continue* sont des terminaux de sources multiples sans cesse renouvelées à l'identique par un tourniquet de fenêtres, de divisions de l'espace, de cases. Toute image est vouée à changer de taille, à se réincarner sans cesse : vignette, fond d'écran fixe, bande verticale glissante, il faut que ça bouge à *perte de vue*. Le maître de cérémonie interpelle ses invités, les flatte, les questionne, leur donne la parole ou la leur coupe au gré de ses impatiences, hanté par la supposée impatience des téléspectateurs armés de leur impitoyable zapette : les binettes des invités, du présentateur, glissent d'une case à une autre sur cet échiquier pervers, bombardé d'informations écrites, parlées, visuelles. Continuellement, dans le coin gauche en bas, défilent les tronches souriantes des stars de la chaîne qui seront bientôt (ce soir, demain) au centre de l'écran. Journalistes vedettes, invités phares. Luc Ferry, Bernard-Henri Lévy, Gérard Miller, Olivia Grégoire, Ruth Elkrief, Elisabeth Martichoux, sont les têtes de gondole (à venir) au moment où je suis branché sur LCI. On ne leur jette qu'un œil discret. En revanche, on s'attarde souvent pour déchiffrer les nouvelles qui s'affichent en bas de l'écran : résultats sportifs (Lorient-Clermont 2-1), déclarations de divers ministres (Gabriel Attal, Olivier Véran) ou opposants (Le Pen, Mélenchon), catastrophes (inondations au Pakistan, incendies ici ou là), pubs pour la maison mère (TF1), infos concentrées, rapides, on a rarement le temps de lire la totalité de ces deux lignes ; mais patience, elles vont revenir, là aussi règne le principe de répétition, la stratégie de la boucle, et vous pourrez compléter votre déchiffrement... si vous n'avez pas à ce moment-là le regard attiré par un autre détail dans une autre zone de l'écran.

Plus par plus égale moins.

À force de zyeuter vers les quatre coins du cadre, vous perdez le fil de la discussion, vous oubliez ce que vous avez vu la seconde d'avant. Au fait, c'est quoi le sujet ? Voilà un nouveau bandeau pour vous le rappeler : *Zaporijia : Mission impossible de l'AIEA ?* L'Agence Internationale de l'Énergie Atomique a été sollicitée par l'ONU, par la France (Macron y est allé de son petit coup de gueule), par l'Ukraine et la Russie n'est pas contre mais elle exclut que parmi la douzaine d'experts qui viendront examiner la centrale nucléaire se trouvent un Américain et un Anglais, pays trop hostiles. En revanche, il y aura un Français.

Un grand tableau figure, avec des drapeaux, la composition très diplomatique de ce groupe d'experts atomiques : Lituanie, Serbie, France, Pologne, Italie, Chine, Jordanie, Albanie, Mexique, Macédoine du Nord. Deux drapeaux (au-dessous) sont barrés d'un X rouge : États-Unis, Royaume-Uni. Une phrase entre guillemets s'étale sur deux lignes au pied de ces drapeaux et distille une précision *sine qua non* : « L'Ukraine a insisté pour que les inspecteurs partent du territoire contrôlé par le gouvernement afin d'éviter de donner une légitimité à l'occupation russe. » Et ça aussi, la Russie l'a accepté (mais avec quelles arrière-pensées assassines ?). Le fond bleuté de ce tableau présente une vue partielle, quoique large, de la centrale en question, avec deux tours de refroidissement et deux bâtiments ronds abritant 2 des 6 réacteurs de Zaporijia, « la plus grande centrale nucléaire d'Europe ».

J'ai vécu mon enfance près d'une usine atomique, celle de Marcoule (aujourd'hui débranchée, vouée au recyclage des résidus du combustible (uranium enrichi, plutonium) des fusions et des fissions opérées pendant quarante ans au cœur de divers réacteurs, G1, G2, Phoenix, Super Phoenix, et je vis aujourd'hui non loin de Pierrelatte où fonctionnent (tant bien que mal) les réacteurs de l'usine du Tricastin. Je dresse donc d'autant plus l'oreille et ouvre grand mes mirettes dès qu'il est question des risques du nucléaire. Mais quand même, tous



© Screenshot : Jean-Paul Fargier

ces détails que je viens de rapporter sur ce moment de communication, un dimanche après-midi sur une chaîne de télé, je ne les ai pas gravés dans ma mémoire. Si je m'étais contenté de regarder défiler les images, je ne pourrais maintenant être aussi précis. J'ai pris des notes. Et des photos. Pas de meilleures notes face à la télévision que de la mitrailler avec un téléphone. Et voilà. Photographier est un début d'analyse. Arrêt sur image est le titre d'une excellente émission de décodage de la télévision (dirigée par Daniel Schneidermann, qui tient aussi une chronique médiatique dans Libération, que je savoure tous les lundis).

J'ai maintenant un dossier d'une cinquantaine de photos, récoltées pendant les 3 ou 4 heures que j'ai passées le 28 août à regarder ce qui se disait et se montrait sur la guerre en Ukraine, une petite demi-heure sur France Info, le reste sur LCI. Petit butin, maigre corpus ? Pas

tellement. Si je voulais décrire et décoder tous ces documents, j'en aurais pour plusieurs jours de travail. Mais on peut procéder autrement, par coups de cœur (et de tête), par prélèvement significatif. La télé se répète, la télé est fractale. Un fragment fonctionne sur le modèle d'un ensemble, le même est partout, à l'identique. Mais dans ce cas, dans ce régime, ce qui intrigue, retient, fascine, c'est l'accident, la particule particulière, un dérapage, une exception. Il doit bien y en avoir. J'en ai une !

Une image volée

À quoi ressemble cette usine atomique ukrainienne ? C'est toujours les mêmes vues extérieures en travelling latéral qui reviennent en boucle, où l'on remarque surtout les chiffres (1,2,3,4,5,6) peints très gros sur les bâtiments rouges des six réacteurs, longés rapidement



© Screenshot : Jean-Paul Fargier

en général, mais parfois fixés quelques secondes, individualisés. Et c'est cette série qu'on nous donne en pâture ce 28 août, à 14 h, à 15 h, comme à 22 ou 23 h. Rien d'autre. « Images fournies par la télévision russe », dit le petit bandeau en haut à gauche. Pourtant, il y a quelques jours, j'ai attrapé au vol un plan inédit, bizarre, très court, pris à la sauvette avec un téléphone à l'intérieur d'un réacteur, enfin pas dans le cœur où la fission se produit, mais dans le bâtiment qui abrite ce cœur. Depuis une coursive qui domine le puits profond où est installée la cuve à explosion, cerclée d'acier, entourée de béton, quelque technicien qui passait par là par nécessité s'est risqué à appuyer sur la touche REC de son portable, certainement collé à son corps et non tendu au bout de son bras, et a engrangé, au rythme de ses pas, une vue brinquebalante de la profondeur sur-

prenante de cette machine monstrueuse, si dangereuse qu'elle effraie dès qu'on songe aux conséquences d'un incident qui pourrait dérégler son fonctionnement contrôlé. Plan magnifique, pertinent, connotant le danger *poly-sémiqement*. L'image tremble comme une métaphore de l'objet qu'elle vise.

Et tout à coup, la revoici, comme je l'espérais, cette image volée, volante, parfaite en sa médiocrité brute, en sa brutalité explosive. Et même la revoici plusieurs fois, désormais insérée dans les travellings extérieurs et les plans fixes de hangars en béton numérotés de 1 à 6. Ce plan chaotique c'est le degré zéro de l'écriture atomique du Réel. Un brouillon absolu devient le socle furtif mais incontestable d'une vérité.

Oh Mozart, oh Wagner

J'espère toujours en allumant ma télé qu'on nous redonne des nouvelles du combat que se livrent dans le réel ces deux métaphores : Wagner et Mozart. Deux groupes de mercenaires. Le premier, stipendié par les Russes, ayant son bureau au Ministère des Armées à Moscou ; le second, créé récemment par des vétérans américains pour se porter aux côtés des Ukrainiens. Les Wagner disposent de beaucoup de moyens, sévissent depuis longtemps, en Syrie, en Afrique et maintenant en Ukraine ; les Mozart ne sont pas nombreux, et pour le moment ne se trouvent qu'en Ukraine, où leur présence est surtout symbolique : contre l'omniprésence du chantre des Valkyries. Trop de notes, salaud de Wagner !

Tiens voilà du Wagner... Un technicien de la centrale de Zaporjia a pu envoyer un témoignage sur les menaces, les coups, les tortures même, qu'exercent les Wagner présents dans l'usine nucléaire pour obliger les employés ukrainiens à faire ceci ou cela. Ils sont frappés, insultés, promis au pire : on va t'arroser de liquide radioactif, tu vas perdre un œil, tes cheveux, tes oreilles, etc. Ce n'est pas très précis mais pas improbable. Et que fait Mozart pendant ce temps ? Il se fait rare.

Coup de chance, en ce dimanche 28 août, voici quelques images du Mozart Group (fournies par le compte Twitter de ce groupe) mises en avant par LCI. On y voit un petit groupe de fantassins, casqués, bien équipés, longer un champ. On est content d'avoir ces quelques plans mais on reste sur sa faim. On dirait que ça amuse l'animateur de la tranche 22-24 h, Darius Rochebin, qui m'a toujours paru prompt (suis-je paranoïaque ?) à sous-estimer les forces ukrainiennes et à valoriser la supériorité des Russes, dès qu'un expert souligne les pertes de l'invasisseur. N'aurait-il pas convoqué ces images de piétaille yankee que pour alimenter son dénigrement feutré ?

Je constate, par cet exemple, que l'on ne cesse de prendre parti, en tant que téléspectateur. Moi du moins.

Je suis de ceux qui ont choisi leur camp dès la première heure de cette guerre. Chaque image que je reçois m'afflige ou me réconforte. Je ne m'informe que pour exulter ou maudire. Mozart existe, tant mieux. Quel que soit son poids, il faut célébrer ses œuvres, sans ambages. Or je comprends vite pourquoi on lui fait faire ici un petit tour de piste, à ce bon Mozart. Un bandeau inscrit le thème de la séquence en cours : « ROC, l'étrange doctrine militaire américaine ». *Resistance Operating Concept* est une doctrine américaine qui préconise les actions de résistance de toute la population : sabotages, attentats, cocktails Molotov, espionnages, milices autonomes, etc., nous explique le colonel Peer de Jong, vice-président de l'Institut Themis, spécialiste de géopolitique (comme l'indique l'insert au moment où il parle). Il parle, en Zoom, depuis chez lui, regarde bien droit la caméra (à la différence de nombreux intervenants sky-pés, qui ne savent pas se cadrer, ne pensent pas l'usage auquel ils seront réduits, claquemurés dans leur vignette, menton coupé.

Des images d'archives accompagnent les commentaires de cet expert. Manœuvres de soldats ukrainiens (images « fournies par l'armée ukrainienne »), fabrication populaire de cocktails Molotov (tirée de reportages anciens d'envoyés de TF1/LCI), entraînement d'un groupe de femmes armées de fusils-mitrailleurs, mais aussi exercices en rase campagne d'un bataillon de mozartiens. Le mélange produit l'impression que les Américains sont à la source de tout : du Groupe Mozart comme de la résistance populaire. Sans les armes fournies massivement par les États-Unis (et un petit peu par l'Europe), les Ukrainiens, malgré leurs bombes artisanales, seraient balayés depuis longtemps. C'est du moins ce qu'insinue le perfide Darius. Ah non, protestent heureusement les consultants : les actions des partisans ne sont pas négligeables. Les cocktails Molotov ont détruit beaucoup de chars russes, les attentats ciblés contre des traîtres ukrainiens se multiplient. Ne vous y trompez pas.

Tous ces échanges vont très vite. On n'a pas le temps de trier dans tous ces commentaires, de discerner qui dit



© Screenshot : Jean-Paul Fargier

quoi pourquoi. Le directeur de la rédaction du Figaro Magazine (Guillaume Roquette), l'ancien agent du KGB passé à l'Ouest (Sergueï Jirnov), l'ancienne correspondante de TF1 à Washington, aujourd'hui consultante auprès de LCI (Laurence Haïm), l'éditorialiste politique LCI (Renaud Pila), l'Ukrainienne de Paris (Ludmila Tautieva), consultante en politiques publiques. Très bien, cette Ludmila. Je note son nom. L'avais-je déjà remarquée ? Tout un stock d'Ukrainiens de Paris ou de Russes anti-Poutine vivant en France se sont mis à la disposition des chaînes de télé et produisent, heureusement, un discours inflexible, relativisant les bonnes nouvelles venant des médias des envahisseurs, et mettant en valeur la résistance des Ukrainiens.

Tous ces discours finissent par ronronner, on les connaît d'avance. On se rattrape sur les images nouvelles qui

chaque jour viennent alimenter le flux. Aujourd'hui c'est le bombardement par les Ukrainiens d'un pont reliant l'Ukraine à la Crimée.

Signé Rebecca Rambar

L'attention tout à coup est portée sur une attaque d'un pont sur le Dniepr, le pont Antonovsky, donnant accès à la Crimée (et par là favorisant la circulation des occupants russes de la ville de Kherson). Double pont, comme on le découvre sur une carte : pont routier, pont ferroviaire. Situé en amont de Kherson. Son attaque fait partie de la contre offensive des Ukrainiens pour reprendre Kherson (ville occupée par les Russes très vite au début de la guerre, suite à une trahison d'officiers ukrainiens, on a fini par le savoir, qui n'avaient pas fait sauter ce



© Screenshot : Jean-Paul Fargier

pont comme ils en avaient reçu l'ordre de Kiev). Suit une image satellite de ce pont, où l'on aperçoit deux trous sur le tablier. Puis des plans rapprochés sur ces trous. Plans signés (en haut à gauche) Rebecca Rambar. C'est rare que des images soient signées par un nom. Qui est cette Rebecca ? Je tape son nom à tout hasard. Pas de secret pour Google : @RebeccaRambar est un compte Twitter. Est-ce un nom de personne, un nom de groupe ? On dirait plutôt une agence d'images, collectées en Ukraine et en Russie, récoltées via des échanges entre amateurs, activistes, journalistes spontanés, informateurs occasionnels. Au moment où j'écris (3 septembre) ce compte affiche une vidéo d'un incendie ayant eu lieu le 28 août en Russie, après des explosions, sur le marché de Lyudmila de la ville de Voljiski, dans la région de Volgograd. Je ne consulte jamais Twitter, n'ayant pas de

compte sur cette plateforme. Je découvre un peu ahuri cet espace d'échanges. Ce réseau de liens. Un lien Google Maps, donné par Rebecca, me plonge dans le labyrinthe de cette ville. Je vois des gens marcher dans la rue, la caméra tourne autour d'une église verte, il y a des grosses voitures garées devant un centre commercial (le marché qui a pris feu ? a été bombardé ?). Mais rien sur Rebecca elle-même. Ni sur le Pont Antonovsky. Je me contenterai des images offertes par LCI (celles de @RebeccaRambar, mais aussi d'autres attribuées à un amateur). Et des commentaires des spécialistes, qui louent l'audace, la précision des tirs ukrainiens (grâce au matériel américain, bien sûr, souligne-t-on) sur une cible étroite, le tablier large de 30 mètres seulement. Gros plans de trous dans le béton.

Ce pont troué viendra s'ajouter à ma collection mentale d'images mémorables de cette guerre, devant laquelle je me sens de plus en plus comme Fabrice à Waterloo, même si tous les médias me disent qu'ils me donnent accès à la totalité du champ des batailles. Mais des lieux où pleut la mitraille (obus, missiles, bombes) il y en a tellement (immeubles, théâtre, écoles, gares, supermarchés, routes, usines, villages, jardins, etc), dispersés dans un pays plus grand que la France, que ma tête est trop petite pour accueillir tous ces désastres qui tourbillonnent sur mon écran de contrôle affolé. Une sélection (naturelle ?) s'impose.

La collection devient collier. Bijou atroce. Perles d'horreurs juxtaposées. Aux éclats lancinants accélérés.

Clips de fin

Il me reste encore beaucoup d'images, beaucoup de séquences dans ma réserve de photostémoins d'une journée de télévision. Je ne peux continuer à les décrire, décortiquer, cet article n'a que trop duré, il doit prendre fin. Et si j'en faisais un clip, de cette somme (et son reste) inépuisable ? Façon maelström, comme celui qui ouvre le *Livre d'images* de Godard, traversée fulgurante d'un siècle de malheurs, torrent de violences, tornade de meurtres mondialisés. Ou façon poupée russe, *Brejnev – Neige brève*, 1982, ma huitième et dernière *Note d'un magnétoscopeur* (la première, en 79, étant *Christophe Colomb découvre la Russie*).

Tentons les deux... sur le papier.

Clip tornade, cavalcade, pétarade. Musique : Mozart et Wagner (pas les Walkyries, ça fait trop Coppola, *Apocalypse Now*).

J'explose mes 50 vues d'écran LCI, pulvérise 50 arêts sur images. Je décompose leur surface, délie leurs attaches, d'un côté les binettes, les vignettes, les vedettes, de l'autre les noms, les dates, les inscriptions, les questions. Au milieu, les détails, excavés des incrustations : cette jeune fille avec une tresse qui embrasse

un bébé derrière le présentateur, cet homme avec un bonnet errant dans des ruines, ce soldat casqué brandissant un calibre, ces tanks filant sur une route dégagée, cette flamme longue fusant d'un canon, cet avion violant un espace aérien. Pluie de chiffres grêlant sur les paroles. Loi du Direct, minute par minute : 14 :25, 14 :32, 22 :11, 22 :46. Valse des statistiques. Pertes russes en 6 mois : chars (1942), véhicules blindés (4257), drones (838), hélicoptères (202), avions (234), bateaux (15) et 1050 systèmes d'artillerie. Et bien sûr, illustrations de tout ça, déluges de feu, tirs de missiles, orgues de Staline, impacts d'obus, blindés cramés, mitraillages de mitraillettes, coups au but, maisons crevées, piétons dézingués, corps couchés, voitures renversées, hommes abattus, femmes figées, enfants en larmes, mains levées. Balayages de titres (de droite à gauche), en partant des points finaux (finauds ?) d'interrogation. Pluie de « ???? » calculés aguicheurs, factices. *Armes, soldats : la Russie manque de tout ? Gaz : un hiver difficile pour l'Europe ? Zaporijia : un vrai risque pour l'Europe ? Zaporijia : Mission impossible pour l'AIEA ? Zaporijia : la meilleure arme de Poutine ? Énergies : sacrifices inévitables face à Poutine ? Crimée : le talon d'Achille de Poutine ? Gaz : Poutine toujours le maître du jeu ?* Et entre deux questions : Poutine montant (en accéléré) un escalier et le redescendant à reculons avant chaque point d'interrogation. Image inversée : comique de ré-pétition. Logo permanent griffé bleu et jaune : « Guerre en (fond bleu, lettres jaunes) Ukraine (fond jaune, lettres bleues) ». Succession de drapeaux France, Albanie, etc. Gros plan sur les X rouges barrant les indésirables. Glissement du X un peu partout. Prolifération de Z, de V. Cavalcade de noms (d'intervenants, d'experts), farandole de titres (colonel, général, amiral, ex-chef de ceci, ex-chef de cela, philosophe, psychanalyste, ex-agent du KGB, correspondant de guerre de, rédacteur en chef de, auteur.e de tel livre, film, etc.). Course contre la montre, priorité au Direct. Invitation permanente à se projeter « Demain », « Ce soir », « À 20 h ». Manège



© Screenshot : Jean-Paul Fargier

des regards, des sourires de plateaux. Et bien d'autres choses.

Avec en boucle, revenant comme un refrain, ces deux images accolées (par moi) : 1. Carte des risques (gradués en rouge orange jaune) en cas d'explosion de la centrale nucléaire de Zaporijia ; 2. Main ouverte (d'une femme) montrant à la caméra la pastille d'iode qu'on vient de lui distribuer. Autre ritournelle : les chiffres 6, 5, 4, 3, 2, 1... peints sur les réacteurs de Zaporijia. Comme un compte à rebours.

Voilà, c'est juste une esquisse.

Pour touiller tout ça vitesse grand V il me faut un monteur super excité genre Delataulade (qui a monté mon *Robin des Voix*) ou Paul Garing (qui montait pour Paik) ou pourquoi pas John Sanborn (je crois que ça l'amuse-

rait de me donner un coup de main, on a déjà signé ensemble un échange de lettres vidéo sur Arte).

Clip poupée russe. Musique : Prokofiev (Pierre et le loup, les chasseurs).

Comme si c'était la 9^{ème} Note d'un magnétoscopeur, trente ans après la huitième.

En trichant un peu sur le corpus limité au 28 août et à LCI, puisque là, il va s'agir d'exploiter une image (de Poutine) datant du 2 septembre : Poutine, un bouquet de roses rouges à la main, saluant froidement (service minimum) le cadavre de Gorbatchev. *Poutine Put Out*, serait le titre de cette Note. Sous-titrée *Épilogue (Trois jours après)*.

Je rappelle le principe de *Brejnev/Neige brève*. Brejnev offre à un visiteur un grand poster de lui, zoom du cameraman, gros plan sur le poster, dans lequel vient en fondu s'inscrire le portrait de Brejnev porté en tête du cortège de ses funérailles, zoom du cameraman sur cette photo, dans le cadre de laquelle revient (en plus petit) Brejnev s'avançant vers un visiteur pour lui faire cadeau de son portrait officiel (bardé de médailles), zoom du cameraman, nouvelle incrustation des funérailles, etc. Suite de *picture in picture* de plus en plus restreinte, jusqu'à réduction de l'image initiale à un grain, un flocon. *Sic transit gloria*.

Put Out Poutine, vous devinez le manège, répéterait ce tourniquet *diminuando* de Gorbatchev dans son cadre mortuaire et de Poutine raide avec son bouquet, pris entre deux regards de son prédécesseur, celui venant du Cercueil et celui de la Photo Ultime du dernier Président de l'URSS, sourire aux lèvres, mains bien à plat, assurant sa stature, pensant visiblement : Ce sera bientôt ton tour, Vladimir. Et qui de nous deux, restera dans l'Histoire ? Torrents d'images qui se croisent. C'est juste une idée, à développer. Peut-être y arriverai-je...

Une vidéo d'artiste finalement

Finalement j'en ai vu une. Et elle tape en plein dans le mille. Signée Roselyne Pélaquier.

Un soir, fin août, à Tresques, dans le Gard, après un dîner chez des amis, notre hôtesse nous invite, Geneviève et moi, à monter dans son atelier pour découvrir sa dernière création. C'est une installation à image unique.

Placée sur un socle, une vitre opaque offre des formes ovoïdes entrelacées. Je reconnais un style : Roselyne, entre autres pratiques, s'adonne à la gravure sur le tain des miroirs. Elle expose ces tableaux translucides parfois à plat sur une surface, parfois à l'envers d'une fenêtre, parfois suspendus en l'air.

Cette fois, les traits dessinés laissent passer des variations incessantes de lumières semblant circuler, tourbillonner même, avec une lenteur entêtante. Effets

d'une image en mouvement glissée sous le miroir. Mais laquelle ? L'artiste joue à nous faire deviner la source de cette pulsation irrégulière, imprévisible, mystérieuse. Très belle.

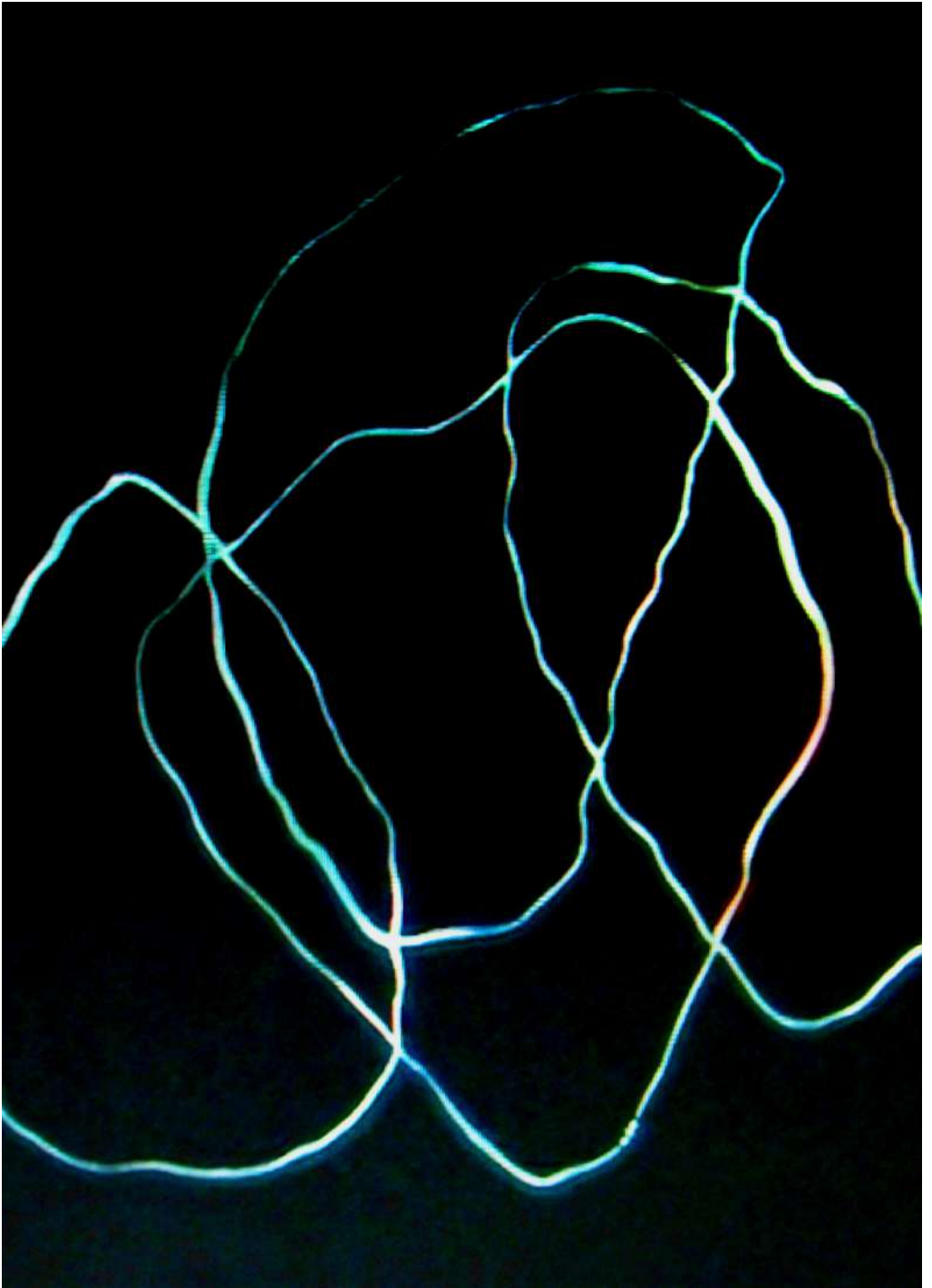
Je pense aux écrans de télé dissimulés derrière des tulles flous de Brian Eno, dans les années 70/80. Peinture électronique abstraite aux couleurs virevoltantes. C'est un peu ça sur le principe. Mais on n'est plus à la même époque. Celle des chantres du *Support* et de la *Surface* a vécu. L'impressionnisme conceptuel ne fait plus recette. On est entré dans l'ère des chocs de signes. Il y a une tablette sous le miroir gravé. Mais que contient cette tablette ? Une image forte, décisive, réelle et symbolique à la fois.

Le titre, auquel je n'avais pas d'abord prêté attention est un indice : *Earth Mirror ou Les pierres cartographiques*.

Roselyne finalement partage son secret : c'est une image de la terre qui tourne, une planète vue par un programme numérique, une terre selon l'empire de Google Earth. La nôtre, mais en train de nous échapper. Notre Terre ne nous appartient plus. Terrifiant. Mais en douceur. *E pur si muove*. Et pourtant elle tourne. Rien n'a changé depuis Galilée. Jusqu'à quand ? Pourvu que ça dure.

Et tout à coup, je me dis que parmi les éclats de lumière qui irriguent les contours de ces quatre silhouettes de cailloux (formes premières du dessin) fusent les battements de cœur (de couleurs, d'étendues) de deux pays déchirés, qui font saigner le nôtre, et embrasent le monde entier. Vertigineux. Très fort.

© Jean-Paul Fargier, 5 septembre 2022
- Turbulences Vidéo #117



Earth Mirror ou Les pierres cartographes (2022), Roselyne Pélaquier © Photo : Jean-Paul Fargier

Transforming Energy

par Gui Flor, Clara Amorim & Roberto Gamboa

Dans le cadre de la saison croisée France-Portugal, COAL, VIDEOFORMES et Culturgest présentent une double exposition, au Portugal puis en France, sur la thématique de l'océan et du développement durable.

Suite à leur collaboration en tant que membres du réseau européen Art Climate Transition, COAL¹ et Culturgest² invitent le collectif Berru à produire une œuvre inédite autour des enjeux énergétiques de l'océan. Elle fut présentée pour la première fois à Culturgest Porto du 1er juillet au 4 septembre 2022 puis à VIDEOFORMES dans la spectaculaire Chapelle de l'Oratoire à Clermont-Ferrand du 16 septembre au 2 octobre 2022.

Le collectif Berru est composé de Bernardo Bordalo, Rui Nó et Sérgio Coutinho, fondé à Porto en 2015. Ces artistes s'intéressent aux synergies et aux défis que

pose l'interaction croissante entre les mondes biologique et technologique. Leurs œuvres combinent des systèmes vivants et non vivants, afin de révéler leur complexité et spéculer sur leurs collaborations potentielles en vue de créer des systèmes durables.

Avec *Transforming Energy*, le collectif explore les techniques de captation des énergies basse fréquence comme le mouvement de la mer et les moyens de les stocker dans des batteries biologiques. L'installation nous plonge dans un univers subaquatique, où résonnent les flux énergétiques et les vibrations de la matière. Cet équilibre instable et en perpétuel mouvement porte en lui la mémoire du caractère agile et évolutif des écosystèmes. Il nous interroge également sur le coût réel de l'énergie et sa finitude.

1 - COAL est une association française qui mobilise les artistes et les acteurs culturels sur les enjeux sociétaux et environnementaux et accompagne l'émergence d'une nouvelle culture de l'écologie à travers ses actions telles que le Prix COAL, le commissariat d'exposition, le conseil aux institutions et aux collectivités, la coopération européenne et l'animation de conférences, d'ateliers et du premier site dédié Ressource0.com

2 - Fondation portugaise installée à Lisbonne et Porto, dédiée à la création contemporaine, les arts du spectacle, la musique, les arts visuels, le cinéma et la pensée.

*Transforming Energy*, production © Photo : Berru

BERRU : TRANSFORMING ENERGY

Transforming energy, de Berru, expérimente l'effet de l'existence sur l'existant. Les structures métalliques font résonner, à travers leurs corps, les enregistrements de leurs expériences. Vocalisées dans une modalité sensorielle inattendue pour ce matériau. Unique à leur individualité. Plus que de simples objets, des corps qui ont vécu. Des corps qui construisent leur réalité. Des corps qui n'ont pas besoin de nos corps pour être des corps. Anode et cathode. Flux énergétique, de la mer au son. Traduit dans le temps et l'espace. L'énergie qui a transformé la matière - réincarnée.

Lorsque nous expérimentons, nous nous construisons. Présents, ici et maintenant. Nos corps, interfaces pour le monde. Nous changeons dans cet échange, laissant une partie de nous ; apportant une partie d'un autre. Nous transportons avec nous l'accumulation de nos expériences, dans un jeu infini entre le futur, le présent et le passé. Exister est un processus. Les marques de l'imper-

BERRU : TRANSFORMING ENERGY

Berru's Transforming Energy, experiments on the effect of existence on existing. Metallic structures resonate, through their bodies, registries of their existence. Vocalized in a sensory modality unexpected to the material. Unique to their individuality. More than merely objects, bodies that have lived. Bodies that construct their reality. Bodies that don't need our bodies to be bodies. Anode and Cathode. Energy flux, from sea to sound. Translated in time and space. Energy that transformed matter – reincarnated.

When we experience, we create ourselves. Present. Here and now. Our bodies, interfaces to the world. We change, ourselves and others, in this exchange. Leaving part of us and bringing part of the other. Our lives, an accumulation of all of our experiences. An infinite game between future, present and past. Existing is a process. Beautiful are the marks of imperfection, in peace with the continuous mutation of all that is, and is not.



Transforming Energy, production © Photo : Berru

fection sont belles, en paix avec la mutation continue de tout ce qui est et n'est pas.

Dans cet échange, comment parvenons-nous à consolider nos limites ?

Par l'interaction des corps et de la matière, nous taxonomisons. Notre perception sensorielle, sectionnée. Les sens, brisés. N'étant plus dans le continuum de l'existence, affaibli dans sa hiérarchie. Les limites de l'être, enfermées dans une boîte. Nous entendons avec le corps, nous sentons avec la bouche, nous touchons la chaleur, nous voyons avec les yeux fermés, nous savourons la vie... Quelles autres modalités existent dans le fait de sentir ? Les objets produisent-ils une altérité ? Et si la réalité ne dépendait pas du tout de moi ?

Nous avons créé l'Anthropocène et observons la désintégration de notre épicerie. Nous transcenderons notre perspective pour survivre.

In this exchange, to what extent are we able to consolidate our limits?

When bodies and matter interact, we taxonomize. Our sensory perception discretized. The senses, broken. No longer in the continuum of existence, weakened in their hierarchy. Liminal existence, packed into boxes. We hear with our body, smell with our mouth, touch the heat, see with our eyes closed, savour life... what other sensorial modalities exist? Do objects produce alterity between them? What if reality doesn't depend on me?

We've built the Anthropocene and we observe the decay from its core. We will transcend our perspectives in order to survive.

© Gui Flor - Turbulences Vidéo #117

© Gui Flor - Turbulences Vidéo #117



Transforming Energy, production © Photo : Renato Cruz Santos / Culturgest

L'OCÉAN : UN MONDE EMPLI DE SONS

L'océan est un monde rempli de sons générés par les sources les plus diverses. Le vent, la pluie et les vagues font de l'océan un environnement bruyant. Lorsqu'il souffle sur l'océan, le vent génère des vagues qui, en se brisant, produisent du son. De même, les gouttes de pluie, lorsqu'elles tombent dans la mer, créent un bruit distinctif qui se propage dans l'eau.

Si nous plaçons un hydrophone (microphone aquatique) sous l'eau, nous prenons conscience que les vagues et la pluie génèrent des sons sous-marins très similaires à ceux que nous entendons dans l'air. Il y a toutefois une différence : la propagation du son dans le milieu aquatique est beaucoup plus efficace puisque la vitesse à laquelle il se déplace dans l'eau est environ cinq fois supérieure à celle atteinte dans l'air. Il y a donc une transformation de l'énergie de l'air vers l'environnement aquatique, qui se propage de la surface à

THE OCEAN: A WORLD FULL OF SOUNDS

The ocean is a world full of sounds generated by the most diverse sources. The wind, the rain and the swell of the waves all make the ocean a rather noisy environment. When it blows over the ocean, the wind generates waves that produce sound as they break. Raindrops, too, when they fall on the sea surface, create a sound that propagates through the water.

If we place a hydrophone (aquatic microphone) underwater, we become aware that both the waves and the rain produce subaquatic sounds that are very similar to those we hear in air. There is a difference, however: the way that sound propagates through water is much more efficient, moving nearly five times faster than it does in air. We thus find a transformation of energy from the aerial to the aquatic environment that spreads from the surface into the entire mass of water, modulating the noise level in the ocean environment.

l'ensemble de la masse d'eau, en modulant le niveau sonore dans l'environnement océanique.

De plus, nombreux sont les organismes aquatiques qui produisent des sons, transformant ainsi les milieux en de véritables cacophonies biogéniques. Les macroalgues, par exemple, produisent du son grâce à la photosynthèse. L'oxygène résultant de ce processus physico-chimique est libéré dans la colonne d'eau sous forme de petites bulles au fur et à mesure de sa production. Lorsque les bulles se séparent de la surface des algues, elles émettent un tintement qui témoigne de la transformation de l'énergie solaire en énergie acoustique dans l'océan. Les sons associés à l'alimentation ou au déplacement des animaux façonnent les paysages acoustiques marins. Le mouvement des oursins qui se nourrissent à la surface des rochers ou le claquement des pinces des crevettes-pistolets peuvent produire des sons d'une intensité si élevée que nous, les humains, pouvons les entendre, bien que nos oreilles ne soient pas adaptées au milieu aquatique. Les larves de poissons et d'invertébrés comme les crabes sont guidées par ce crépitement pour choisir des endroits sûrs où se développer, car ces zones rocheuses sont riches en nourriture et offrent un refuge sécurisant.

Outre la navigation, les animaux marins utilisent le son pour trouver des proies ou échapper à temps aux prédateurs. C'est le cas des orques, qui recourent à l'écholocalisation (biosonar) pour trouver des proies telles que de petits cétacés, des phoques ou des poissons, qui à leur tour modifient leur comportement en détectant les clics d'écholocalisation du prédateur, diminuant ainsi leurs probabilités d'être chassés.

Les sons de communication agissent également sur les interactions sociales : ils vont influencer sur le comportement des uns et des autres. Les sons émis par les mammifères marins peuvent être importants pour la cohésion des groupes ou pour se faire la cour, même s'il y a des kilomètres de distance entre eux. Les sons à basse fréquence de certains cétacés se propagent sur des

In addition, various aquatic organisms produce a multitude of sounds that transform many parts of the ocean into a real biogenic cacophony. Seaweeds, for example, produce sound resulting from photosynthesis. The oxygen produced by this physical-chemical process is released into the water column in small bubbles. When the bubbles are released from the surface of the seaweed, they emit a ping sound that is ultimately caused by the transformation of solar energy into acoustic energy in the ocean. Sounds associated with the feeding or movement of animals can dominate aquatic soundscapes. The movement of sea urchins when feeding on the surface of rocks or the claws of the snapping shrimp can produce a crackle of such high intensity that even humans are able to hear it, despite our ears not being adapted to the underwater environment. In turn, the larvae of fish and invertebrates such as crabs are guided by this crackling noise to choose safe places in which to grow, as these rocky zones are rich in food and offer shelter from predators.

In addition to navigation, sea creatures use sound to find prey or to flee from predators. This is the case with orcas, which use echolocation (biosonar) to find prey such as small cetaceans, seals or fish, which in turn change their behaviour when they detect the echolocation clicks, to reduce the chances of being hunted.

Equally important is the mediation of social interactions through communication sounds: the noises produced by one animal will alter the actions of others. Sounds emitted by marine mammals can be important for the cohesion of groups or for mating rituals, even if they are miles apart. Interestingly, low-frequency sounds from some cetaceans spread for hundreds of miles and can even cross ocean basins.

Many species of fish use vocalisations when they fight, to defend a territory or to mate. In some species, the male emits courtship sounds to attract the female to mate in his territory, while in others, these sounds are responsible for gathering large fish aggregations during reproduction – this is the case with meagre and cod.



Transforming Energy, production © Photo : Renato Cruz Santos / Culturgest



Transforming Energy, production © Photo : Renato Cruz Santos / Culturgest

centaines de kilomètres et peuvent même traverser des bassins océaniques.

De nombreuses espèces de poissons communiquent par des vocalisations lorsqu'ils se battent, défendent un territoire ou s'accouplent. Chez certaines espèces, le mâle émet des sons spécifiques pour attirer la femelle afin de s'accoupler sur son territoire, tandis que chez d'autres, ces sons permettent le rassemblement de grandes agrégations de poissons au moment de la reproduction – c'est le cas des corvines et des cabillauds. Les sons d'accouplement interviennent dans les décisions de reproduction des femelles et modifient leur état physiologique de manière à accélérer la ponte. Les poissons qui constituent un groupe d'animaux abondants et omniprésents (bio)transforment le paysage acoustique de l'océan.

L'océan est un monde plein de sons, mais tous les sons ne sont pas accessibles aux différents animaux. Alors que les mammifères marins peuvent entendre une

Mating sounds can mediate females' reproductive decisions and change their physiological state to increase their spawning readiness. Fish are a very representative group of marine animals, not just due to their abundance but also because they occupy almost every part of aquatic environments. Thus, the actions of fish (bio)transform the soundscape of the ocean.

The ocean is a world full of sound, but not all sounds are available to all animals. While marine mammals are able to hear a broad range of frequencies, the majority of fish and invertebrates can only detect very low frequencies: the pings of a seaweed during photosynthesis can be detected by a dolphin but not by a fish. Yes, the ocean is a world full of sound. And increasingly so! Human activities, such as maritime traffic or seismic exploration, produce sounds that raise the level of ambient oceanic noise and transform it. The ocean has thus started to integrate continuous low sounds and other,

large gamme de fréquences, la plupart des poissons et des invertébrés ne détectent que des fréquences très basses. Ainsi, les cliquetis des algues pendant la photosynthèse peuvent être reconnus par un dauphin, mais pas par un poisson. Quant aux activités humaines, telles le trafic maritime ou l'exploration sismique, elles augmentent le bruit océanique ambiant et le transforment : l'océan intègre désormais de nouvelles fréquences, des sons graves, continus ou courts mais intenses. Quelles transformations ces sons vont-ils provoquer dans le monde marin ?

© Clara Amorim - Turbulences Vidéo #117

L'OCÉAN : SOURCE D'ÉNERGIE ?

L'océan représente 70% de la surface de la planète et reçoit de l'énergie de diverses sources : du soleil, essentiellement, mais aussi de la lune, des mouvements sismiques et des interactions internes de la planète.

Au fil de l'histoire, une petite partie de cette énergie a été utilisée de différentes manières. Le rayonnement solaire, par exemple, alimente la photosynthèse des algues océaniques qui nourriront ensuite la population animale de l'océan avant qu'elle ne finisse dans nos assiettes. Notre nourriture est ainsi chargée en énergie océanique qui provient du soleil. En évaporant l'eau de l'océan qui se précipitera ensuite sur toute la planète sous forme de neige ou de pluie, ces rayons sont également la principale source d'énergie du cycle de l'eau.

L'énergie émanant des courants marins provient, elle aussi, du rayonnement solaire tout comme les différentes températures générées à la surface de la terre. Ces courants étaient la principale source d'énergie pour les premiers voyages maritimes, essentiels pour relier les continents. Une partie de cette énergie marine remonte à la surface, ce qui génère des vagues qui parcourent les océans, accumulant de l'énergie et atteignant nos rivages sous des formes plus ou moins imposantes.

shorter but more intense ones. What transformations might these sounds be causing in sea life?

© Clara Amorim - Turbulences Vidéo #117

OCEAN ENERGY

The Ocean is 70% of the earth planet surface and receives energy essentially from the sun, but also from the moon and from the earth dynamics and the planet internal interactions.

Throughout time humans use a small part of this energy in different ways. As the solar radiation feeds the photosynthesis in the ocean algae, they will feed the ocean animal population, and when humans eat ocean food are consuming ocean energy that came from the sun. Sun radiation is also the main energy source of the water cycle, evaporating water from the ocean that will precipitate throughout the planet in snow or rain forms and will feed the rivers, so important in human history and nowadays.

The wind energy in the ocean comes also from the solar radiation and the different temperatures generated in the earth surface. Ocean wind was the main energy source for the initial oceanic trips, so important to connect the continents and generate knowledge about our planet. Some of this wind energy is transferred to the ocean surface, generating the waves that travel the oceans, accumulating energy and reaching to our shores in calm or more violent forms.

In our quest for renewable energy sources and carbon emissions reduction, the ocean appears as a good candidate to contribute for the energy mix that will be used in the future, although in a small percentage. The ocean energy forms that are being considered can be separated in families: tide energy, wave energy, ocean currents, ocean wind, ocean thermal conversion and salinity gradients.

À l'heure de la recherche de sources d'énergies renouvelables et de tentatives de réduction des émissions de carbone, l'océan apparaît comme un bon candidat. Les formes d'énergie océanique peuvent être séparées en différentes familles : énergie des marées, énergie des vagues, courants océaniques, conversion thermique des océans et gradients de salinité.

Certains barrages marémoteurs transforment l'énergie des océans en électricité depuis des années, mais les autres technologies de conversion de ce type d'énergie sont toujours en phase de recherche et de développement ou en phase de prototype. Il existe des exemples de turbines à énergie éolienne océanique fixe et fluctuante, de turbines à courant océanique et de convertisseurs d'énergie des vagues, mais pas à grande échelle.

Le potentiel théorique des technologies de l'énergie des océans dépasse largement les besoins actuels en énergie des humains, mais la technologie permettant de convertir cette énergie n'en est qu'à ses débuts et, à l'avenir, elle ne convertira probablement qu'une partie du potentiel énergétique des océans à l'usage des humains. Néanmoins, de nombreux prototypes de dispositifs de production d'énergie houlomotrice et marémotrice sont en cours de développement dans le monde entier afin de s'adjoindre aux énergies renouvelables et à faible émission de carbone qui existent déjà.

Ces convertisseurs d'énergie océanique doivent également être développés en ayant le moins d'impact environnemental possible. Bien que sa disparition soit impossible, il doit être minimisé pour permettre une utilisation responsable des ressources océaniques et faire en sorte que son effet sur la biodiversité et la qualité de vie de l'océan soit limité.

© Roberto Gamboa - Turbulences Vidéo #117

Some tidal barrages are converting ocean energy to electricity for years, but the other technologies to convert ocean energy are still in research and development (R&D) or in prototype and demonstration phase. There are examples of fixed and fluctuant ocean wind energy turbines, ocean current turbines and wave energy converters but not in large scale.

The theoretical potential for ocean energy technologies well exceeds current human energy today needs, but the technology to convert this energy is in early development stage, and in the future will probably convert only a part of the ocean energy potential to human use. Nevertheless, many prototype wave and tidal current devices are under development worldwide, in a quest to contribute to the renewable and low carbon energy mix.

This ocean energy converters must also be developed with the lowest possible environment impact associated. While there are always some impacts, they must be minimized to allow a good balance use of the ocean resources and the minimal adverse impact in the biodiversity and in the ocean live quality.

© Roberto Gamboa - Turbulences Vidéo #117



Vue de l'exposition à Culturgest, Porto (août 2022) © Photo : Renato Cruz Santos

TRANS-FORMA

Mar, águas em movimento, arrasto lento, mas constante, perseverante, cíclico mas irrepitível.
Traços de um tempo, acontecimento, gravado num corpo, cicatrizado, permanentemente em mudança.
Ferro, bruto, pesado, quinado, suspenso.
Sensível, manifesta existência, autónoma e presente, digna de alteridade.
Fenomenológico, susceptível. Em si, agente e mudança.
Barreiras à inteligibilidade, categorias, caixilhos.
Existência, taxonomizada.
Linguagem, palavras, normas.
Construção de uma realidade, auto-centrada.
Contestável e contestada.
Evidenciada pela diferença, hierarquizada.
No acto da criação, uma tentativa, manifestada.
A relevância de ser, horizontalizada.
Dependente do corpo, tudo e nada.
Continuamente em construção e desconstrução.
Existência, tentada. Transiente.
Ruidoso.
Em silêncio,
Tumultuoso.
Aos sentidos, limitada.
Pela arte, clarificada.
Errada.
Impermanente.
Imperfeite.
Incomplete.

Praia. Maio. Céu encoberto mas luminoso. Depois de recolhidas, as estruturas de metal estão agora verticais.
Enterradas na zona de rebentação. O ferro juntou-se ao sangue mas os trabalhos prosseguem. A chuva torna tudo mais árduo. As ondas colidem com as chapas e as areias movem-se no seu sopé. Ruídos, arrastos, lavagens – em ondas. Por instantes, calmo, mas nunca por muito tempo. A força da água perseverante vence. Mais forte que todos os esforços. As chapas tombam. A rebentação arrasta os materiais sem esforço, pela areia, rochas e algas. Os corpos ficam marcados pelo ritual de baptismo. A maré cheia vem depois do almoço. O cansaço instala-se.
Praia. Junho. As cicatrizes transformam-se em conhecimento. Outra abordagem, mais controlada.

© Gui Flor - Turbulences Vidéo #117

Sur demande de l'auteur, le texte n'a pas été traduit.

At the author's request, this text was not translated.



Vernissage à la chapelle de l'Oratoire, Clermont-Ferrand (septembre 2022) © Photo : Éric André-Freydefont / VIDEOFORMES



Vue de l'exposition à la chapelle de l'Oratoire, Clermont-Ferrand (septembre 2022) © Photo : Loiez Deniel / VIDEOFORMES



Vue de l'exposition à la chapelle de l'Oratoire, Clermont-Ferrand (septembre 2022) © Photo : Loiez Deniel / VIDEOFORMES

Les sculptures graciles de Hubert Benita

par Gilbert Pons

On savait les architectes excellents dessinateurs ; dans le décor austère de la galerie Exprmntl, les constructions élancées de Hubert Benita en fournissent la preuve.

« On rêve ici d'une esthétique qui aimerait toutes les lignes (droites et onduyantes), qui voudrait mieux considérer les particularités de chacune et désirerait se laisser séduire par ces particularités. »

Gilbert Lascault, *Boucles & nœuds*

L'architecture est un art sérieux, l'art sérieux par excellence. Par sa destination d'abord et les méthodes impliquées ; elle doit en effet répondre à des besoins, primordiaux ou pas, publics ou privés, religieux ou profanes, civils ou militaires ; par les caractéristiques de la matière avec laquelle il faut compter : volume, poids, solidité, résistance à l'érosion et autres facteurs négatifs, aspect, prix ; enfin, par les responsabilités multiples et lourdes qui sont engagées, et pour longtemps. Affranchies de telles nécessités les sculptures de l'architecte Hubert Be-

nita exposées à la galerie Exprmntl¹ et à son domicile, peuvent apparaître comme une alternative ludique à ses commandes habituelles, une escapade si on veut, ce qu'atteste la légèreté, la souplesse des matériaux employés : baguettes de rotin ou de ramin et raphia.

Graciles, faisant une large place au vide, ces œuvres dont l'envergure est variable : de cinquante centimètres à plus de deux mètres, ressortissent donc au dessin, chose que confirment non seulement les ombres portées sur les murs clairs du lieu d'exposition grâce à un éclairage savamment réparti et dosé, mais surtout les multiples et courtes vidéos² réalisées par ses soins dans le

1 - Probablement la plus belle galerie d'art contemporain du Sud-Ouest.

2- Voici quelques liens :

— https://www.youtube.com/watch?v=fF5Im5351_k

— <https://www.youtube.com/watch?v=8CqfmWvDTRA>



Hubert Benita à la galerie Exprmntl © Photo : Gilbert Pons

clair-obscur de son atelier. C'est d'ailleurs par elles que j'ai découvert le travail de l'artiste. J'ai cru d'abord qu'il s'agissait d'images de synthèse illustrant on ne sait quels problèmes épineux de géométrie dans l'espace, et puis j'ai vu les originaux, en chair et en os, disons plus justement en os, bien qu'il s'agisse pour l'essentiel de bois.

Installée à l'extérieur de la galerie, l'une des sculptures surplombe la rue. De loin, en raison de sa silhouette, de sa couleur, du diamètre et de la longueur des tubes utilisés, elle pourrait faire penser à une antenne pointée vers on ne sait quel au-delà, ou à l'enseigne d'un magasin dissimulant son jeu – l'art contemporain table sur l'opacité ou l'équivoque, à défaut sur l'insolite, pour imposer admiration ou respect au public –, ce que confirmerait

d'ailleurs le nom, difficile à prononcer, de la galerie en question ; il tient en effet du lipogramme, un tour de langage consistant à renoncer à l'emploi d'une certaine lettre lors de la rédaction d'un texte, cette figure de style fut popularisée (relativement !) par l'Oulipo³ ; *La disparition* (1969), roman de Georges Perec, en est l'exemple canonique.

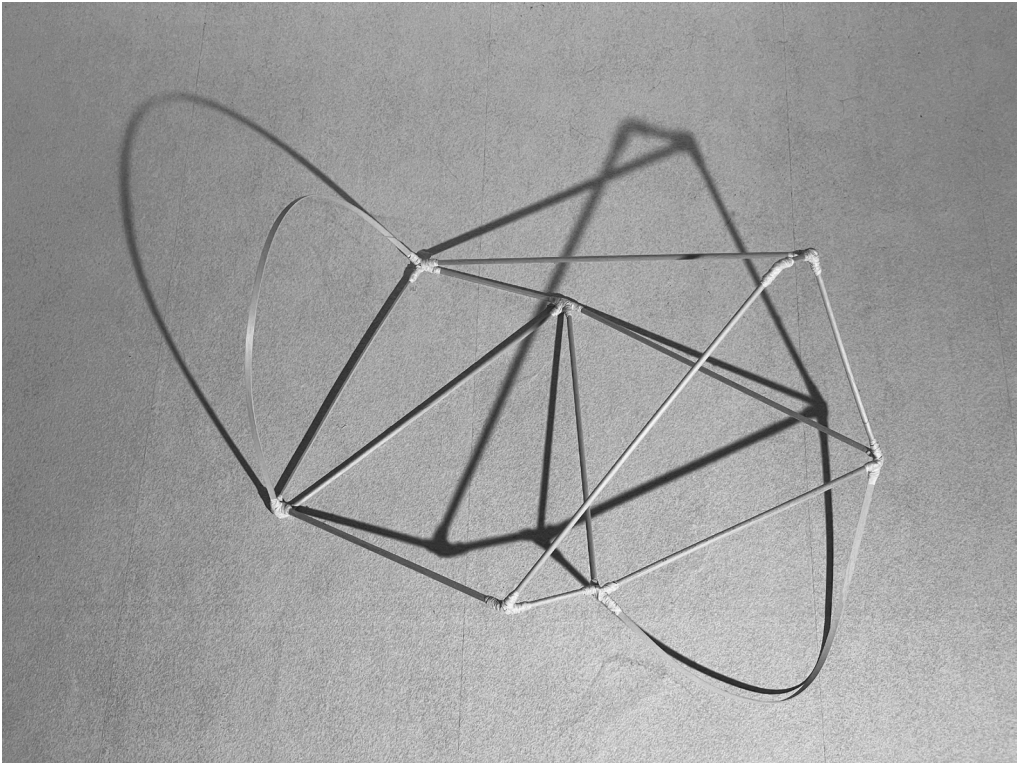
Le cube⁴ est le noyau du travail de Benita, son prototype – rien d'étonnant pour un architecte ! –, un mo-

3- Fondé en 1960 par le mathématicien François Le Lionnais et l'écrivain Raymond Queneau, rejoints ultérieurement par Georges Perec et Italo Calvino, l'*Ouvroir de littérature potentielle* s'emploie à élargir l'espace littéraire au moyen de contraintes formelles qui sembleraient devoir le comprimer – joli paradoxe –, règles que les membres sont tenus de respecter à la lettre. Savoureuse application d'une phrase d'André Gide : « L'art naît de contrainte, vit de lutte, meurt de liberté. » [Nouveaux prétextes, Mercure de France, 1951, p. 17

4- La façon dont ce cube est mis en scène joue sur les illusions d'optique

— <https://www.youtube.com/watch?v=UwvMQguZOmK>

— <https://www.youtube.com/watch?v=nW945Piuejg>



Hubert Benita à la galerie Exprimntl © Photo : Gilbert Pons

dèle dont ses autres œuvres peuvent être tenues pour les avatars déformés et complexes. À l'intérieur de la galerie, volume aux angles évidemment droits, ce cube apparaît comme un raccourci schématique, mais tout à fait significatif, de son activité : solidement accroché au mur, il propose au visiteur une mise en abîme efficace et subtile de l'espace dévolu à la vie sédentaire, comme de celui, spartiate, où il se trouve ; mais il montre aussi une féconde ouverture sur la part nomade ou libertaire de l'existence, ce dont témoignent les autres sculptures que nul clou ne maintient au sol et auxquelles diverses courbes apportent une certaine douceur grâce au jeu des tensions produites par la position des ligatures.

décrites par Louis Albert Necker (1786-1861), naturaliste et cristallographe suisse. Dessinateur et graveur hollandais légendaire, Maurits Cornelis Escher (1898-1972) en a donné différentes versions aussi subtiles que virtuoses.

Situé dans un bâtiment fort ancien (1609), son bureau, vaste labyrinthe, ressemble à un conservatoire réservé à des instruments scientifiques n'ayant plus cours, en l'espèce à des figures tridimensionnelles présentant certaines propriétés de la géométrie dans l'espace ; nul dessein pédagogique ne paraît pourtant déterminer leur présence. S'agirait-il, simplement, d'exercices de style ? Une formule attribuée à Aristote, mais apocryphe, m'est revenue à cette occasion : « La noblesse des mathématiques est de ne servir à rien. »

Dans ce bel appartement, un capharnaüm où tableaux abstraits, photographies personnelles, livres rares et objets hétéroclites se disputent les meilleurs endroits, on devine quelques sources possibles de son inspiration : une échelle de bibliothécaire, en bois, d'un hauteur impressionnante et d'une ancienneté respectable, autrefois, on prenait le temps de lire ; une chaise longue

vintage – « Non, un transat », m’a-t-il repris, amusé par ma bévue⁵ –, observatoire paradoxal et confortable où j’ai pu m’étendre afin de contempler tout à loisir, et les photographier au passage, quelques-unes de ses œuvres suspendues au plafond, dans une presque apesanteur...

En accord avec l’aspect des œuvres, quelques hypothèses plus ou moins loufoques pour jalonner un texte à claire-voie.

Des tiges de rotin soigneusement reliées les unes aux autres, comme pour fabriquer une cage excentrique, aux barreaux si espacés qu’aucun oiseau n’en resterait captif.

Des tentes, canadiennes ou igloos, dont il ne resterait que les arceaux, les armatures, comme si une tempête avait emporté la toile.

Des cerceaux qui auraient mal tourné, ou qui auraient croisé la route d’un menuisier hanté par le cubisme.

Des sphères armillaires bricolées par un amateur échappé d’un univers non euclidien.

Les baguettes de coudrier d’un sourcier en panne sèche, abandonnées en chemin, puis savamment reprises en main, recyclées en quelque sorte, pour un tombeau à Yves Rocard⁶ par un admirateur zélé du grand physicien.

Paniers d’osier, paniers perdus dont seules les anses auraient été retrouvées, puis assemblées par un esprit farceur.

5- Soucieux de m’instruire, joignant par la même occasion le geste à la parole, métier oblige, il m’a fait parvenir « Transit de transat », afin d’illustrer la spécificité de son siège, et quelques mots d’explication : On règle une chaise longue avant de s’y asseoir ; pour un transat, il faut inverser l’ordre des opérations. La fameuse chaise longue de Le Corbusier (1928) relève du second cas.

6- Père de l’ancien premier ministre, grand résistant, directeur du laboratoire de physique de l’ENS, il fit scandale dans la communauté scientifique en publiant *Le signal du sourcier* (Dunod, 1962), ce qui lui coûtera le fauteuil qui lui était destiné à l’Académie des sciences.



M. C. Escher, «Man with Cuboid» (1958)

Le souci des ligatures, le soin presque maniaque qu’il apporte à leur confection, soin qui m’évoque le travail scrupuleux des vanniers dans les sociétés archaïques, lui rappelle davantage l’art minutieux d’entourer de bandellettes les momies qui fit la renommée des embaumeurs égyptiens.

Des cintres, des arcs souvent outrepassés, disons plutôt des arcs bandés par des archers invisibles ; ou bien la vannerie au service des ogives – chez Benita on passe en un clin d’œil d’un ordre à un autre, du roman au gothique, et vice versa.

Des nasses, des pièges à claire-voie où le regard seul tient lieu de proie ; une gageure pour le critique qui s’y est emmêlé les stylos.

Face aux créations pour le moins abstraites de cet architecte original – leur minceur offre peu de prises au discours chargé d’en rendre compte –, grande était la tentation de s’accrocher à l’étonnant décor où elles figurent, invisible sur les photos. J’avoue y avoir succombé.

Cordes sensibles et courts métrages sonores

propos recueillis par Philippe Franck

Musicien français installé depuis une vingtaine d'année en Belgique, Matthieu Safatly aime voyager entre les genres tout en conservant un certain cap, celui d'une musique exigeante porteuse d'émotions et d'images mentales où se croisent la formation classique intégrée, le contemporain ouvert et l'improvisation exploratoire avec également un art du détournement via les outils électroniques (son projet DJ remixant/échantillonnant des extraits de compositeurs de la musique moderne et contemporaine Herr Gramophone).

Il a également réalisé des vidéos où images (parfois empruntées au cinéma) et musiques dialoguent harmonieusement.

Il bénéficie ces derniers mois d'une double actualité avec la sortie d'un disque joliment sinueux et envoûtant du collectif Quattrophage et d'une session solo non moins touchante au violoncelle (son instrument de prédilection) et voix.

À 48 ans, vous comptabilisez quarante ans de pratique musicale marquée par des rencontres fortes...

Matthieu Safatly : J'ai commencé le violoncelle à l'âge de 7 ans au Conservatoire de Rouen en Normandie. À 20 ans, en 1994, j'ai rencontré les membres de Quattrophage qui m'ont invité à les rejoindre. C'était une formation naissante, aussi particulière par sa composition (2 violoncelles, percussions, guitare électrique) que par les musiques qu'elle utilisait pour construire son

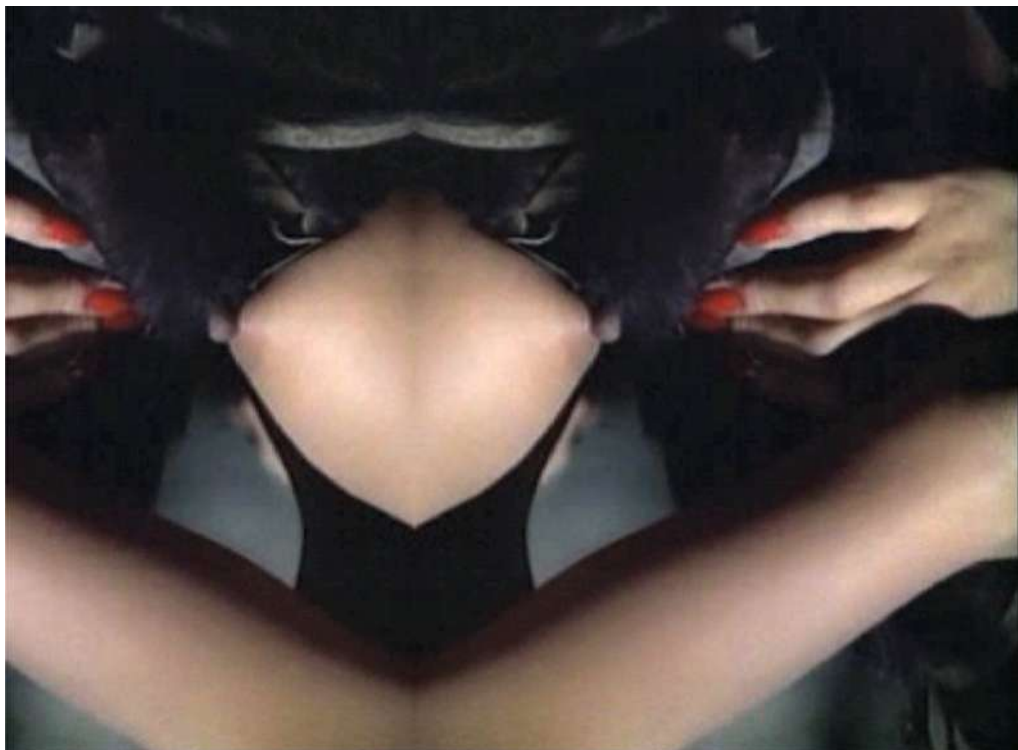


John Russell, Jean-Jacques Duerinckx, Matthieu Safatly, L'Archiduc à Bruxelles © Photo : Séverine Bailleur

propre univers (électro-acoustique bruitiste ou paysage sonore, musique expérimentale ou écrite, improvisation libre ou dirigée, free-rock ou musique minimaliste...). Ensuite, entre 1997 et 2002, j'ai joué, plus ou moins longtemps, avec différentes identités musicales françaises (The Wild Shores, Black Sifichi & Negative Stencil, Norscq, Denis Frajerman, Jean-Marc Monterra...) ou internationales avec la compagnie Faim de Siècle. C'était une période durant laquelle j'ai pas mal voyagé en Europe et en Amérique du Nord, vécu des expériences artistiques très variées, côtoyé le monde du théâtre, des lectures en musique, de la danse, des performances multimédias. Et avec toujours Quattrophage en action. J'ai également, en 2000, été convié à me joindre au groupe Present de Roger Trigaux (un des fondateurs de Univers Zéro, groupe de rock progressif et inventif belge). Ses membres, qui véhiculaient un peu malgré eux et avec beaucoup d'humour une image sombre, m'étaient tellement sympathiques et

joyeux que j'ai quitté Paris pour m'installer définitivement à Bruxelles en 2003. J'ai joué 10 ans dans ce groupe, en parallèle d'autres projets en solo ou avec le pianiste Pierre Chevalier. Et encore avec Quattrophage, ne serait-ce qu'épisodiquement.

Les années 2010 ont surtout été marquées par ma rencontre avec le saxophoniste belge Jean-Jacques Duerinckx alias Maurice Charles II (avec qui nous avons joué sous le nom de You got no jam) autour des musiques improvisées, par l'organisation d'événements culturels au sein des Nuits du Beau Tas, d'OMFI (One minute free improv – réunissant divers créateurs sonores autour d'un parcours de musique improvisée) et plusieurs fois, avec différentes formules, en partenariat avec Transcultures (notamment à l'occasion du festival international des arts sonores City Sonic). À noter également le trio avec le regretté guitariste britannique John Russell et Jean-Jacques, ainsi que Quattrophage reprenant un rythme d'apparitions plus soutenu. Les années



L'épopée Russ [vidéo, 2004] © Matthieu Safatly

2020 débutent par une concentration sur mes projets en solo, en plus de l'éternel Quattrophage, bien-sûr...
[rires]

Comment est né le groupe Quattrophage qui a marqué votre itinéraire sonore et comment a évolué la formule ?

Mathieu Safatly : Il est né quelques mois avant que je n'en fasse partie, d'un stage autour de l'improvisation auquel ont participé les autres membres du groupe (Nicolas Lelièvre aux percussions, Olivier Hüe à la guitare et Pierre Dellacherie au violoncelle). Il y avait aussi un second percussionniste, mais il est parti juste avant que j'arrive. Les choses se sont au début passées assez vite : rencontre avec un agent (Rodolphe

Janty) qui nous présenta Norscq¹ qui enregistra et produisit notre premier album (*Koinobios*), sorti en 1996 sur le mythique label indépendant de Rouen, Sordide Sentimental (qui au cours de son histoire a sorti des disques de Joy Division, Throbbing Gristle, Psychic TV, Tuxedomoon...). Il est clair que, pour nous, cela a été une sérieuse chance de mettre un pied dans le grand monde de l'underground musical.

Ce premier album est un mélange hétéroclite, mais pas incohérent, de tout ce qui nous touche. On était tous à l'aube de nos 20 ans, on ressentait le besoin de s'exprimer avec toutes nos sensibilités, encore et encore, en triturant nos instruments, nos bandes, nos compositions, toujours sensibles aux univers poétiques

1 - Alias Jean-Louis Morgère, musicien électronique, ingénieur du son et membre fondateur du groupe d'électro rock expérimental français The Grief au milieu des années 80.

et à la remise en question des langages. Norscq nous a accueillis pas mal de temps dans son studio et a très bien géré cela, nous recadrant un peu de temps en temps. On a vraiment pu faire avec lui une utilisation poussée du studio, nous permettant de faire des tests, de se remettre en question, d'élaborer des processus de travail, d'ajouter la présence d'une altiste, d'un corniste, d'un contrebassiste et d'un pianiste.

Par la suite, nos concerts n'étaient pas une reconstitution de l'album. Cela aurait été de toute façon impossible. On s'est réapproprié certains morceaux, mais on a aussi continué à travailler sur de nouvelles compositions, essayant volontairement de rester inclassable. Ça nous convenait bien.

À la fin des années 90, notre musique a connu sa phase la plus écrite. Même si ça restait un matériau sonore très varié, avec le recul, je crois qu'on avait besoin de se concentrer sur cette facette de notre travail. Les partitions n'étaient pas forcément fermées, la musique pouvait toujours dépendre du moment, mais ça restait très cadré. La formation évoluait également un peu : Olivier Hüe le guitariste est parti pour se concentrer sur un travail personnel, un pianiste (Blaise Pavie puis Ivan Gruselle) a rejoint le groupe. C'est aussi l'époque où chaque membre du groupe a commencé à jouer dans d'autres projets, avec d'autres musiciens.

Il y eut ensuite une période où Quattrophage a suivi plusieurs chemins. Tout d'abord celui avec Nicolas Lelièvre en solo aux percussions acoustiques et traitements électroniques (il publia d'ailleurs en 2002 un morceau sur l'album de Norscq intitulé *20 Remixes Stereo De Norscq : Lavatron.X* sorti chez Shambala Records). Ensuite, de nouveau Nicolas Lelièvre, accompagné d'Olivier Hüe, Carlo Strazzante et Gregory Sansarlat, a créé, joué puis sorti en 2005 *Travelogue* sur Label Usine. C'était un travail d'écriture, de création autour des percussions pour le festival Orient-Extrême au Lieu Unique à Nantes. Et enfin, celui de l'improvisation libre où on était dans une approche pouvant rappeler

celles d'AMM² et, dans cette mouvance, Organum³ ou Wired du point de vue du spectre sonore et du travail sur sa matière, mais aussi celle de Naked City⁴ pour notre goût de plonger l'auditeur dans un maels-tröm auditif et émotionnel. Le disque *In Brussels*, enregistrement d'un concert au Kan'N en 2003 et sorti en autoproduction, est très représentatif de ce chemin. Le concert qu'on a donné à Hambourg en 2010 à l'Avant Garde festival de Jean-Hervé Péron (bassiste et guitariste du groupe krautrock Faust) a été aussi un moment très fort, où le magazine *The Wire* a parlé de « véritable surprise ».

Puis en 2016, de nouveau à quatre comme à l'époque du premier album, a débuté le projet *MNOP*⁵, une pièce musicale à durée in(d)éfinie, sorte de *perpetuum mobile* qui concentre toutes nos recherches musicales, nos psychés individuelles et l'âme collective du groupe. On en a sorti un très beau disque éponyme, de nouveau enregistré et produit par Norscq, publié chez Petit Label. C'est pour clôturer ce projet que nous avons enregistré cette courte interprétation. Une sorte de synthèse des six années de *MNOP*, sa célébration. Encore notre côté iconoclaste ! [*rires*] Aujourd'hui, nous sommes de nouveau ailleurs, mais je n'en dis pas plus, il faudra soit assister à un de nos concerts, rares et précieux, soit attendre que de nouveau nous en figions un aspect sur un support sonore.

2- Collectif britannique de "musique spontanée" fondé au milieu des années 60 avec la participation de Lou Gare, Lawrence Sheaff, Keith Rowe, Eddie Prévest, Cornelius Cardew, Christian Wolff, Christopher Hobbs, John Tilbury.

3- Le projet drone de l'artiste britannique David Jackman (qui avait fait partie de l'ensemble expérimental Scratch Orchestra autour du compositeur et pianiste Cornelius Cardew à la fin des années 60) initié au début des années 80.

4- Groupe de noise rock/jazz expérimental/reprises déjantées formé par John Zorn en 1988 avec Bill Frisell, Wayne Horvitz, Fred Frith, Joey Baron et Yamatsuka Eye.

5- Le titre de l'album *MNOP* est composé à partir des initiales des prénoms des membres de Quattrophage : Matthieu, Nicolas, Olivier et Pierre.

Comment vous positionnez-vous, autant au niveau de Quattrophage que de vos projets solo, dans le paysage musical contemporain ?

Mathieu Safatly : Question difficile ! En fait, Quattrophage n'a jamais cessé de suivre sa route singulière dans le champ des musiques créatives. Sans chercher à atteindre un quelconque emplacement particulier. Conceptuelle, descendante de l'*Erratum Musical* de Marcel Duchamp, autant que sensuelle, notre musique a plusieurs fois été décrite par l'expression parfois un peu galvaudée de *cinéma pour l'oreille*, mais qui en l'occurrence nous sied à merveille. Nous sommes incapables et refusons, je crois, de nous caser dans le paysage musical contemporain. Cela nous laisse totalement libres d'aller là où nous voulons, de laisser l'inspiration naviguer où elle veut, sans avoir d'appréhension. Peut-être est-ce une des raisons pour lesquelles depuis presque 30 ans nous continuons, comme à nos débuts, d'expérimenter. Les retours des auditeurs ou des auditrices, qu'ils ou qu'elles soient adeptes des musiques contemporaines, sont très représentatifs de cette difficulté à nous définir. Les comparaisons avec d'autres artistes et les attaches à d'autres styles sont toujours fort nombreuses, variées et parfois surprenantes. Ce qui là encore nous ravit ; que chacun se place de soi-même par rapport à notre musique. Ça me rappelle cette courte phrase du poète russe Ossip Mandelstam : « (...) et chacun effectuera avec son âme, telle l'hirondelle avant l'orage, un vol indescriptible. » Ça peut sembler un peu pompeux, mais là encore, ça nous parle.

Me concernant, j'ai encore plus de mal à répondre. Je citerai juste une auditrice qui m'avait parlé de *poésie sonore*.

Votre projet solo est multiforme ; il peut être acoustique (violoncelle, voix) ou plus électronique (DJ Herr Gramophone). Quelle est l'essence de votre recherche dans chaque formule ?

Mathieu Safatly : L'essence première de mon travail acoustique est de mettre ma sensibilité à nu. Créer un univers imagé sur lequel je m'attarde et dans lequel je m'enfoncé. En tentant d'emmener les auditeurs avec moi. Et même si parfois les sons peuvent être crispants, tortueux, c'est toujours avec beaucoup d'amour. Ma musique, quel qu'en soit le contexte, est très sentimentale. Ici, le violoncelle et la voix ont la même importance, la même candeur. C'est en tout cas ce que j'ai essayé de reproduire au mieux dans la pièce *En plein délice (étapes 2, 7 et 11)* qui paraît chez Transonic en octobre 2022. Je voulais faire surgir la sensibilité avant de me soucier du processus.

C'est surtout en cela que mon travail acoustique d'aujourd'hui se différencie de celui que j'avais fait en studio pour mon premier album solo, sorti en autoproduction en 2010 et repressé en 2016 avec le soutien de Transcultures. Ce dernier intitulé simplement *Mathieu Safatly* est, à l'instar du premier album de Quattrophage, un melting-pot cohérent de tout ce qui me fait vibrer en musique. Avec une flopée d'éléments sonores et de traitements de sons.

Pour Herr Gramophone, c'est différent. L'idée d'utiliser des samples de musique contemporaine (d'œuvres de John Cage, Anton Webern, György Ligeti, Robert Ashley, Dmitri Chostakovitch, et j'en passe...) m'est venue lorsqu'en écoutant un des quatuors à cordes de Chostakovitch, j'ai remarqué que certaines phrases musicales avaient un groove terrible. [*rires*] L'élaboration du projet s'est alors faite de manière très pointilleuse : écoute de nombreuses œuvres, échantillonnage, puis, en déformant les éléments recueillis, construction comme dans un jeu Meccano. Et c'est seulement une fois que j'ai trouvé par compositeur plusieurs samples qui me satisfaisaient que j'ai construit la trame du morceau.

Ce qu'il peut y avoir en commun entre mon travail acoustique et Herr Gramophone se situe donc plus dans le résultat émotionnel que dans le processus de travail.



Her Gramophone, Ateliers Mommen, Bruxelles © Photo : Séverine Bailleux

Parallèlement vous avez souvent joué avec des musiciens du monde de l'improvisation, qu'attendez-vous de ces rencontres et que vous ont-elles apporté ?

Mathieu Safatly : L'improvisation libre a pour moi une valeur autant politique, philosophique, que d'apprentissage. Je n'ai bien sûr pas connu l'époque où cette musique est née par réaction au pouvoir des idiomes musicaux et de la hiérarchie instrumentale, mais je suis convaincu que ce travail de remise en question reste actuel. Nous avons aujourd'hui, dans beaucoup de domaines, régressé par rapport à ce qui avait été amorcé dans les années 60 et 70. Je ne tomberai pas dans le piège de dire que c'était mieux avant, mais beaucoup de portes (dans tous les domaines anthropologiques) qui avaient été ouvertes à l'époque ont aujourd'hui été refermées. Se démener pour faire vivre l'improvisation libre, en tant que musicien ou organisateur, me semble être une manière

comme une autre d'abolir les frontières de l'acceptable, de l'admissible, d'accepter la non-pérennité de l'œuvre, de s'opposer à la norme.

Il faut avant tout comprendre que faire de l'improvisation libre ne revient absolument pas à faire n'importe quoi. Cette musique, qu'on qualifie parfois d'intuitive, n'est pas jouée à partir de rien. Tout notre apprentissage est remis en question, non pas pour le supprimer, mais pour le faire incessamment évoluer. C'est bien pour cela qu'on est capable de reconnaître le jeu des musiciens. Mais le but est qu'ils restent surprenants, à l'écoute de l'imprévu, à l'écoute d'eux-mêmes, réceptifs à tout ce qui peut se passer.

Jouer avec Jean-Jacques Duerinckx, John Russell cités plus haut ou encore Jim Denley (saxophoniste et flutiste australien) et Tom Jackson (saxophoniste et clarinetiste qui partage son temps entre Londres et Bruxelles) m'apporte, en plus du plaisir d'un moment d'échange impré-



Polyphony for solos © Photo : Séverine Bailleux

visible, une nouvelle étape dans l'exploration de ma sensibilité et des possibilités instrumentales.

Vous avez réalisé plusieurs vidéos, quelle est votre approche et comment le son complète-t-il l'image et vice versa dans ce travail ?

Mathieu Safatly : Mon travail en tant que vidéaste est toujours apparu en supplément de la musique, pour s'associer à elle. Et principalement à partir d'images déjà existantes, tirées de films d'autres réalisateurs. Il peut tout à fait, dans son processus, se rapprocher de celui d'Herr Gramophone : visionnage, échantillonnage, puis, en déformant les éléments recueillis, construction comme dans un jeu Meccano.

Une personne, un jour, y voyait du John Oswald visuel. Comparaison qui n'était pas pour me déplaire...
[rires]

Vos pièces sonores sont souvent cinématiques, organiques, avec aussi un aspect mélodique, comme si la matière sonore dialoguait et favorisait des images mentales non balisées...

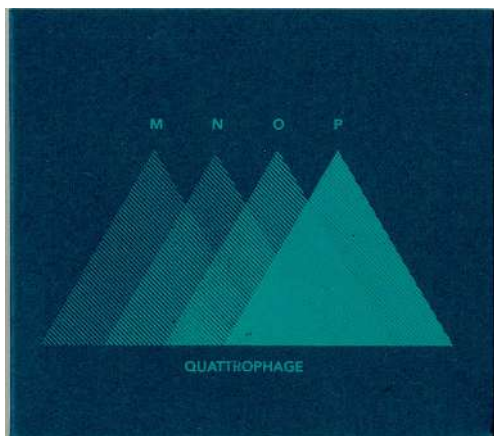
Mathieu Safatly : C'est juste. Ça rappelle un peu ce que j'ai mentionné auparavant pour Quattrophage : ce *cinéma pour l'oreille*. Dans ma musique aussi existe ce plaisir d'enclencher chez l'auditeur autre chose qu'une approche musicale. Je crois que je suis toujours dans une forme de narration, même si parfois elle est très abstraite, même si parfois en l'exposant je n'en connais encore ni le déroulement, ni la fin. Ça parle aux gens et développe leur vision personnelle.

Le mélange des médias m'a toujours fortement touché. Une œuvre faisant travailler différents sens atteste bien la non-perméabilité de ceux-ci. C'est comme dans la vie quotidienne : une expérience culinaire n'est pas que gustative ; une promenade dans un jardin bota-

nique n'est pas faite que pour les yeux ; une relation sexuelle n'est pas que tactile.

J'avais, par le passé, créé un projet qui s'intitulait *Polyphony for solos*. C'était une mise en scène audiovisuelle où j'étais entouré de trois postes de télévision. Je jouais et chantais, pendant que ces postes diffusaient, par intermittence et parfois se regroupant, des vidéos de moi jouant et chantant. C'était une sorte de démultiplication de mon identité. C'était très prégnant chez l'auditeur. La musique restant cinématique, je créais un univers visuel qui lui-même donnait la possibilité aux spectateurs et spectatrices d'avoir leurs propres images mentales.

© propos recueillis par Philippe Franck
- Turbulences Vidéo # 117



L'album *MNOP* de Quattrophage est disponible en CD (édition limitée) via le Petit Label (Caen) et sur bandcamp.

<https://collectionpetitlabelson.bandcamp.com/album/mnop>

L'*alter label* belge Transonic vient de sortir *En plein délice (étapes 2, 7 et 11)*, une session solo (violin-celle, voix) d'une vingtaine de minutes, commandée par Transcultures, clôturant les *No Lockdown Sessions* publiées en ligne et initiée lors de la première vague du virus Covid-19 en mars 2020. Cette pièce devrait figurer également dans le prochain album solo – en préparation – de Matthieu Safatly qui rêve aussi à un disque consacré à son projet de sampling classique contemporain Herr Gramophone.

<https://transonic-records.bandcamp.com/album/album-no-lockdown-transonic-sessions-winter-2021-22-in-progress>

Alain Wergifosse

Spectres & Neons

par Julien Delaunay

Alain Wergifosse est actif depuis le milieu des années 80. D'abord en Catalogne, puis en Belgique, son pays natal où il est revenu en 2007, tant dans les scènes et festivals de musique expérimentale (il a longtemps été associé au festival LEM à Barcelone et est un invité régulier du festival international des arts sonores City Sonic en Fédération Wallonie-Bruxelles) que les lieux muséaux ou manifestations d'arts numériques (Transnumériques, le Kikk...).

Force est de constater que ce créateur sonore, visuel et multimédiateur¹, aussi indépendant des circuits traditionnels qu'important a été jusqu'ici trop peu présent sur disque.

On peut sans doute encore dénicher quelques copies de son intéressant premier album *Deep grey organics* sorti en 1999 sur Geometrik Records qui regroupe des pièces électro organiques accumulées depuis plusieurs années et qui fut bien reçu par la presse spécialisée, écouter plusieurs pépites ambiantes et lunaires sur le mini album *Flux & Densités (prologue)*² (qu'il désire compléter dans les prochains mois) résultats d'une rési-

dence création/recherche entre La Chambre Blanche (centre des arts visuels et numériques, Québec) et Transcultures (centre des cultures numériques et sonores, Wallonie). On le retrouve aussi sur quelques compilations (City Sonic 2016 et City Sonic 2019 sur Transonic ou, plus récemment, sur la cassette *Instruments imaginaires* – sur le label rennais Truc – à l'invitation du musicien Pierre Bastien... mais cela faisait 23 ans qu'on attendait un nouvel opus.

Et le voici aujourd'hui enfin arrivé avec *Spectres & Neons* qui sort sur le label Transonic qui ne compte pas moins de 20 pièces (sélectionnées à partir d'un impressionnant corpus qui donnera lieu, on l'espère, à d'autres publications, et pour certaines retravaillées lors d'une résidence chez Transcultures cet été 2022) issues du *labo audio loco del profesor* Wergifosse.

1 - Voir, pour plus de détails, l'entretien d'Alain Wergifosse avec Philippe Franck publié sous le titre *Espaces résonants Images soniques* dans *Turbulences Vidéo* #97.

2 - <https://transonic-records.bandcamp.com/album/flux-densites-prologue>

Celui-ci s'est évertué à retravailler des matières parfois vieilles (mais, au fond, pas tant que ça car nul effet de mode ici) de 20 ans ou plus récentes issues de ses prestations live et installations (dont les *Espaces résonnants*, dispositif contextuel qu'il a proposé dans différents lieux et pays).

D'emblée, l'auditeur est pris dans une toile aussi étrange que magique avec un *Getting There* qui indique une direction tout en flux électroniques dignes d'un Markus Popp/Oval. Mais Alain Wergifosse ne copie personne ; il puise dans les merveilles infinies de la *natura microscopa* plutôt que dans la course de l'*homo machina* dont il s'isole volontiers.

De plages en plages qui s'enchaînent comme des atomes d'un même multi organisme turbulent non identifié, l'écoute est littéralement happée jusqu'à la vingtième pièce³ – la bien nommée *Organa mantra* – où, surprise, c'est cette fois l'orgue (en écho aux pièces répétitives de Terry Riley) qui nous emmène dans ses tourbillons obsédants.

L'album contient aussi des « miniatures » (parfois de moins d'une minute) dans lesquelles ce facétieux druide sonore dévoile, telles des pièces détachées de son grand ensemble modulaire, des matières aliènes et des séquences têtues, comme pour ouvrir, pendant un bref instant, l'armoire à malice avant de la refermer pour laisser place à des compositions multi couches mais toujours assez épurées. Ce choix permet aussi de donner une certaine respiration tant à ces audio agencements électroniques, *feed backs* sculptés et distillations granulaires, qu'aux saynètes qu'ils génèrent instantanément dans notre esprit voyageur.

Le CD comporte également un livret de 20 pages couleur reprenant des photographies de la série *Spectres & Neons*⁴ un travail entêtant et entêté sur la



lumière et les ambiances nocturnes urbaines et toujours ce mouvement électrique qui nous emmène dans un autre espace-temps extrêmement dilaté et jamais figé.

Alain Wergifosse précise, dans le texte de présentation de *Spectres & Neons*, que les images qui génèrent une « musique rétinale » (celle qui se fait entendre par nos yeux) aux rythmiques et couleurs harmoniques mentales, et les sons – à la fois abstraits et cinématiques – sont autonomes et n'ont pas nécessairement besoin l'un de l'autre.

On se plaît alors à imaginer d'autres correspondances synesthésiques entre l'oreille et la vue qui ouvrent à une multitude de cosmogonies sensorielles.

© Julien Delaunay - Turbulences Vidéo #117

Alain Wergifosse, *Spectres & Neons*, un CD (+ livret 20 pages) Transonic.

Également disponible sur le bandcamp de Transonic (avec d'autres visuels de la même série).

3- La version bandcamp de l'album contient, en guise d'épilogue/bonus, deux pièces courtes qui jouent chacune sur les fréquences.

4- La série *Spectres & Neons* est exposée, en format carré pochette 33 tours, à la galerie Koma à Mons (Belgique) pour l'événement, performance et exposition, de lancement de l'album du 20 au 23 octobre

2022, puis du 8 au 12 novembre, à Saint-Étienne, au festival des arts numériques Pléiades, également partenaire du disque).

FRANCK
VIGROUX

—
portrait d'artiste





Entretien avec Franck Vigroux

propos recueillis par Gabriel Soucheyre

J'ai grandi en Lozère, un département très rural. Je suis allé dans des écoles privées catholiques avec tout l'endoctrinement que cela induit ; et avec la discipline et la sévérité.

Le long du chemin

Comme tout enfant, au début je croyais à ces histoires que l'on me racontait. Plus tard, en grandissant, on commence à se poser des questions. Le cadre rigoureux, austère m'a vite fait douter de l'existence du paradis !

Ce qui m'aura marqué pendant cette période-là, celle de la fin des années 70 et du début des années 80, c'est que j'ai en quelque sorte assisté à l'effondrement de la religion catholique en France. Je me souviens de marqueurs comme lorsqu'on nous montrait Lech Walesa¹ à la télévision, à l'école. Il venait contrer le pouvoir communiste c'était déjà une icône, une idole... Je me souviens d'images comme ça. Je me souviens aussi des sœurs qui pleuraient quand le pape² s'est fait tirer dessus etc., ce sont des choses qui m'ont marqué dans une certaine mesure. Je devais avoir une dizaine d'années.

1 - Président-fondateur du mouvement Solidarnosc, figure emblématique de la Pologne s'affranchissant de l'influence de l'URSS à partir de la fin des années 1970.

2 - Tentative d'assassinat de Jean-Paul II (13 mai 1981), perpétrée par Mehmet Ali Agca.

Along the way

I grew up in Lozère, a very rural department. I went to private Catholic schools with all the indoctrination that this induces; and with the discipline and severity.

Like any child, at the beginning I believed in the stories I was told, but later, as I grew up, I began to ask questions. The rigorous, austere framework soon made me question the existence of paradise!

What struck me during that period, at the end of the 1970s and beginning of the 1980s, was that I witnessed the collapse of the Catholic religion in France. I remember milestones like when we were shown Lech Walesa¹ on television, at school. He was already an icon, an idol... I remember images like that. I also remember the nuns crying when the pope² was shot etc.,

1 - President-founder of the Solidarnosc movement, an emblematic figure of Poland freeing itself from the influence of the USSR from the late 1970s.

2 - Assassination attempt on John Paul II (May 13, 1981), carried out by Mehmet Ali Agca.

J'ai simplement été témoin de la fin d'une époque, avec des conséquences sociétales très fortes. Nous étions entourés de tous ces symboles du christianisme, ces images froides et craquelées. Ça a marqué des générations, ce contexte, cet environnement-là, avec ses croix et ses crucifiés, on vivait là-dedans. Enfin, pour ceux qui ont eu cette éducation en tous cas, dans l'enseignement privé catholique, il y a ce rapport-là aux images qui est ultra-puissant, qui influe sur la perception des choses. Si j'étais allé dans une école publique, je n'aurais sûrement pas perçu le monde de la même manière. Être en permanence confronté à des images de souffrance, et à cette volonté d'endoctrinement, forcément, ça laisse des traces.

Je n'étais pas un élève assidu... J'aimais bien lire mais j'étais très mauvais en mathématiques et dans beaucoup de disciplines, j'ai raté le coche pour plein de raisons, mais j'aimais lire.

Au collège, nous n'étions que des garçons avec, parmi les enseignants quelques bonnes sœurs, il y avait aussi des religieux et des « civils ». La discipline était stricte.

Je suis resté dans l'enseignement privé jusqu'à la terminale mais heureusement, le lycée était lui « normal ». J'ai passé un bac littéraire mais je ne travaillais pas beaucoup, plus intéressé par la musique... J'ai commencé à apprendre la guitare vers mes 14 ans, une échappatoire. Je jouais un peu de tout. J'ai commencé à prendre quelques cours de classique mais très vite, je suis allé vers des musiques plus rock et autres formes dérivées. J'apprenais tout dans ce genre-là, de Jimi Hendrix à AC/DC...

Petit à petit on a formé des groupes avec des camarades, des groupes de rock classiques avec des reprises, des standards du répertoire.

J'étais vraiment fêru de musique et donc juste après le bac, je suis allé dans une école de musique à Nancy en Lorraine, pour suivre une sorte de formation professionnelle très orientée musiques actuelles et variétés. Mes parents me soutenaient dans ce choix, j'avais travaillé sur des chantiers de construction d'autoroute pour parti-

these are things that struck me to a certain extent. I must have been about ten years old. I simply witnessed the end of an era, with very strong societal repercussions. We were surrounded by all these symbols of Christianity, these cold and cracked images. It struck generations, this context, this environment, with its crosses and crucified people, we were surrounded by it. In any case, for those who have had this education, in private Catholic education, there is this very powerful relationship to images which influences the perception of things. If I had gone to a state school, I would certainly not have perceived the world in the same way. Being constantly confronted with images of suffering, and this desire to indoctrinate, inevitably leaves its mark.

I was not a regular pupil... I liked reading but I was very bad at mathematics, and in many subjects I missed out for many reasons, but I liked reading.

At school we were all boys, with a few nuns among the teachers, there were religious and 'civilians' teachers. The discipline was strict.

I remained in private education until the final year, but fortunately, the high school was 'normal'. I passed a literary baccalaureate but I didn't work much, I was more interested in music... I started to learn the guitar when I was 14, as an antidote. I played a bit of everything. I started to take some classical lessons but very quickly I turned towards more rock music and other different forms. I learned everything in that genre, from Jimi Hendrix to ACDC, ...

Little by little we formed bands with friends, classic rock bands with covers, standards from the repertoire.

I was really keen on music, and so just after the baccalaureate, I went to a music school in Nancy, in Lorraine, a kind of professional training centre very oriented towards modern music and variety. My parents supported me in this choice, I had worked on motorway construction sites to help finance all this. Then compulsory military service caught up with me. I couldn't get discharged, so I preferred to be a conscientious objector.

ciper au financement de tout ça. Puis le service militaire obligatoire m'a rattrapé. Impossible de me faire réformer. J'ai alors préféré être objecteur de conscience.

Il y a, par la suite, les rencontres artistiques, les désirs. Guitariiste je monte des groupes, je rentre dans le circuit des bars, des réseaux, j'organise des soirées et puis, je commence à tomber sur autre chose, des musiques de plus en plus aventureuses. Ça a mis un certain temps, je n'étais pas « prédisposé »... Et puis, partant d'un instrument amplifié, je commence à utiliser un peu plus d'effets, de machines, de principes qui transforment un peu plus le son. Je m'intéresse de plus en plus à ça. Et la guitare m'intéresse de moins en moins, mais plutôt l'approche directe du son. Alors je commence à aller vers d'autres instruments, des platines, des magnétophones, des synthétiseurs etc. Ça m'a peut être pris dix ans de transition...

S'il y a un tronc commun c'est peut être mon attirance pour le blues très jeune. J'ai toujours beaucoup aimé cette musique, je l'ai toujours pratiquée, le blues plutôt « delta », ultra minimaliste. C'est une musique qui m'a véritablement donné des frissons, et aussi qui s'improvise en partie. J'avais déjà cette pratique et j'ai continué. Dans l'improvisation, il y a énormément de courants et notamment ceux un peu plus expérimentaux, bruitistes, etc. J'ai exploré un peu tout ça. Ma pratique a changé aussi avec la manipulation de bandes magnétiques, de vinyles, d'objets sonores et alors je me suis rapproché un peu plus des arts plastiques, là où il y a une porosité entre image et son.

À un moment, le côté collage, manipulation, m'entraîne vers le collage en images, en vidéo et je découvre alors toute la scène expérimentale (Jonas Mekas, Stan Brakhage...). Je commence à m'y intéresser, j'essaie d'en fabriquer moi-même. Les ordinateurs portables commencent à être abordables et les logiciels facilement utilisables. Je commence même à me former un peu à des interventions sur pellicule et donc à fabriquer mes propres films, à acheter des caméras Super 8, à explorer. Tout ça pour fabriquer du récit aussi. Donc montage

Then there were artistic connections and desires. As a guitarist, I set up bands, I entered the circuit of bars and networks, I organised parties, and then I began to come across something else, more and more adventurous music. It took a while, I wasn't « predetermined » ... And then, starting with an amplified instrument, I began to use a little more effects, machines, and principles that transform the sound a little more. I'm more and more interested in that. And I'm less and less interested in the guitar, but rather in the direct approach to sound. So I'm starting to move towards other instruments, turntables, tape recorders, synthesizers, etc. It took me maybe ten years of transition....

If there is a common thread, it is perhaps my attraction to the blues at a very young age. I've always loved this music, I've always played it, the «delta» blues, ultra-minimalist. It's a music that really gave me chills, and also a music that is partly improvised. I already had this practice and I continued. In improvisation, there are a lot of currents, particularly those that are a bit more experimental, "noise", etc... I've explored all that. My practice also changed with the manipulation of magnetic tapes, vinyl, and sound objects, and as a result I got a little closer to fine arts, where there is a porosity between image and sound.

And at a certain point, the collage and manipulation side of things led me to collage in images, in video, and I discovered the whole experimental scene (Jonas Mekas, Stan Brakhage...) I started to get interested, I tried to make my own films. Laptops began to be affordable, and the software easily accessible. I even started to learn a bit about film-based techniques and therefore making my own films, buying super 8 cameras, exploring. All this to make a story too. So video editing and composition, because there are similarities in the way you compose sound in a visual way with software and image editing. So I explore all that and start making my own objects.



© Photo : Quentin Chevrier

vidéo et composition, car il y a des similitudes dans la manière de composer le son de façon visuelle avec des logiciels et le montage d'images. J'explore alors tout ça et je commence à faire mes propres objets.

Ça prend du temps. De plus en plus d'outils électroniques, de plus en plus d'images et je plonge dans l'art en général. Je pars de rien. Je suis vraiment totalement autodidacte, j'avance avec les rencontres, les expositions, les voyages, les lectures, peut-être une dizaine d'années de cheminement. Puis il y a des rencontres majeures avec des artistes qui sont des partenaires depuis une dizaine d'années, Kurt d'Haeseleer, Antoine Schmitt ou Michel Simonot, auteurs et complices avec qui j'échange beaucoup. Mais je peux aussi citer, Alexis Forestier, Azusa Takeuchi, Myriam Gourfink, Reinhold Friedl, Mika Vainio etc. Des rencontres encore avec d'autres auteurs, Laurent Gaudé, Philippe Malone etc. Ce qui m'amène à me questionner sur la dramaturgie, l'écriture, la scène... Comment écrire pour la scène au-delà du concert ? Je ne peux pas citer tout le monde mais c'est tout un environnement déterminant qui s'est créé et m'a aidé à mûrir.

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre,
6 juin 2022
- Turbulences Vidéo #117

It takes time. More and more electronic tools, more and more images, and then I dive into art in general. I start from nothing. I'm really totally self-taught, I progress with people I meet, exhibitions, travels, readings, maybe ten years of progress. And then there are major connections with artists who have been partners for about ten years, Kurt d'Haeseleer, Antoine Schmitt or Michel Simonot, author and accomplice with whom I have a lot of discussions. But I can also mention Alexis Forestier, Azusa Takeuchi, Myriam Gourfink, Reinhold Friedl, Mika Vainio etc. Meetings with other authors, Laurent Gaudé, Philippe Malone etc... Which leads me to question myself about dramaturgy, writing, the stage, how to write for the stage beyond the concert? I can't mention everyone, but it's a whole environment that has helped me to mature.

© Interview and translation from French
by Gabriel Soucheyre, June 6, 2022
- Turbulences Vidéo #117

Flesh

Performance



par Éric Demeu

Créé dans le cadre du festival Aujourd'hui Musiques de l'Archipel à Perpignan, *Flesh* propose un voyage musical et visuel, immersif et captivant.

Le festival Aujourd'hui Musiques fête cette année sa 27^{ème} édition. Initialement porté par le Conservatoire Régional de Perpignan, il est maintenant entre les mains de l'Archipel, scène nationale sortie de terre il y a tout juste 7 ans sous la direction de Jean Nouvel. Jackie Surjus-Collet, programmatrice d'Aujourd'hui Musiques, souhaite depuis longtemps emmener le public vers des formes nouvelles, audacieuses, des expériences pluridisciplinaires qui proposent, pour reprendre ses mots, « des aventures » aux spectateurs. L'aventure avec *Flesh* prend la forme d'une traversée. Sensorielle et imaginaire à la fois. Son dispositif allie musique, vidéo, danse, arts numériques et performance pour créer un *roadtrip* visuel et sonore inspiré de J.G Ballard, écrivain américain dystopique à qui l'on doit notamment le fameux *Crash*, adapté pour le cinéma par David Cronenberg. Franck Vigroux, le concepteur du spectacle, est parti d'une expérience personnelle d'accident de la route et l'a croisée avec l'univers ballardien pour composer la musique – jouée en direct – d'une œuvre qu'il a ensuite retravaillée pour la marier avec le travail vidéo de Kurt d'Haesleer. Deux danseuses, comme des apparitions pré ou

post humaines, ont été dirigées par Myriam Gourfink, spécialiste d'une gestuelle lente, minimaliste, qui s'accorde très bien avec l'univers hypnotique de *Flesh*.

Aventure sensorielle

S'il inscrit du récit dans une forme avant tout plastique, le motif de l'accident n'est pas indispensable à la compréhension de l'odyssée *Flesh*. Des nappes électroniques épaisses aux longs crescendos accompagnent tout d'abord les visions éclatées d'un univers fantastique. Aux visions renversées d'un pont, succèdent, au milieu du vaste espace du plateau tapissé de blanc, des moteurs de voiture en suspension, qui semblent bouger, respirer, attendre leur proie, bêtes menaçantes à l'étrange beauté, technologiques et archaïques à la fois. Par flashes apparaît une figure animale aux allures totémiques. Les danseuses reviendront sur scène couvertes de vastes fourrures, entre vestes de bergers et peaux de yétis. La nature s'oppose à la mécanique. L'animal à l'humain. Des moteurs s'échappe un jet d'huile visqueuse qui tombe tout droit par terre, s'évase en flaque



Flesh © Photo : Quentin Chevrier

épaisse, comme la bouse au pied des vaches. Au-delà d'une histoire, *Flesh*, spectacle sans paroles, invite donc à se laisser envelopper et à construire un sens ouvert. C'est aussi une aventure esthétique, celle des nouvelles sensations que rendent possibles les nouvelles technologies. Spectacle total où l'art numérique croise le primitif et le contemporain, *Flesh* porte tout du long l'interroga-

tion sur la place de l'homme dans ce monde qui, malgré la technique, n'en finit pas de le dépasser.

© Éric Demay, 26 novembre 2018
- Turbulences Vidéo #117

<https://www.journal-laterrasse.fr/flesh/>

Comment transformer un accident de voiture en une performance théâtrale ?

propos recueillis par Sophie Hacsek

Existe-t-il une personne anglophone non-native qui n'a jamais confondu les mots « flash » (éclair) et « flesh » (chair) ? Je ne pense pas.

En voyant la bande-annonce d'un prochain spectacle de Franck Vigroux et de la Cie d'Autres Cordes au Trafó, j'ai dû constamment me rappeler que le titre est « chair », ce qui implique quelque chose de profondément vivant, respirant et douloureux, et non le « flash » éthéré et volatile. Le récit d'un accident de voiture douloureux, mêlé à une inspiration littéraire, rassemble ici de nombreux

How to turn a car accident into a theatre performance?
– interview with Franck Vigroux

Is there any non-native speaker in English who never confused the words 'flash' and 'flesh'? I don't think so. Seeing the trailer of an upcoming show in the Trafó by Franck Vigroux and the CIE d'Autres Cordes, I constant-

éléments différents. Le traumatisme du corps physique, de la « chair », le sentiment modifié du temps qui passe et l'expérience spectaculaire et « flashante » du visuel et de l'auditif sont évoqués dans cette intrigante pièce performative artistiquement hybride. J'ai posé quelques questions au compositeur et metteur en scène Franck Vigroux sur le spectacle et son processus artistique.

J'ai lu que l'une des principales inspirations de ce spectacle était un accident de voiture que vous avez eu dans le passé. Pouvez-vous en dire plus ?

Franck Vigroux : Cet accident m'est arrivé il y a environ vingt ans, et il était assez grave. Je me souviens encore très clairement des détails, malgré le temps qui s'est écoulé depuis. Sa gravité est presque invraisemblable : un moment vous conduisez, et l'autre vous êtes allongé dans un état d'esprit modifié, inconscient des circonstances physiques.

C'est arrivé après tout, et puis je suis passé à autre chose, mais ensuite j'ai lu les œuvres de l'écrivain anglais J.G. Ballard. *Crash* est assez célèbre, il a même fait l'objet d'une adaptation cinématographique. Il y en a une autre, *Concrete Island*. Les accidents de voiture jouent un rôle énorme dans les deux. Ces lectures ont beaucoup résonné avec mes propres expériences et m'ont donné l'idée de créer ma propre vision artistique et ma propre narration, une partie du monde de Ballard et une partie de mon propre accident, en trouvant un juste milieu entre les deux.

Il s'agit d'une représentation du moment de l'accident et de ses conséquences immédiates. Ça n'atteint pas un réalisme impliquant l'ambulance ou la physiologie de la victime, mais ça marche avec des images, des éclairages et des objets qui donnent une impression précise de tout ce qu'on peut ressentir. C'est une expérience visuelle où tous les éléments servent un objectif dramatique.

ly had to remind myself that the title is 'flesh', implying something deeply living, breathing and aching, and not the ethereal, volatile 'flash'. An account of a painful car accident, mixed with some inspiration from literature, brings together many different elements here. Trauma of the physical body, the 'flesh', bringing one to a modified sense of how time is ticking, and to a spectacular, 'flashing' experience of the visual and aural – these are all evoked in this intriguing multi-artistic performative play. I asked composer and director Franck Vigroux some questions on the show and its artistic process.

I have read that one of the main inspirations for this show was a car accident that you had in the past. What does this mean exactly?

Franck Vigroux: That accident happened to me around twenty years ago, and it was quite a serious one. I still remember the details very clearly, despite the long time that has passed ever since. Its drasticity is almost unlikely: one moment you are driving, and the other you lie with a modified state of mind, unconscious about the physical circumstances.

Well, that happened after all, and I moved on, but then I read works of the English writer J.G. Ballard. *Crash* is a quite famous one, it even has a film adaptation, or there is another one, *Concrete Island*. Car accidents play a huge role in both. These lectures resonated very much with my own experiences and gave me the idea to create my own artistic vision and narrative, part of Ballard's world and part of my own accident, finding a middle way between the two.

It is a depiction of the moment of the accident and its immediate consequences. It doesn't have a realism that involves the ambulance or the victim's physiology, but it works with images, lighting and objects that give an accurate impression of how that all can feel. It's a visual

*Flesh © Photo : Quentin Chevrier*

En voyant la bande-annonce, on peut aussi penser qu'il s'agit d'un nouveau genre, mélange et collage de nombreux éléments différents. C'est ça ?

Franck Vigroux : Il n'est pas nécessaire de le définir comme un nouveau genre ou un collage. Je pense que la particularité de cette pièce est la relation entre la musique et les éléments visuels-performatifs. Dans d'autres cas, c'est généralement le chorégraphe qui demande la musique au compositeur, les solutions visuelles au scénographe, mais je travaille avec des règles inversées. Je commence à travailler avec l'image et ce travail ne s'arrête pratiquement jamais au cours du processus artistique. La visualisation est déjà présente dans mon esprit lorsque je compose la musique et influence ses orientations. Je privilégie également une certaine façon de chorégrapier et de danser, qui n'est pas très théâtrale et qui s'accorde bien avec ma musique. Ce n'est pas la première fois que je travaille ainsi – pour moi, c'est

experiment where all elements serve some dramaturgic purpose.

Seeing the trailer, one can also think this was a new genre, mixing and collaging many different elements. Is that really so?

Franck Vigroux: Well, it doesn't have to be defined as a new genre or a collage. I think the particularity of this piece is the relationship between the music and the visual-performative elements. In other cases, it is usually the choreographer who requests the music from the composer, the visual solutions from the scenographer, but I work with reversed rules. I start to work with the image and that work basically never stops during the artistic process. The visualisation is already there on my mind when I compose the music and influences its directions. I also favour a certain way of choreography and dance, which is not that theatrical and fits well to my music.

quelque chose de naturel, de total, de réunir la scène et la musique.

Comment ça se passe dans la pratique ?

Franck Vigroux : Je compose la musique, puis j'utilise ce matériau avec les autres éléments, comme la vidéo, la danse, l'équipement, etc. pour qu'ils se développent mutuellement en permanence. Ensuite, je place ma partie compositeur au premier plan et je règle tout comme un opéra, en adaptant la musique en conséquence. C'est mon processus de travail, je ne sais pas s'il est commun ou rare, mais dans mon cas, je peux dire que c'est une manière très vivante.

Vous avez également dit qu'il s'agissait d'une « recherche sur la musique » à la frontière des « arts visuels et de l'opéra électronique ». Qu'entendez-vous par là ? Qu'est-ce qu'un opéra électronique ?

C'est un peu une provocation. Ma musique est peut-être inhabituelle, mais *Flesh* présente néanmoins des éléments similaires à ceux d'un opéra traditionnel : vous pouvez rencontrer le monde d'un compositeur, voir comment la musique arrive sur scène par le biais des artistes, des visualisations, des décors.

Quant à la partie recherche : Je travaille généralement sur les différents éléments pendant très longtemps. Le travail pour cette pièce particulière a commencé il y a deux ans. L'ensemble du processus, y compris la partie chorégraphique, est très intuitif. Certaines parties de la vidéo proviennent d'anciennes œuvres du vidéaste Kurt d'Haeseleer, mais elles m'ont beaucoup influencé pour composer l'ensemble de la pièce.

Comment tout cela a-t-il fonctionné en termes de développement du spectacle ?

Franck Vigroux : Comme je l'ai dit, tout a commencé il y a deux ans avec la composition initiale de la mu-

That's not the first time I have been working like this – for me that's something natural, something total, to bring together the scene and the music.

How does it happen in the praxis?

Franck Vigroux: I compose the music, then I use this material with the other elements, like the video, the dance, the equipment, and so on, so that they develop each other constantly. Then I put my composer part in the foreground and set everything like an opera, adapting the music accordingly. That's my working process, I don't know whether it's common or rare, but in my case I can definitely say that it is a very vivid way.

You also said that it's "a research on music" on the borderline of "visual arts and electronic opera". How do you mean this? What does electronic opera mean at all?

Franck Vigroux: It's a bit of a provocation. My music might be unusual, but *Flesh* still has similar elements to a traditional opera: you can meet a composer's world, see how music gets on stage through artists, visualisations, scenery.

As for the research part: I usually work on the single elements for a very long time. The work for this particular piece started two years ago. The whole process, including the choreography part, is very intuitive. Some parts of the video are from video artists Kurt d'Haeseleer old works but influenced me a lot to compose the whole piece etc. I must say it's a very collaborative process in general.

How did it all work in terms of development of the show?

Franck Vigroux: As I mentioned, it all started two years ago with the initial composition of the music. I spent a lot of time in the studio. That's not a linear pro-

sique. J'ai passé beaucoup de temps en studio. Ce n'est pas un processus linéaire, parfois vous créez quelque chose, parfois vous coupez quelque chose. Puis l'autre partie peut venir, comme dans ce cas, en travaillant avec les artistes Kurt d'Haeseleer et Olivier Ratsi sur les vidéos, et avec les danseuses Azusa Takeuchi et Céline Debyser ainsi qu'avec la chorégraphe Myriam Gourfink sur ce qui doit se passer sur scène. Pendant la création d'un tel spectacle, je ne me demande jamais vraiment si j'ai une identité plus « forte » de compositeur ou de metteur en scène, car les deux parties s'informent mutuellement tout au long du processus.

Comment pouvez-vous être sûr que les possibilités technologiques seront disponibles pour vos idées visuelles lorsque vous les esquissez ou travaillez sur la musique ?

Franck Vigroux : Ce n'est pas un gros problème, car nous utilisons des technologies très simples et peu nombreuses, mais qui offrent de multiples possibilités d'interaction avec la musique et les artistes sur scène. Il y a les vidéos, c'est vrai, et il y a une musique électronique, puis quelques jeux de lumière et quelques effets visuels sur scène, et c'est tout. Ce spectacle est encore plus basé sur l'art performatif traditionnel que sur la technologie pure, mais cette dernière a aussi beaucoup de moyens d'enrichir cette œuvre d'art à multiples facettes.

© Propos recueillis par Sophie Hacsek,
le 18 octobre 2020

Traduis de l'anglais par Gabriel Soucheyre
- Turbulences Vidéo #117

cess, sometimes you create something, sometimes you cut something out. Then the other part can come, like in this case working with the media artists Kurt d'Haeseleer and Olivier Ratsi on the videos, and with dancers Azusa Takeuchi and Céline Debyser as well as with choreographer Myriam Gourfink on what should happen on stage. During the creation of such a show, I never really ask whether I have a "stronger" identity of the composer or the director, as both parts inform each other during the whole process.

How can you be sure that the technological possibilities will be given to your visual ideas when sketching them or working on the music?

Franck Vigroux: Well, that's not a big issue, as we use very simple and few technology, yet it has many possibilities to interact with both the music and the artists on stage. There are the videos, right, and there is an electronic music and then some playing with the lights and some visual effects on stage, and that's it. This show is still rather based on traditional performative art than pure technology, but the latter also has a lot of ways to enrich this multi-sided artwork.

© Interview by Sophie Hacsek,
on October 18, 2020
- Turbulences Vidéo #117

<https://arthereartnow.com/2020/10/18/franck-vigroux-trafo-flesh-performance-car-accident/>

Une odyssée écologique musicale et dansante

par David Rofé-Sarfati

Franck Vigroux nous a conviés à l'avant-première de sa nouvelle création *Forêt*, pour une représentation réservée à la presse au Manège de Reims : une belle surprise.

Guitariste de formation, Franck Vigroux évolue dans un univers où se croisent musiques, sons industriels, théâtre, danse et vidéo. Nous lui avons, dès 2015, consacré une interview lors de la première édition du festival Horizon Parallèle qui consacrait cet artiste protéiforme, alternativement guitariste, platiniste, électroacousticien, performeur électronique, improvisateur et compositeur.

Une gerbe de talents et de disciplines pour une œuvre intégrale

Notons son compagnonnage avec l'universitaire et dramaturge Michel Simonot ; les deux amoureux de théâtre inventent en 2010 le festival Bruits Blancs à Arcueil, dans le centre culturel Anis Gras, un événement dédié aux rencontres entre musiciens, plasticiens, auteurs de théâtre ou de poésie. Le métissage des talents et des métiers, une fois de plus.

Forêt est l'une des étapes dans ce travail de croisement et de bouturage des disciplines entre elles. C'est un spectacle polymorphe, un opéra électronique, un théâtre visuel, un objet chorégraphique et performatif. Une création vidéo ponctuée par des tableaux dansants



Forêt © Photo : Quentin Chevrier



Forêt © Photo : Quentin Chevrier

est l'élément principal. Ou peut-être est-ce, au contraire, une danse par épisodes qui en serait le centre illustré par des tableaux de vidéastes ?

Le butô réinventé

S'agissant de la danse, elle évoque le butô, une forme chorégraphique née au Japon dans les années 1960. Cette *danse du corps obscur* s'inscrivait en rupture avec les arts traditionnels car ceux-ci étaient réputés impuissants à exprimer les problématiques nouvelles. Le butô est apparu pour évacuer la souffrance provoquée par les événements tragiques d'Hiroshima et de Nagasaki en 1945 mais aussi, et surtout, pour remédier aux souffrances psychiques à la suite des remous sociopolitiques qui secouèrent le Japon à cette époque. Le butô se refuse au spectaculaire car il est une introspection et une disponibilité au monde. Couramment dansé avec le corps presque nu, peint en blanc et le crâne rasé, il est

interprété avec des mouvements extrêmement lents, saisis d'un tremblement venant du plus profond de l'intérieur du corps et de l'âme et d'un spasme si absorbé, qu'ils en sont quasi invisibles.

Nous pensons au butô devant *Forêt*. Azusa Takeuchi signe la chorégraphie du spectacle. Guidée par le souffle, l'organisation des appuis est extrêmement précise, la conscience de l'espace ténue. La danse se fait lente, épaisse, dans un temps continu. Une forme de butô réinventée pour une problématique nouvelle.

Une expérience hypnotique

Pour nous spectateurs, l'expérience est épatante. Le temps se ralentit jusqu'à se figer pour fixer nos attentions, et ouvrir nos clairvoyances. Les mouvements contre-nature de la danseuse envoûte. Azusa Takeuchi est formidable. Née en 1985 au Japon, elle s'installe en France en 2008. Entre 2010 et 2012, elle suit la formation du



Forêt © Photo : Quentin Chevrier

Centre de Développement Chorégraphique National à Toulouse. Depuis 2012, elle travaille pour les pièces de Franck Vigroux et de Myriam Gourfink.

La force du spectacle réside en premier lieu dans la performance inoubliable de la jeune danseuse japonaise. Le plaisir vient ensuite de la construction d'un ailleurs qui s'exonère de la nécessité du récit et qui se désaliène du temps qui passe. Au cœur de cet ailleurs hors temps, *Forêt* ne répond à aucune question, ne veut pousser aucune réponse. Il nous invite à une expérience édifiante, forte, sensorielle et poétique, à une odyssée au sein d'un ailleurs qui fait écho et retour à nos questions brûlantes sur l'écologie. Certains, dans un après-coup, interrogeront l'évolution des rapports entre nature et culture, entre les hommes et leur planète. D'autres se délecteront du vif souvenir du choc esthétique. Tous se souviendront de l'invasion psychique jouissif provoqué par cette création polymorphe.

© David Rofé-Sarfati - Turbulences Vidéo #117

<https://toutelaculture.com/spectacles/theatre/franck-vigroux-electrise-son-public-avec-une-odysee-ecologique-musicale-et-dansante/>

Atotal

(Aesthetical, 2022)

par Louis Pattison

Le maximalisme multidisciplinaire de Franck Vigroux puise son énergie créatrice dans la matière noire.

« Cet album clôt définitivement la série dystopique », a déclaré Franck Vigroux, s'adressant à un interviewer à propos de son album *Rapport Sur Le Désordre* en 2016. Pour Vigroux, l'idée des dystopies – de la surveillance de masse et de la répression politique à la marche incessante de la technologie – est une fascination de longue date qui semble intégrée dans sa production artistique à ce jour : un hybride de rock expérimental, de musique concrète, d'art de la performance et de production de musique électronique livré avec une intensité brûlante. Il est important de souligner que le nouvel album de Vigroux ne va pas exactement à l'encontre de cette tendance. Les notes de l'artiste qui accompagnent *Atotal* décrivent l'approche de l'album comme « similaire aux techniques de manipulation mentale des régimes totalitaires, procédant par annihilation de l'esprit critique, martèlement sémantique, messages subliminaux ». Ce qui, comme on peut le remarquer, ressemble à de la dystopie sous n'importe quel autre nom.

Pourtant, il ne s'agit pas d'une simple complaisance dans le pessimisme. Musicien et compositeur originaire de Marvejols, dans le sud de la France, Vigroux a collaboré en vingt ans avec des compagnons de route comme Mika Vainio, Zeena Parkins et Reinhold Friedl de

The multidisciplinary maximalism of Franck Vigroux draws creative energy from dark matter.

"This album is definitely the final chapter of the dystopian series," said Franck Vigroux, speaking to an interviewer about his album *Rapport Sur Le Désordre* back in 2016. For Vigroux, the idea of dystopias – from mass surveillance and political repression to the unceasing march of technology – have been a long term fascination, and one that feels baked into his artistic output to date: a hybrid of experimental rock, musique concrète, performance art and electronic music production delivered with scorching intensity. It feels worth flagging upfront that Vigroux's new album doesn't exactly buck this trend. The artist's notes that accompany *Atotal* describe the album's approach as "similar to the techniques of mental manipulation of totalitarian regimes, proceeding by annihilation of the critical mind, repetitive semantic pounding, subliminal messages". Which, as you might point out, sounds like dystopia under any other name.

Still, there's more here than just a wallow in doom and gloom. A musician and composer from Marvejols in the



Atotal, A/V performance with Antoine Schmitt © Photo : Quentin Chevrier

Zeitkratzer, sans oublier la création de son propre label DAC Records et même d'une compagnie d'arts du spectacle, la Cie d'Autres Cordes. Quel que soit le médium avec lequel il travaille, il puise son énergie créatrice dans l'obscurité et *Atotal* est l'une de ses musiques les plus abouties et les plus accessibles à ce jour. Conçue à l'origine comme une pièce audiovisuelle, elle s'est développée en collaboration avec son partenaire créatif de longue date, Antoine Schmitt, et cela vaut la peine de chercher un clip sur YouTube les montrant en train de jouer ensemble pour avoir une idée d'*Atotal* dans son atotalité : un big bang d'électronique déferlante et de visuels fracassant des particules qui semble explicitement conçu pour submerger vos chétifs sens humains.

À son extrême, *Atotal* impressionne par l'expression de son muscle pur. Les titres *Paranoïa* et *Lame* imaginent un Godflesh cyberpunk, un empilement de rythmes mécaniques et de rugissements de guitare traités qui semblent sans remords. Mais c'est souvent la manière

south of France, Vigroux's 20 year career has seen collaborations with fellow travellers like Mika Vainio, Zeena Parkins and Zeitkratzer's Reinhold Friedl, not to mention the founding of his own record label DAC Records and even a performing arts company, Cie d'Autres Cordes. Whatever medium he's working in, he draws creative energy from the dark stuff, and *Atotal* feels like some of his most realised and accessible music so far. It was originally conceived as an audiovisual piece, growing out in collaboration with his longtime creative partner Antoine Schmitt, and it's worth tracking down a YouTube clip of them performing together to get a sense of *Atotal* in its atotality: a big bang of surging electronics and particle smashing visuals that feels explicitly designed to overwhelm your puny human senses.

At its most extreme, *Atotal* impresses through an expression of sheer muscle. "Paranoïa" and "Lame" imagine a cyberpunk Godflesh, a pile-up of mechanical

dont Vigroux trouve son chemin vers ce genre de moments culminants qui fait la valeur d'*Atotal*. Une grande partie du disque se situe au moins dans le même univers que d'autres souches maximalistes de musique électronique de danse. Des morceaux comme *Swinging Total* et *Communication* rassemblent des rythmes déchiquetés et des synthés abrasifs d'une manière qui n'est pas si éloignée d'une production des débuts de Justice. C'est juste que Vigroux ne cesse d'augmenter l'intensité, en faisant entendre des cris et des glapissements électroniques qui donnent l'impression que son équipement crie en signe de protestation.

Ailleurs, *Atotal* s'appuie davantage sur les bases de la composition classique moderne de Vigroux. Sur *Désarticulé*, des sons grinçants s'étendent comme des vrilles, rappelant les clameurs des cordes massives de György Ligeti ou Krzysztof Penderecki. Sur *Accelerando*, des coupures brutales balancent l'auditeur entre la cacophonie et le quasi-silence. Dans les mains de Vigroux, les volumes extrêmes sont utilisés pour créer un sentiment de dislocation spatiale. Des morceaux plus sourds comme *Atotal010* et *Pipe* sont froids, architecturaux, comme si toute trace d'humanité avait été supprimée. Cette sensation est parfaitement illustrée par la pochette de l'album, une œuvre d'art 3D photo-réaliste réalisée par l'artiste Mostafa Khaled, basé au Caire, qui représente un cerf errant dans l'herbe entre des tours d'habitation enveloppées de brouillard. Cette image représente-t-elle la nature étranglée par l'activité humaine ou la civilisation s'effondrant sur quelque chose de sauvage et indompté ? Le sens est ambigu, mais quelle que soit l'interprétation, elle est au service de la musique.

Que nous invite-t-on à retirer d'*Atotal* ? En interview, Vigroux a cité l'influence de la science-fiction – de livres comme *We* de Yevgeny Zamyatin ou *Concrete Island* de J.G. Ballard, qui anticipent les horreurs d'un futur dystopique si proche qu'il en devient palpable. Lorsque Vigroux qualifie l'album de « colossal », il convient de réfléchir à la manière dont ce sentiment de grandiloquence – de musique gonflée à une échelle gigantesque – a

rhythms and processed guitar roar that feel remorseless. But it's often how Vigroux finds his way to these sorts of climactic moments that makes *Atotal* worthwhile. Much of the record feels at least in the same universe as other maximalist strains of electronic dance music. Tracks like "Swinging Total" and "Communication" marshal scything beats and abrasive synths in a way that isn't so dissimilar from, say, an early Justice production. It's just that Vigroux keeps raising the intensity, teasing out electronic screeches and yelps that give the impression that his equipment is crying out in protest.

Elsewhere, *Atotal* draws more on Vigroux's grounding in modern classical composition. On "Désarticulé", squealing tones extend like tendrils in a way that that brings to mind the clamouring massed strings of György Ligeti or Krzysztof Penderecki. On "Accelerando", sudden harsh cuts rocket the listener between cacophony and near silence. In Vigroux's hands, extremes of volume are used to create a sense of spatial dislocation. More muted tracks like "Atotal010" and "Pipe" feel cold, architectural, as if all trace of humanity has been expunged. It's a sensation that's neatly captured on *Atotal*'s album cover, a photorealistic 3D artwork by the Cairo based artist Mostafa Khaled that depicts a deer roaming on the grass between fog wreathed high rise housing blocks. Does this image depict nature being strangled by encroaching human activity, or civilisation collapsing into something wild and untamed? The meaning is ambiguous, but whichever interpretation works in the service of the music.

What are we being invited to take away from *Atotal*? In interview, Vigroux has cited the influence of science fiction – of books like Yevgeny Zamyatin's *We* or J.G. Ballard's *Concrete Island*, which anticipate the horrors of a dystopic future so close it feels palpable. When Vigroux describes the album as "colossal", it's worth thinking about how this sense of bombast – of music blown up to gigantic scale – has often been associated with the aes-

souvent été associé à l'esthétique du totalitarisme. C'est la tendance que John Cage a entendue dans les orchestres de guitares massives de Glenn Branca lorsqu'il a déclaré que « si c'était quelque chose de politique, cela ressemblerait au fascisme » (Branca s'est senti incompris, mais a tout de même inclus l'intégralité de l'interview sur son album *Indeterminate Activity Of Resultant Masses*, 2007).

Bien sûr, il n'y a pas de message politique explicite communiqué sur *Atotal*. Ce que chaque auditeur en retire est dans le son et dans la façon dont il choisit de le décoder. Peut-être pouvons-nous comprendre la musique de Vigroux à travers l'exemple de son héros Ballard, qui présentait sa fiction dystopique comme un avertissement de ce qui pourrait advenir : « Virages dangereux à venir. Ralentissez. » Mais je pense que la puissance d'*Atotal* est probablement mieux comprise en termes purement physiques, dans nos réactions humaines instinctives à un volume intense et à un barrage sensoriel.

Sans aucun doute, certains auditeurs d'*Atotal* trouveront cette expérience oppressante ou inconfortable. Mais si vous lisez *The Wire*, vous avez probablement fait l'expérience personnelle du sentiment d'être submergé par la musique, et des sentiments d'évasion ou de libération que cela peut apporter. Et cela semble être l'idée essentielle au cœur de la production créative de Franck Vigroux : la reconnaissance du fait que l'art peut, même temporairement, vous effacer – et que le sentiment d'être momentanément perdu dans quelque chose de gigantesque et d'implacable peut en soi être un plaisir.

© Louis Pattison,

Traduit de l'anglais par Gabriel Soucheyre
The Wire, mars 2022 - Turbulences Vidéo #117

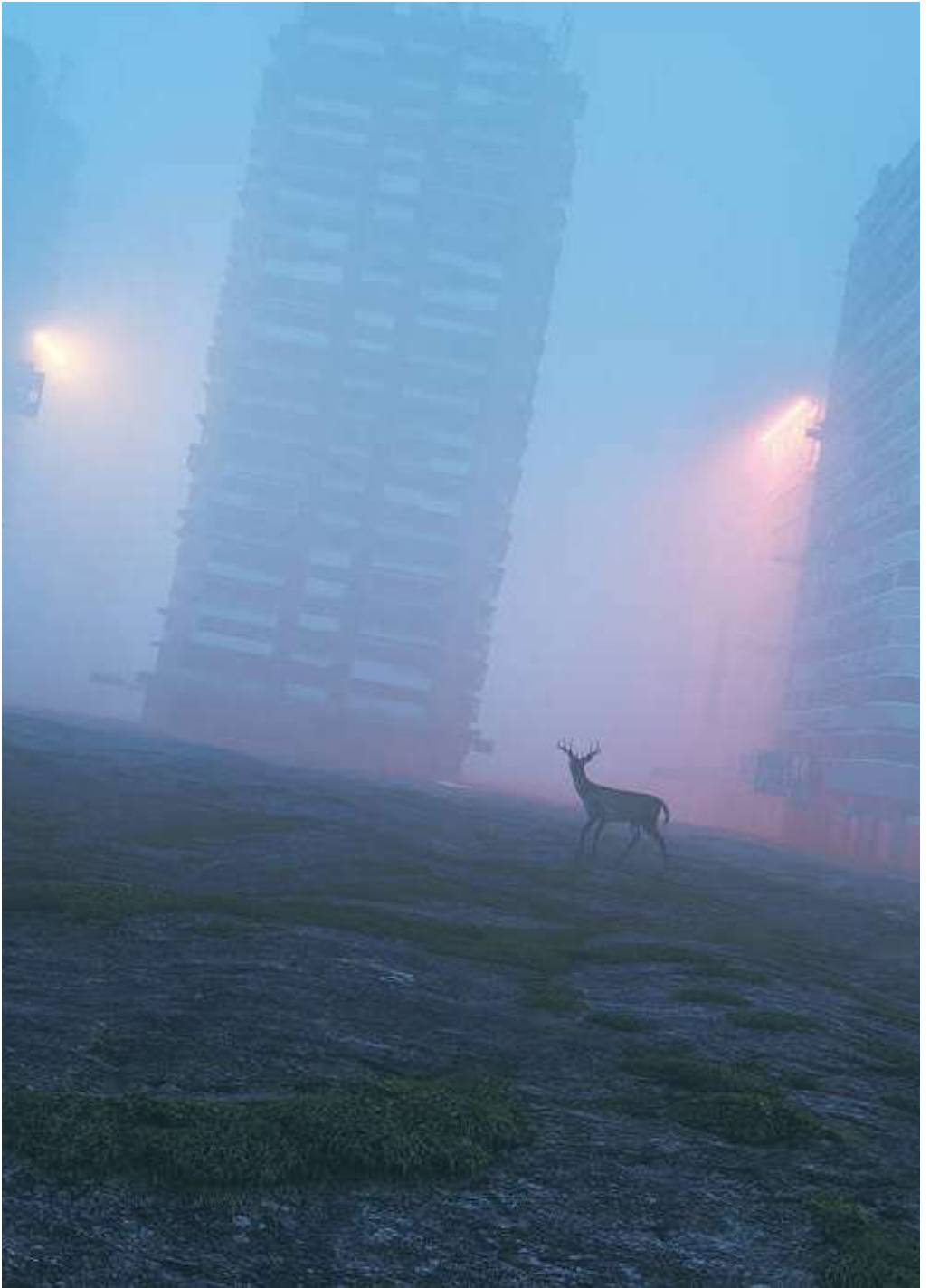
thetics of totalitarianism. It's the tendency that John Cage heard in Glenn Branca's massed guitar orchestras when he said "if it was something political it would resemble fascism" (Branca felt misunderstood, but still included the interview in full on his 2007 album: *Indeterminate Activity Of Resultant Masses*).

Of course, there is no explicit political message communicated on *Atotal*. What any one listener takes from it is all in the sound, and how they choose to decode it. Perhaps we can understand Vigroux's music through the example of his hero Ballard, who framed his dystopian fiction as a warning of what might be to come: "Dangerous bends ahead. Slow down." But I think the power of *Atotal* is probably best understood in purely physical terms; in our instinctual human reactions to intense volume and sensory barrage.

Doubtless, some listeners to *Atotal* will find it an oppressive or uncomfortable experience. But if you're reading *The Wire* you probably have personally experienced the feeling of being overwhelmed by music, and the feelings of escape or liberation that can bring. And that seems to be the essential idea at the heart of Franck Vigroux's creative output: a recognition that art can, even just temporarily, obliterate you – and that the feeling of being momentarily lost within something gigantic and relentless can in itself be a thrill.

© Louis Pattison,

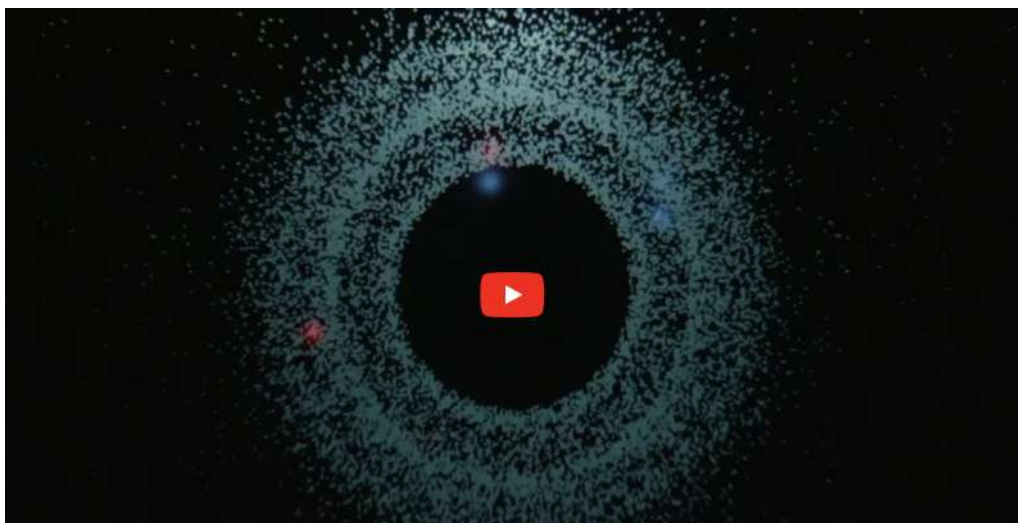
The Wire, March 2022 - Turbulences Vidéo #117



Atotal, cover © Mostafa Khaled

Portrait Vidéo :

Franck Vigroux



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

—

Site Web de l'artiste : <http://www.franckvigroux.com>

Site Web de la Cie d'Autres Cordes : <https://www.dautrescordes.com>

L'Amérique et ses démons

par Alain Bourges

La puissance de la télévision américaine est d'être capable de financer, produire, réaliser et diffuser des films, des téléfilms, des séries télévisées qui sont autant de réquisitoires contre la société américaine elle-même.

Voici deux exemples parmi d'autres, qui abordent des sujets essentiels : la santé publique et la police. Il est de notoriété mondiale que les USA ne montrent pas l'exemple dans ces deux domaines. Mais celle qui en parle le mieux reste sa propre télévision.

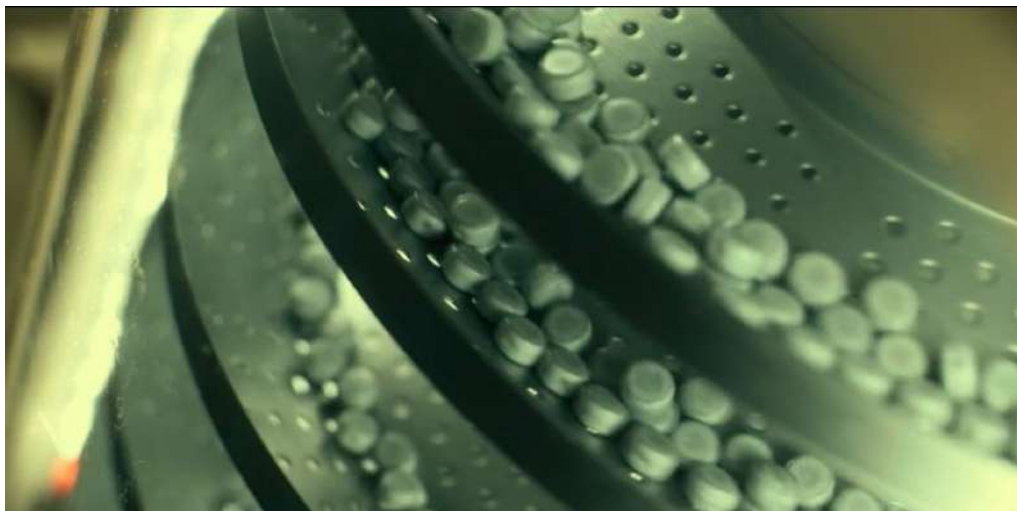
Dopesick

La crise des opiacés a épargné la France. Ce privilège est sans doute autant dû à la formation des personnels hospitaliers et médicaux qu'à une haute autorité censée trier le bon grain du médicament de l'ivraie du poison. Notre industrie pharmaceutique est loin d'être exempte de reproches mais rien ne s'est produit, ici, de comparable aux 500 000 morts de la crise des opiacés aux USA dans les années 1990 dont les principaux responsables ne furent ni la mafia ni les cartels mexicains mais des laboratoires pharmaceutiques avec pignon sur rue et des autorités corrompues. Il fallut un génie particulièrement retors pour franchir le

barrage de la FDA¹, l'institution fédérale responsable de l'autorisation de mise sur le marché et de publicité des médicaments, puis les réticences des milliers de médecins méfians envers les dérivés de l'opium. Non seulement la famille Sackler eut ce génie, mais en prime, tout cela ne lui coûta presque rien tout en lui rapportant des milliards de dollars.

Les laboratoires Purdue Pharma, propriété de deux branches cousines de la famille Sackler, se sont en effet distingués à cette époque en fabriquant et commercia-

¹ - Food and Drug Administration



Fabrication industrielle de pilules © Dopesick

lisant l'OxyContin², un opioïde qui, selon leurs publicités, ne provoquait aucune accoutumance du fait de sa libération ralentie dans le corps. En réalité, ces laboratoires enrichissent honteusement la famille Sackler tandis que l'on mourait d'overdose dans la rue ou dans son lit. Les déclarations officielles de Purdue Pharma étaient trompeuses, ses chiffres étaient présentés d'une façon frauduleuse. « Moins d'un pour cent de cas d'accoutumance ! » annonçaient mensongèrement ses vendeurs comme s'il s'agissait du résultat d'une étude statistique alors qu'il s'agissait d'une note en 5 phrases envoyée par un obscur médecin à une revue médicale. La FDA elle-aussi se laissa abuser et d'autant plus facilement que le médecin chargé de contrôler la labellisation de l'OxyContin avait préalablement aidé Purdue à rédiger sa demande. Munis du précieux label, les visiteurs médicaux pouvaient déferler dans tous les cabinets de médecins du pays pour placer leurs pilules miracles contre la douleur. Elles firent des ravages. Quant au

médecin-contrôleur de la FDA, il fut récompensé par un poste grassement rétribué à Purdue Pharma.

Dopesick suit sept personnages principaux : Richard Sackler, le responsable du lancement de l'OxyContin et plus tard PDG de Purdue Pharma, le docteur Finnix qui se laisse convaincre de prescrire l'OxyContin à ses patients et finit par en prendre lui-même à la suite d'un accident, Rick Mountcastle et Randy Ramseyer, un duo d'adjoints du procureur, Bridget Meyer une agent de la DEA³, Betsy Mallum une jeune ouvrière victime d'un accident du travail et Billy Cutler, un vendeur de Purdue Pharma. Soit deux personnages du côté de l'industrie pharmaceutique, trois du côté de la justice et deux victimes, pour un récit choral qui donne une vision presque complète du sujet.

Les différentes époques sont habilement mêlées, avec des repères de dates discrets qu'on ne fait que remarquer, sans fournir réellement l'effort de reconstituer mentalement la chronologie. En réalité, le principe adopté par les scénaristes a été de mettre tous les per-

2- L'OxyContin est une forme à libération prolongée de l'oxycodone, un antalgique stupéfiant très puissant appartenant à la famille des opioïdes, c'est-à-dire issu de l'opium. Développé en 1916 en Allemagne, l'oxycodone est prescrit pour soulager les douleurs modérées et sévères.

3- Drug Enforcement Administration, service de police fédéral chargé de la lutte contre les trafics de drogue.



Famille ouvrière © Dopesick

sonnages en action en même temps, de les synchroniser, si l'on peut dire. Selon Danny Strong, le créateur de la série, un respect de la véritable chronologie aurait déporté l'intervention des adjoints du procureur à l'avant-dernier épisode, par exemple, bien trop tard pour une série en 8 épisodes. Cette condensation qui réunit artificiellement le passé, le futur et le présent est si bien travaillée que les allers-retours dans le temps entre les divers personnages paraissent parfaitement naturels. Les stratégies trompeuses de la famille Sackler, leurs conséquences dramatiques et les efforts de la justice apparaissent à tort comme contigus alors que des années se sont écoulées. Ceci amène à s'interroger sur les problèmes éthiques ou même simplement narratifs que pose la réduction des séries à 6 ou 8 épisodes lorsqu'on en vient à accélérer la succession des faits et à créer des relations artificielles entre les événements. La soumission à la dynamique de l'action – c'est-à-dire au spectacle – au détriment du déroulement réel des faits pose la limite du genre docu-fiction.

La peinture d'une famille Sackler parfaitement dépourvue de conscience morale et convaincue de son impunité, est pour le moins glaçante. Au fur et à me-

sure de la remontée d'informations de plus en plus alarmistes, la hiérarchie de l'entreprise détourne les accusations par de fausses proclamations : ce ne serait pas le médicament qui créerait le manque mais le mauvais traitement du mal dont il est censé apaiser les effets douloureux. Si le médicament ne tient pas ses promesses de soulagement durant 12 heures, il faut augmenter les doses. Les victimes d'overdoses ? Ce sont évidemment des toxicomanes qui détournent le médicament pour se droguer, etc. Ainsi, de mois en mois, on passe des pilules de 10 milligrammes à celles de 20, puis de 40, puis de 80, et jusqu'à 160 sous les applaudissements de vendeurs stimulés par des primes de plus en plus substantielles. Pendant ce temps, les files s'allongent devant les pharmacies. Les patients devenus accros sniffent les pilules écrasées ou se piquent après les avoir diluées dans l'eau. On ne compte plus les morts.

Avoir situé le récit dans une ville minière des Appalaches est loin d'être négligeable, car c'est là que survit le prolétariat historique, celui qui a produit l'acier dont on a fait les gratte-ciels des quartiers d'affaires des mégalo-poles, les cargos et les avions qui sillonnent



Médicin en groupe de parole © Dopesick

la planète, les voies ferrées et les trains qui ont unifié le pays, cette population laborieuse qui, en un mot, a construit l'Amérique sans en profiter. Ce sont ceux qui ont le plus d'accidents du travail et qui, donc, sont les premiers à « bénéficier » du poison.

On ne voit plus de nos jours autant d'êtres abîmés par le travail qu'il y a trente ou quarante ans. Les boiteux, les amputés, les silicosés ne hantent plus les bistrotiers ouvriers qui, eux-mêmes, se raréfient. Les victimes du travail, comme celles d'autrefois, celles dont les corps portent les traces de souffrance, se trouvent au Bangladesh ou en Inde. Les nôtres sont majoritairement devenues dépressives, droguées, suicidaires ou alcooliques. La souffrance physique s'est muée en souffrance psychologique. À défaut de faire advenir un monde meilleur, la pharmacie a des réponses pour l'une comme pour l'autre. Au fond, le sous-entendu du discours de Purdue Pharma est celui-là : plutôt que changer la société, supprimons la douleur d'y vivre. Et ce sont des milliards de dollars qui lui tomberont dans les poches.

Lorsque la jeune Beth, une des deux seules femmes travaillant à la mine, se blesse sérieusement le dos

contre une machine, elle ne prend pas d'arrêt de travail de crainte d'être licenciée. Elle consulte le médecin de sa petite ville, celui qui l'a fait naître et qui l'a toujours soignée. Elle est la première patiente à laquelle il prescrit de l'OxyContin. Il le fait précautionneusement, en commençant par une dose minimale et en l'avertissant de le prévenir en cas de problème. À la fin de la saison, elle sera morte d'overdose. Lui aura perdu sa licence de médecin et partagera sa vie entre les cures de désintoxication et les rechutes.

La catastrophe aurait pu être évitée par les autorités sanitaires. Mais déjà bien plus souples qu'en Europe, ses membres se laissent trop facilement corrompre. Ils se comportent un peu comme ces hauts fonctionnaires des impôts qui, dit-on, ferment les yeux sur les fraudes de gros chefs d'entreprise ou trouvent avec eux des arrangements pour ne pas compromettre leurs futures opportunités de pantouflage dans la finance, le commerce ou l'industrie. Les politiciens, que l'on voit de plus en plus dans les conseils d'administration de grosses sociétés de nos jours, font de même. Il ne reste que de rares fonctionnaires de la justice ou de police à tenter désespérément de freiner la chute dans laquelle

le pays est entraîné. Deux adjoints du procureur d'un côté, une agent de la DEA de l'autre mais qui, on ne sait pourquoi, travaillent chacun de son côté. Sans doute parce que les premiers dépendent d'un État, celui de Virginie, et que la seconde dépend de l'État fédéral.

Le biais idéologique finit par s'imposer en fin de saison : absence d'organisations politiques, prégnance de la religion, force des communautés, prises de conscience individuelles, nous sommes aux USA. À défaut de partis politiques ce sera finalement « le peuple » rassemblé autour d'associations locales, qui fera sauter les verrous en pétitionnant et en manifestant, contraignant ainsi politiciens et procureurs à agir. Mais bien avant ce passage à l'acte, la série a le mérite de dépeindre une population politiquement et médiatiquement sous-représentée. Ce choix de traiter du problème des opiacées au sein des classes populaires des Appalaches tranche avec les fresques sociales plus ordinaires des ghettos des mégapoles en déshérence ou des campagnes réactionnaires du Sud.

Le décès de Beth, après qu'elle ait rejeté l'aide de l'église, ainsi que la rédemption du docteur Finnix sont les deux axes qui portent la fin du récit. Ils l'ancrent dans le terreau religieux de la culture locale, évacuant simultanément une éventuelle perspective politique. S'étant péniblement arraché à sa dépendance, le docteur Finnix consacre sa vie à soigner et à prêcher contre le fléau qui a emporté tant de ses patients. Billy Cutler, le vendeur de Purdue qui avait placé son OxyContin chez Finnix, prend conscience de la malhonnêteté de son employeur et se fait licencier après avoir dérobé des cassettes compromettantes. La mère de Beth se métamorphose à force d'arracher sa fille à la drogue et de ne pas y parvenir. Elle finit par s'exprimer enfin en son nom propre et se joindre à la lutte contre le Goliath pharmaceutique. Une camarade de la malheureuse Beth suit un nouveau traitement sous

l'impulsion de Finnix et s'extrait peu à peu de l'addiction. La rédemption est toujours possible. L'agent du DEA apporte une bouteille aux adjoints du procureur, ils ont gagné une bataille, gagner la guerre demandera d'en gagner bien d'autres. Une forme d'espoir renaît, la paix est amère mais c'est une paix. Il ne faut pas désespérer l'Oncle Sam.

Purdue s'en tirera momentanément grâce à un accord financier de 100 millions de dollars mais le procureur de Virginie en charge du dossier sera viré par décision hiérarchique. Quand on sait que l'ancien maire de New-York puis avocat de Trump, Rudy Giuliani, fut l'avocat de Purdue, on mesure la puissance des protections dont bénéficiait la famille Sackler.

Depuis, Purdue Pharma a fait faillite, ruinée par ses condamnations dans les différents états des USA qui la traînent en justice. Après avoir payé 4,5 milliards de dollars pour se mettre hors d'atteinte des poursuites, la famille Sackler continue à prospérer, une partie de sa fortune ayant été placée en temps utile hors d'atteinte, dans des paradis fiscaux.

We Own this City

On attend toujours la dernière œuvre de David Simon avec trop d'impatience, trop d'envie pour ne pas ressentir une légère déception en la découvrant. On aimerait retrouver ce que l'on connaît de lui, s'immerger à nouveau dans le Baltimore de *The Wire* avec sa formidable galerie de personnages ou alors dans la Nouvelle Orléans de *Treme*, débordante de musique et rongée de tristesse. Un rapide panorama de sa carrière télévisuelle, pourtant, suffit à réaliser que s'il quitte le cadre des rues de Baltimore, David Simon n'abandonne jamais son véritable sujet : celui de la résistance des êtres humains aux prises avec un système social injuste et brutal. Et puis, une fois la nouvelle œuvre vue, absorbée, digérée, comprise, ce qui peut prendre bien plus de temps que de simplement la regarder, elle



Arrestation enregistrée par des témoins © We Own this City

prend naturellement sa place dans la téléthèque mentale du spectateur, à la suite de *The Corner*, *The Wire*, *Generation Kill*, *Treme*, *Show me a Hero*, *The Deuce* et *Le Complot contre l'Amérique*.

Après s'être attaqué à une pure fiction avec la dernière production citée, adaptée du roman de Philip Roth, David Simon retrouve son terrain familier en transposant *We Own the City*, un essai documentaire de Justin Fenton, journaliste au Baltimore Sun où lui-même travailla durant une douzaine d'années. L'enjeu s'inverse. S'il avait fallu pour *Le Complot contre l'Amérique* placer des personnages fictifs dans un contexte précisément documenté, il s'est agi cette fois de transformer les individus réels de *We Own this City*, en personnages de fiction.

Au sujet de son travail sur *Le Complot*, David Simon s'était exprimé sur l'avantage que lui donnait le fait d'être né et d'avoir été élevé dans une famille juive, ne serait-ce qu'en termes d'économie de temps et d'énergie. De son point de vue, des mois et des mois auraient été nécessaires à un goy pour peindre avec justesse le milieu juif du *Complot*, que lui, en revanche, connaissait intimement depuis l'enfance.

Avec *We Own this City*, David Simon retrouve une famille plus vaste, Baltimore, sa ville originelle, celle qu'il a arpentée des années durant aux côtés des patrouilles de police, le berceau de *The Wire*, l'archétype de la ville américaine percluse de chômage, de misère, de meurtres, de drogues, de décrépitude urbaine et de brutalité policière. Les personnages de la série ont vécu dans les rues de cette ville, on se souvient d'eux. Il ne s'agit pas d'évoquer Brutus ou Lady Macbeth qui peuvent, au fond, avoir n'importe quel visage mais de personnes toujours vivantes ou récemment décédées auxquelles il faut rendre justice, quelles qu'elles soient.

Le cadre historique est également primordial, il n'est pas certain que des téléspectateurs européens le connaissent très bien. Le 12 avril 2015, à Baltimore, Freddie Gray, un jeune afro-américain, est arrêté par la police avec une telle brutalité qu'il décède une semaine plus tard de ses blessures, plusieurs de ses cervicales brisées et sa trachée écrasée. Des témoins ont enregistré l'interpellation constituant autant de preuves accablantes contre la police. Une manifestation à la mémoire de Freddie Gray scande « pas de paix sans

justice » (*no justice, no peace*), des émeutes suivent, le maire et le gouverneur imposent tour à tour le couvre-feu puis l'état d'urgence et l'intervention de la garde nationale.

Au mépris de la plus élémentaire justice, le tribunal acquittera ultérieurement les 6 policiers accusés d'homicide, ou abandonnera les charges à leur égard.

Aux Etats-Unis, les policiers « sont protégés par la règle de l'*immunité qualifiée*, qui empêche de poursuivre des officiers de police pour des actions dans l'exercice de leurs fonctions, et par des conventions collectives, négociées par leurs puissants syndicats, qui entravent les poursuites. »⁴ Faute de statistiques, on estime qu'environ un millier de personnes sont tuées chaque année par la police. Il s'agit bien évidemment de noirs dans leur grande majorité.

Les émeutes de Baltimore intervinrent quelques mois seulement après celles qui avaient suivi la mort de deux autres afro-américains, Michael Brown, à Ferguson (Missouri) et Eric Garner, à New York, tués eux aussi par des policiers blancs. La tension s'éleva brutalement dans tout le pays.

Au terme de dégâts considérables, de quantité de blessés et d'arrestations, les responsables politiques nationaux finirent par remettre en cause la politique de tolérance zéro mise à l'honneur dans les années 1990 par le maire de New York, Rudy Guiliani⁵. Tout comme la « guerre contre la drogue » initiée par Richard Nixon et largement perdue par la police, la tolérance zéro n'avait fait qu'implanter une logique du « eux contre nous » au sein des forces de maintien de l'ordre, retournant la population contre elles.⁶

4 - *Libération* du 16 juin 2020

5 - Futur avocat de Trump, désormais interdit d'exercer à New York ainsi qu'à Washington DC pour violation du code de conduite des avocats dans l'affaire des prétendues élections « truquées » qui auraient coûté à Trump sa réélection.

6 - Logique revendiquée en France par un certain préfet de Paris qui n'hésita pas à déclarer à une manifestante : « madame, nous ne sommes

L'affaire Freddie Gray n'est pas directement montrée dans *We Own this City* mais elle est constamment prétextée par les policiers pour mettre la pression sur les politiciens. Si on ne les protège pas, répètent-ils, s'ils risquent chaque fois qu'ils font leur travail de se retrouver inculpés pour violences ou faux témoignages, alors ils préfèrent laisser la rue aux criminels et les élus en répondront devant les électeurs.

Et ils mettent leurs paroles en actes comme en témoigne la juriste du département des Droits Civiques du Ministère de la Justice, Nicole Steele, qui enregistre avec son portable une unité de police qui bat en retraite devant un rassemblement de la population tout en lui lançant : « débrouillez-vous ! » (*police yourself!*). Le personnage de Nicole Steele est certes fictif, elle incarne à elle seule un Ministère de la Justice préoccupé par les dérives policières à Baltimore, mais elle apporte au récit un recul, une exigence morale et un souci des plus faibles qui, sans elle, pourrait rapidement se réduire à un simple rapport de forces.

Le jeu pervers de la police devient clair lorsque l'on assiste au cours que le sergent Jenkins donne aux nouvelles recrues pour leur expliquer que la violence est à la fois inutile et dangereuse et que le montage entre-coupe son discours de scènes de violences policières.

Pire, le chantage qu'exerce la police sur des élus dissimule non seulement le racket systématique d'une catégorie de la population mais toute une gamme d'extorsions, de vols et de brutalités dignes des gangs des années 30 comme le dénoncera plus tard le chef de la police, Kevin Davis. Tout ceci sans compter les fraudes massives aux heures supplémentaires qui saignent directement la collectivité.

Certains chiffres auraient pourtant dû alerter bien avant : 24 policiers interdits de témoigner devant un tribunal pour s'être parjurés, 46 plaintes contre le chef de l'unité anti-armes sans qu'il en soit autrement inquiété. Concernant ce dernier, quel intérêt auraient

pas du même camp. »



Sergent Jenkins © We Own this City

les responsables politiques à sévir contre un service de police qui peut se targuer d'un nombre croissant d'arrestations alors que dans l'ensemble elles chutent de 60% en raison de l'affaire Freddy Gray ? Quel électeur ira vérifier que les suspects sont la plupart du temps relâchés par la justice et que ces arrestations sont totalement inefficaces ? Un collègue explique à un Jenkins alors débutant qui s'étonne de voir autant d'individus arrêtés sans raison : « on les boucle, ils ne s'entrevoient pas et le taux d'homicide baisse ». Enfin, pourquoi donner crédit à des allégations de corruption qui mettraient en cause tout l'édifice ?

Bref, la police de Baltimore est devenue le plus grand gang de la ville. « We own this city » (cette ville nous appartient !), cette phrase prononcée par le sergent Jenkins devant ses troupes aurait effectivement pu l'être par Al Capone, à Chicago, dans les années de la prohibition.

Pour détailler ce contexte social, politique, policier et traiter des situations avec la plus grande authenticité, David Simon compose un kaléidoscope de points de vue des différents protagonistes : Nicole Steele, la police du comté voisin de Harford, un tandem d'agents du FBI venus enquêter sur les dérives policières à Bal-

timore, le nouveau chef de la police et bien évidemment, les membres de la fameuse unité anti-armes qui cumule à la fois le plus d'arrestations et le plus de plaintes à son encontre. Par des sauts dans le temps successifs, on assiste alternativement aux recherches de la juriste qui s'intéresse essentiellement aux victimes et aux interrogatoires des policiers menés par le FBI qui introduisent les flashbacks sur les exactions commises par leur unité au cours des années précédentes.

David Simon et George Pelecanos n'ont pas pour habitude de séduire le public par leur poésie et l'on regrette presque que le fragment de jazz du générique ne revienne par moments arracher le récit à sa sèche réalité. Le « nappage » sonore dont abusent bien des séries pour musicaliser leur bande son n'a pas cours ici, on apprécie de retrouver les simples bruits et ambiances naturelles. Ceci permet aux spectateurs de fournir une meilleure attention. La juxtaposition de scènes rapides et souvent brutales avec des scènes de discussions ou d'interrogatoires logiquement plus lentes nécessite que l'on s'habitue aux changements de rythme. Le nombre de personnages et les relations entre les uns et les autres exigent que l'on mémorise



Nicole Steele © *We Own this City*

beaucoup d'informations condensées sur une durée réduite à 6 épisodes. De plus, l'annonce de séquences par l'intermédiaire d'un formulaire de police sur ordinateur est à la fois peu lisible et trop rapide pour que l'on ait le temps de se repérer dans la chronologie. Il faut donc laisser passer au moins deux épisodes pour que l'alchimie se produise. Il faut que s'impose le sergent Wayne Jenkins, fort en gueule, insupportable, autour duquel toute la série s'articule. Ce flic véreux et corrompue, menteur, voleur, escroc et accidentellement assassin est un fauve lâché dans la jungle urbaine, un grand carnassier grondant, tonnant, menaçant qui se jette sur ses proies avec une avidité sans borne. On se laisse fasciner par son obscurité, par l'obscurité de l'animal triomphant de ce qui reste de la société humaine, par la joie féroce d'un corps auquel rien ne vient imposer de limites.

Jenkins occupe tout l'écran. Baltimore est son théâtre et il y mène le spectacle à lui seul. Initié par son ancien chef, Helster, au racket et au vol des pseudo-suspects, il a par la suite lui-même corrompu toute son équipe, jusqu'à un policier de passage dans le service qui accepte une seule fois de l'argent volé, par crainte

de Jenkins, et s'en débarrasse quelques heures plus tard, trop tard, hélas, pour ne pas passer le reste de son existence sous la menace d'une dénonciation de Jenkins.

Personne n'est innocent, il suffit d'un moment d'hésitation pour basculer.

À l'extrémité opposée du spectre des personnages, Nicole Steele alerte à plusieurs reprises sur la menace politique qui plane à l'approche des élections présidentielles. Si Trump est élu, le département des Droits Civiques du Ministère de la Justice sera étranglé. Il deviendra très difficile de défendre les noirs victimes de la police. Le procédé est un peu facile puisque la série a été produite après le départ de Trump mais il a le mérite de faire entendre une voix dissonante dans l'étouffant milieu politico-policier de Baltimore et de mettre en scène la prise de conscience d'une rupture idéologique qui va bientôt fissurer le pays tout entier. L'idéalisme de Nicole Steele s'allie à un pragmatisme instinctif. Elle a vu dans la rue le racisme et la violence qui annoncent la prise du pouvoir par l'extrême-droite et l'impunité dont ils jouissent. Elle pressent l'obscurité trumpiste qui s'apprête à déferler sur le pays. Anticipant la liquidation de la défense des libertés et des

droits civiques dans la future administration, elle choisit de démissionner pour mener son combat ailleurs, là où elle sera plus efficace. S'il faut retrouver dans la multitude des personnages la voix de David Simon, c'est bien au travers d'elle qu'il faut l'entendre.

Je disais que le style de David Simon ne cherchait pas à séduire, c'est là son élégance. De quoi se rappelle-t-on en effet, au sortir des 6 épisodes de *We Own this City* ? De l'obscène sergent Wayne Jenkins et de la discrète Nicole Steele. Ils ne se connaissent pas, ils sont l'antithèse l'un de l'autre mais ils sont comme les deux faces opposées d'une même Amérique durablement divisée. De quoi se rappelle-t-on après *Treme* ? D'Albert Lambreaux, dans sa formidable tenue de chef indien de Mardi Gras et de l'aimable Antoine Baptiste avec son trombone. Et après *The Deuce* ? De Candy, la prostituée indépendante qui se passait de souteneur. Et après *The Wire* ? De McNulty et de son acolyte Bunk, du splendide Omar, du chef Daniels, de Stringer, de D'Angelo et de quelques autres. Galerie de personnages intenses qui restent ancrés en nous comme ceux que nous avons fait nôtres au fil de nos lectures d'adolescents. David Simon ne magnifie ni ne poétise, il façonne des figures humaines à partir de la glaise inégale du monde qui va. C'est là son formidable talent.

© Alain Bourges - Turbulences Vidéo #117

Dopesick est une mini-série américaine créée par Danny Strong à partir du livre de Beth Macy : *Dopesick: Dealers, Doctors and the Drug Company that Adicted America*. Elle a été diffusée internationalement par Disney + en 2021. Elle est interprétée notamment par Michael Keaton, Rosario Dawson, Peter Sarsgaard, Michael Stuhlbarg, Will Poulter, John Hoogenakker, Kaitlyn Dever, ...

We Own this City est un mini-feuilleton américain créé par David Simon et George Pelecanos, et réalisée par Reinaldo Marcus Green. Il a été diffusé sur HBO en 2022. Il est interprété notamment par : Jon Bernthal, Wunmi Mosaku, Jamie Hector, Josh Charles, McKinley Belcher III, Dagmara Dominczyk, Don Harvey,...

Jeunes et vieux golems

par Yann Minh

J'ai coutume de dire : « l'art, c'est le plus haut niveau de traitement de l'information de l'humanité. » Une évolution informationnelle radicale vient d'illustrer mon aphorisme, avec la popularisation massive des outils de création graphique d'art génératif utilisant les réseaux neuromimétiques de deep learning, comme Midjourney, OpenAI, Dall-E, CrAlyon, Disco Diffusion, Stable Diffusion et autres...

L'ART GÉNÉRATIF AVEC LES INTELLIGENCES ARTIFICIELLES (IA) DE DEEP LEARNING TEXTE>IMAGES

(Certaines illustrations sont augmentées. Pour voir les animations, scannez les QR codes.)

Dans le comportement d'un automate neuronal, on peut établir à un moment donné une relation entre le taux d'erreurs commises, le nombre d'apprentissages antérieurs, la complexité du problème posé et le nombre de neurones interconnectés. Au bout d'un certain temps d'apprentissage, on atteint la limite intellectuelle asymptotique du système. On ne programme pas un automate neuronal, on le conditionne.

Gérard Verroust,

[La Révolution informationnelle du XXI^{ème} siècle](#)

Émancipation créative

Les IA de deep learning textes/images sont un des aboutissements d'un phénomène émergent que Nils Aziosmanoff appelle : l'*empowerment créatif*, amplifié par la popularisation massive des outils numériques de création et diffusion artistique dans les années 90. L'émancipation créative était le même tropisme cognitif qui m'a nœøcontaminé en 1979, entraînant une frénésie créative intense, lorsque j'ai découvert que j'avais accès à des outils de création vidéo exceptionnels dans l'atelier de dessin animé et vidéo de l'école des arts décoratifs où j'étais étudiant.

L'enjeu des nouvelles générations n'est plus seulement de consommer de l'art mais d'en faire. Et l'art génératif à base de deep learning ouvre massivement



Grand Mother Golem, deep learning - prompt art © Yann Minh

les portes des extases de la création graphique à... quasi tout le monde.

La pratique artistique est un processus initiatique que connaissent bien les artistes et les auteurs. Faire des œuvres artistiques (littéraires, musicales, chorégraphiques, graphiques, sculpturales...) génère des états de conscience particuliers, des augmentations et un enrichissement du champ de conscience et de nos ca-

pacités cyberesthésiques¹. C'est un processus cognitif que les grecs anciens appelaient la Tekhnè.

Réservé aux privilégiés qui pouvaient s'engager dans la voie de la création artistique, le plus souvent

1- Cyberesthésique : Néologisme que j'ai forgé vers 2010 pour désigner notre aptitude cognitive à étendre nos interoceptions et exteroceptions au delà de notre corps biologique sur des outils, véhicules, artefacts, extensions et amplifications technologiques de nous mêmes, des autres ou de nos sociétés : <https://lecube.com/ressources/de-lempathie-a-la-cyberesthesie/>



Autoportrait argentine en 1981 dans l'atelier video de l'ENSAD prompt art © Yann Minh

aux dépens de leur confort social, économique et moral, la voie de la création artistique s'est ouverte au plus grand nombre. Elle s'est « démocratisée ».

Tout comme les métavers permettent à des millions d'humains de faire l'expérience autrefois réservée aux écrivains, acteurs et metteurs en scène de la création d'individualités multiples via leurs avatars, les outils de création numérique permettent à des millions d'humains de faire l'expérience des extases artistiques – ce que Constantin Stanislavski appelle « l'instant créateur », Alejandro Jodorowsky, la « voie humide de l'alchimie » et Terry Gilliam, « les antennes ».

Hacker les générations de golems

Du point de vue de l'artiste, pour moi les IA de deep learning s'inscrivent dans une continuité évolutive que je vis pro-activement depuis 40 ans : environ tous les cinq ans, je m'adapte aux nouveaux outils de création générés par notre évolution techno-scientifique...

Ça a commencé dans les années 80-90 avec la vidéo, puis les palettes graphiques Quantel, les micro-or-

dinateurs Synclair, Oric, Amiga, Apple, la modélisation 3d, Photoshop et les premiers outils d'art génératif comme Bryce d'Eric Wenger, puis avec les réseaux numériques Unity, Unreal, la VR et les metavers des années 90 à 2010, la réalité augmentée des années 2010 à maintenant...

Et maintenant ce sont les IA... qui comme je le prévoyais ne nous remplacent pas, mais augmentent nos capacités de création tout en accélérant l'évolution de la création artistique en suivant la fameuse loi/intuition et prophétie auto-réalisatrice de Moore...

Les IA de deep learning sont des outils prodigieux qui viennent s'ajouter à notre palette d'outils numériques et analogiques et qui, à la suite des NFTs, bouleversent les marchés de la création artistique, comme le Midi en son temps a *disrupté* le marché de la création musicale.

Dès qu'on commence à travailler avec les IA, on apprend à maîtriser leurs différents styles, par exemple Dall-E fait plutôt dans la neutralité photo-réaliste, Disco-diffusion a par défaut un rendu graphique caricatural



The Greatest Art of All Time [2022], prompt art © Olivier Aubert

expressif, Midjourney a un neuro-tropisme tendant à générer des images dramatiques romantico-gothiques de type illustrations fantastiques avec un style artistique affirmé – (de la volonté explicite de son créateur David Holtz qui souhaite éviter que son application permette de véhiculer de fausses informations historiques ou d'actualité.

Les différents outils de deep learning graphiques que je vois émerger sont passionnants, car ils puisent dans notre inconscient collectif mémétique dans le sens donné par Richard Dawkins, et ce qu'ils génèrent est très loin d'être anodin.

Les associations mots, phrases, images font souvent émerger des mêmes étranges et puissants. À tel point que les sociétés qui développent ces IA doivent consacrer un temps et des moyens non négligeables à essayer de brider leur expressivité souvent impolitiquement correcte, et de les censurer car souvent le contenu qu'elles révèlent est explosif ou dérangeant, même si les « prompts² » sont exempts de termes interdits³.

2 - Texte donné pour générer une image via IA

3 - Se référer à la mésaventure d'Olivier Auber qui a découvert une étrange phrase clef dont les résultats générés par le réseau neuromimétique ont provoqué son exclusion brutale et définitive de Midjourney :

Intelligences artificielles et Narcose Narcissique

« Le jeune Narcisse prit pour une autre personne sa propre image reflétée dans l'eau d'une source. Ce prolongement de lui-même dans un miroir engourdit ses perceptions au point qu'il devint un servomécanisme de sa propre image prolongée répétée. »

(...) Ce qu'il y a d'intéressant dans ce mythe, c'est qu'il montre que les hommes sont immédiatement fascinés par une extension d'eux-mêmes faite d'un autre matériau qu'eux. Marshall Mc Luhan, *L'amour des gadgets. Narcisse la narcose. Pour comprendre les media* (1964)

L'utilisation d'un outil, d'une amplification physique ou cognitive de notre corps et de notre esprit, outre développer nos aptitudes cyberesthésiques, provoque un état provisoire ressemblant à de l'addiction sans en être, que Mc Luhan dans son livre *Pour Comprendre les Médias* a baptisée du joli nom de « narcose narcissique ».

En nous amplifiant nous devenons un cyborg, un humain augmenté par un dispositif cybernétique. L'utilisation d'un outil puissant nous incite à explorer le cyborg que nous sommes devenus avec cette amplification, et tel Narcisse, fasciné par le reflet de lui-même qu'il voit dans l'eau du lac, nous allons chercher à comprendre ce que nous sommes devenus en explorant nos limites avec l'outil, que ce soit un véhicule, une arme, une caméra, un ordinateur, un jeu vidéo, un réseau social numérique ou une intelligence artificielle. Ainsi les IA texte/image de deep learning peuvent provoquer un état de narcose narcissique chez leurs utilisateurs qui passeront des heures, des journées entières, à pousser notre domesticité robotique dans ses retranchements, espérant ainsi atteindre les limites de cette symbiose homme/robot, afin de comprendre quel cyborg ils sont devenus. Le challenge est d'autant plus fort qu'avec les IA de deep learning artistique ce n'est pas à un miroir de nous même que nous sommes confrontés, mais à

<https://olivierauber.medium.com/artificial-intelligence-df7b2b002b82>



Narcose Narcissique, deep learning - prompt art © Yann Minh

un miroir mémétique de l'humanité toute entière via ses œuvres artistiques.

Nøøcontaminations mémétiques

Un des espaces informationnels discrets, révélé par cette multitude d'œuvres créées par les internautes en deep learning c'est notre inconscient collectif : une profusion de mêmes structurels de l'humanité, révélés par les investigations multiples des réseaux neuro-mimétiques dans les profondeurs cachées de notre nøosphere que les internautes sont en train d'explorer massivement.

L'humanité a développé une nøosphere gigantesque, un cyberspace immense qui a grandi de façon exponentielle avec l'expansion néguentropique humaine depuis environ 50 000 ans, moment où l'humanité a commencé à s'entourer d'informations collectives dont les peintures rupestres sont un des rares vestiges.

La Nøosphère cyberspatiale contemporaine est semblable à un iceberg dont les 9/10 immergés

dans notre subconscience collective n'étaient accessibles qu'à de rares NøøExplorateurs expérimentés, aguerris par leurs longues, coûteuses, dangereuses et laborieuses nøopérégrinations dans les cyberspaces artistiques.

Dernière évolution technologique d'une émancipation créative planétaire, les outils de deep learning viennent d'ouvrir d'immenses portails populaires vers les abîmes informationnels du cyberspace et de la nøosphere, et dans lesquels l'humanité toute entière est en train de s'engouffrer avec délectation, comme disait Baudelaire :

« Serré, fourmillant, comme un million d'helminthes,
Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons,
Et, quand nous respirons,
la Mort dans nos poumons Descend,
fleuve invisible, avec de sourdes plaintes. »



Rabbi Loew Golem (2022), deep learning - prompt art © Yann Minh

Inspireurs et intégrateurs

Et puis tout simplement ce sont des générateurs d'images et d'inspiration qu'il faut apprendre à maîtriser, avec leurs limites qui arrivent très vite dès qu'on commence à s'en servir sérieusement, comme tous nos outils.

Et bien évidemment les IA de deep learning ne remplacent pas le talent et le plaisir de dessiner et peindre de façon traditionnelle.

De notre point de vue de professionnels de la création graphique je pense qu'il faut surtout les voir comme des outils d'aide à l'inspiration, ou des générateurs d'images pour du *compositing*.



Back Home Dad! (2022), deep learning - prompt art © Yann Minh



NøøCyborg dans le ciel des Récifs (2022), deep learning - prompt art © Yann Minh

Art génératif de finitude

Comme l'explique le célèbre artiste anglais Dave McKean dans une interview sur YouTube, ces dispositifs de deep learning produisent directement le « résultat final » d'un travail de création artistique, l'œuvre : *the end result*.

L'objet final, qui fascine les amateurs d'art, mais sans que l'auteur ne soit passé par le long cheminement de son élaboration technique, qui est la part initiatique étrange et métaphysique que tous les artistes connaissent : la « Tekhnè », qui ouvre les portes de la perception et nous donne accès à des espaces nøosphériques et mémétiques ineffables – « la voie humide de l'alchimie » décrite par Jodorowsky, ou « l'instant créateur » décrit par Stanislawski.

Beaucoup d'artistes le savent d'expérience, dans le travail de création artistique, ce n'est pas l'œuvre finie qui compte, l'objet de consommation qu'on va éventuellement monétiser, qui n'est que le témoignage, la trace d'un cheminement métaphysique spirituel. Ce qui importe le plus c'est le parcours cognitif et physique qu'a réalisé l'auteur pour aboutir à sa création.

Comme toujours avec les créatures artificielles, elles sont le reflet déformé de nous même. Ce que nous révèlent les IA sur l'art est la même chose que ce qui s'est passé avec les jeux d'échecs. Gagner aux jeux de stratégies n'était pas un signe d'intelligence, le véritable sens des échecs n'est pas la victoire mais l'interaction, la partie.

En art plastique figuratif ou autre et on le sait dès qu'on pratique, l'essentiel n'est pas l'œuvre, l'objet fini, l'essentiel dans le sens littéral c'est le parcours effectué par l'auteur et son œuvre dans le temps, qui ouvre les portes de la perception : la Tekhnè.

Et ça tout artiste plasticien qui a un minimum de pratique le sait.

C'est une des raisons pour lesquelles nous nous retrouvons souvent dans la précarité économique, car c'est la justesse de notre quête artistique qui nous importe plus que notre confort social.

Nøoscaphes

Les œuvres d'art, et en particulier les œuvres de Science Fiction sont des outils pour voyager dans les



NæoShekhina, réalité augmentée © Yann Minh

espaces cognitifs mystérieux de l'humanité. Des NøøS-caphes.

Ce « cheminement » spirituel extatique de la Tekhnè artistique, bien que présent en partie au travers de « l'émerveillement » suscité par certaines propositions des IA au fil des « prompts » est très dilué par la facilité de « réalisation » des œuvres graphiques en deep learning. Ce que dénoncent beaucoup d'« artistes professionnels » en ce moment.

Hackers de neurones formels

Par contre, cet état de « grâce » pour lequel on se défonce, va réapparaître par les processus de « réalisation » artistique induits par ce nouveau type d'outil : Comme les DJ et VJ avec le *sampling*, les artistes intègrent les IA dans leurs palettes, et déjà commencent à jongler avec leurs spécificités.

Car l'artiste chevronné, fort de sa connaissance des extases de la tekhnè, ne peut se contenter du seul résultat donné par l'IA car il sait, de façon consciente ou subconsciente qu'il lui manque le cheminement artistique dans ce processus de création. Outre le dialogue avec l'IA dans la quête des meilleures itérations des essais de neurones artificiels, il ne va pas pouvoir s'empêcher de modifier, recomposer, assembler, enrichir ces propositions graphiques avec les outils de création numériques ou analogiques traditionnels, jusqu'à retrouver (ou pas) cet instant de grâce mystérieux, où nous entrons dans le *Flow*, dans cet état de conscience modifié extatique que provoque la création artistique.

L'artiste ne se fait pas réifier par les machines, il les instrumentalise : « Nous ne sommes pas nos outils ! » (enfin, presque pas :-)

© Yann Minh, artiste NøøNaute cyberpunk
le 26 août 2022
- Turbulences Vidéo #117

Yann Minh NFT collection :

<https://objkt.com/profile/tz1LCnDxPrh2w2DviRr-jssfcPiF21MmPhXc6/collections>

Golems Deep-Learning Collection :

<https://objkt.com/asset/KT19YE6NBSjShmAs-PdPnXQnaKSAEQ3mMW1Yi/Z>



Menhirs Golems (2022), deep learning: prompt art © Yann Minh



No time for pictures

par Philippe Boisnard

Depuis un an que je travaille quotidiennement avec des IA pour créer aussi bien des images que des vidéos, une des questions principales qui anime ma réflexion est celle de la causalité et de la temporalité exprimées par ces productions.

(À propos de la causalité temporelle dans les images produites avec des IA)

Non pas causalité de l'acte de création, car s'il est évident que les questions du créateur, de l'acte de création, de l'intentionnalité, sont essentielles, reste que la causalité interne à ce qui est vu dans l'image semble quasi inexplorée et inquestionnée dans la majorité des analyses. La représentation est peu ou pas interrogée par les créateurs, l'essentiel des discussions s'intéresse à la définition de l'œuvre produite par l'IA (auteur), ou bien aux fonctions permises par les IA (instrument) ou encore aux modalités esthétiques comparées des différentes IA (modalité technique). Je crois que ces questions ne peuvent être appréhendées sans réfléchir tout d'abord aux processus propres à l'imaginaire machine des IA et à l'image qu'elles permettent. C'est pourquoi je propose dans cet article, une réflexion sur la question du temps et des causalités dans le processus de la

création de l'image par l'IA, ce que nous appellerons l'IAmage.

The happening – Dans un article publié sur mon site¹, j'interroge la notion de *causalité* dans une série photo-réaliste que j'ai appelée *The happening*. Ce que je souligne, c'est la tension et l'écart entre une photographie issue de la captation du réel et de l'autre, une photographie produite par l'IA. Celle issue du réel, est un moment dans une chaîne de causalité d'événements. La photographie fait une ponction à la fois dans l'espace (le cadre) et dans le temps (chronologie). Ce que je vois, a une cause antérieure temporelle et appartient à un monde hors champ. Elle s'inscrit dans une épaisseur du temps et de ses bifurcations. La création produite par l'IA est sans antériorité temporelle et sans extériorité spatiale. C'est pour cela que le titre *The happening* me paraissait important : *L'événement*.

1 - Causalité dans *The happening* : <http://databaz.org/xtrm-art/?p=901>



The happening (2022), série de photographies réalistes réalisée à l'aide de l'IA DALLE 2 © Philippe Boisnard

Chaque photographie montre des humains prenant une photographie d'un événement indéfinissable. Que se passe-t-il ? Pourquoi cette fumée ? Qu'est-ce qui leur fait face ? On ne peut le déduire de la photographie produite par l'IA. Il n'y a rien d'antérieur à ce qui est donné à voir, et ce n'est pas un cadrage dans le réel. L'Amage de type photographique ne donne rien à voir qu'elle-même. Toute explication impose dans sa seule réalité. Nous ne faisons face qu'au *rien* du présent de

l'Amage, car l'IA n'a pas produit l'image selon une narration, ou bien par intersection d'une chaîne temporelle, mais selon la causalité d'analyse de l'énoncé du *prompt*. Le *prompt* est le texte qui est donné pour produire l'image selon une logique CLIP (Contrastive Language-Image Pre-training), *text-to-picture*. L'IA ne raconte rien : son imagination est sans l'épaisseur de souvenir narratif et temporel. Sa mémoire est celle de datasets (des millions d'images classifiées) qui ont été



The Dreamers (2022), © Philippe Boissard

analysés et qui permettent une induction statistique. Nulle enquête ne pourrait saisir ce qu'il y a dans l'Image, car rien ne s'y cache au niveau de couches temporelles narratives. Sa temporalité est celle de la composition du pur présent graphique.

Cette question de la temporalité sans épaisseur de l'Image, ou encore de la causalité absente a un réel effet quant aux imaginaires des prompts qui sont donnés et donc des représentations. Une très grande partie des créations sont des objets ou des situations statiques, à savoir qui ne requièrent pas de compréhension de contextes de causalité. Le temps est gelé : la description est objectale et non pas causale, ce qui pourrait être parfaitement illustré par la prolifération du flux de Midjourney de Discord, des productions issues de DALL-E 2 de OpenAI ou de Crayon etc.² Il y aurait

2- Il faudrait, même si ces applications sont récentes, déjà faire une archéologie typologique de celles-ci. Car en effet, elles ne donnent pas les mêmes rendus, et il y a déjà une forme de tendance qui est analysable dans l'année qui sépare les premières applications comme VQGAN que l'on trouvait sur Colab de Google et DALL-E 2. Si chacune de ces applications permet de partir d'un prompt de générer une image, cependant, s'est imposée la logique mimétique de l'objectivité : le photo-réalisme. Ce que l'on peut analyser de l'engouement qui s'est emparé des médias avec DALL-E 2. C'est de même ce qui avait caractérisé à mon sens la réussite en 2018 des groupe Obvious et de leur artefact mimétique de Rembrandt.

ici une forme de similitude avec la peinture d'objet ou de situation. Rien de mystérieux ne s'ouvre, tout doit être donné dans ce qui se présente dans la seule représentation. Il n'y a que très rarement de mise en question de l'espace de causalité dans tout ceci et donc de ce que serait une temporalité ouverte.

The Dreamers – Un tableau me hante depuis très longtemps c'est *Vue de l'intérieur* de Samuel van Hoogstraten (1658). Ce tableau est très particulier car il pourrait sembler être une représentation statique, n'exigeant aucune forme de compréhension temporelle. Un intérieur hollandais, sans personnage. Une porte ouverte. Tout semble banal. Mais justement ce tableau est de ceux qui introduisent la temporalité et l'exigence herméneutique d'une compréhension causale. Dès que l'on y regarde de plus près : au fond sur la commode, un livre repose maladroitement en bordure du meuble, comme s'il avait été déposé à la va vite. Des clés sont sur la porte. Et surtout il y a des pantoufles qui sont sur le seuil. Ce tableau, qui apparaît sans liaison temporelle, d'un coup appelle une compréhension de ce qui a lieu, ouvre une quatrième dimension : une temporalité qui échappe totalement à



La Fugitive (2022), court métrage © Philippe Boisnard

la grande majorité des images produites par IA, qui ne sont que des instants repliés sur eux-mêmes, comme si la technique et ce qu'elle implique neutralisait toute pensée de la temporalité. Avec la série *Dreamers*, j'essaie de questionner l'ouverture temporelle de l'image, en insinuant dans celle-ci le déséquilibre du temps par des situations instables narrativement. Un homme face à un bunker béant. Une main qui va pousser une porte, une porte entre-ouverte.

Ce qui se joue dans cette série, ce n'est pas l'introduction par l'IA d'une causalité temporelle, mais c'est en quel sens le travail du prompt permet une image qui n'est pas complète en son sens, qui génère du temps. Mais plus que cela avec *Dreamers* je tente d'interroger la notion de montage telle que Lev Koulechov l'avait introduite, mais ceci à partir de l'image fixe. En quel sens le montage, par la juxtaposition d'images qui a priori ne sont aucunement reliées, puisque l'IA ne les produit pas selon une intention de continuité, pourtant, va définir un récit, au sens où les images vont tirer leur sens du contexte des autres images. Cette logique de montage m'a conduit à imaginer le court

métrage *La Fugitive*, sélectionné pour le prix de film IA au festival COURANT3D 2022 : un récit imagé par une IA (GPT3 de open-AI) m'a amené à créer avec des IA-graphiques différentes et même hétérogènes (VQGAN-CLIP, DISCO-DIFFUSON, DALL-E 2) un film. La continuité ne vient pas de la liaison des éléments graphiques selon une intention, mais du montage qui va amener le spectateur à concevoir les différents éléments comme constituant un récit narratif.

Flux vidéo et illusion temporelle – Toutefois avec certaines applications de CLIP AI, ce qu'il est possible de créer n'est pas seulement une image, mais un flux vidéo, par exemple avec VQGAN video 3D ou bien Disco-Diffusion, qui permet même dans ses dernières bêta de créer directement un flux VR.

La création vidéo, même lorsqu'elle est abstraite et expérimentale par exemple avec les créations de Norman McLaren, laisse apparaître une évolution graphique qui est de l'ordre d'une narration esthétique. Or, dans la création vidéo par IA, nous retrouvons la

même neutralisation du temps que nous avons précédemment soulignée.

En effet, ce ne sont pas des vidéos qui explorent des causalités, mais des vidéos qui se constituent selon le prompt et donc selon une causalité qui n'est pas temporelle, mais qui est celle de la contiguïté des pixels et de l'induction statistique.

C'est ce que j'avais exploré dans l'exposition à la Bibliothèque Nationale de France (février-mars 2022), avec *Paysage de la catastrophe* (2015-2022) et que j'avais partiellement présenté en performance à la galerie Satellites (octobre 2021) : *HAL is alone*. Je mettais en œuvre graphiquement la liaison entre des vidéos générées par IA et des images-textures issues de Google Images. Il s'agissait pour moi de montrer en quel sens les paysages créés en vidéo, n'étaient que des variations de textures statiques. Ainsi, ces vidéos générées par IA, ne fondent aucun temps d'action, mais sont comme des fractales bien plus complexes, des explorations de couches de pixels. La profondeur est celle de l'instant statistique et non pas celle du temps et du devenir.

Les évolutions qu'il est possible de produire seront toujours de l'ordre de l'introduction de nouveaux prompts. Dès lors les causalités seront textuelles et liées à l'imagination de celui qui crée les prompts et non pas liées à l'imaginaire machine. En tout cas pour l'instant.

Ces quelques notes sur le temps interne de la représentation de l'Image, nous amènent à mieux comprendre au sens de Vilem Flusser³ la nature de l'image technique produite actuellement par les IA. On s'aperçoit que la quatrième dimension, celle du temps dont parlait Flusser à propos de la photographie, doit être repensée comme absolument détachée de l'imaginaire machine. Alors que nous imaginons dans le temps, l'IA imagine statiquement dans le seul réel de sa représentation statistique. En quelque sorte, la fonction

non causale que souligne Flusser, la fonction magique, viendrait nier absolument toute causalité temporelle sous-jacente. C'est sans doute ce qui fait que ces images d'IA sont à ce point fascinantes : ce sont des instants insulaires, les éléments qui y apparaissent n'ont pas d'autre histoire que leur pure présence d'éléments graphiques. Toutefois, comme j'ai essayé de l'indiquer, c'est à partir de là que se pose pour nous tout le travail de création, à partir de la compréhension de la nature de ces images.

© Philippe Boisnard - Turbulences Vidéo #117

3 - Vilem Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, ed. Circé, 2004.



La Fugitive (2022), court métrage © Philippe Boisnard

Pleix « l'art de l'anonymat et du collectif »

propos recueillis et mis en forme par Le néant...

00, 01, 02, 03, 04, 05, 06, 07, 08, 09. ANONYMAT, *subst. masc. l.* – État d'une personne, d'une chose dont on ignore le nom, l'identité.

10,11,12,13,14,15,16,17,18,19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, « Je » convoque « Il », (*Les Yeux bleus, cheveux noirs*, Marguerite Duras), les avatars et les grandes figures anonymes de la civilisation occidentale.

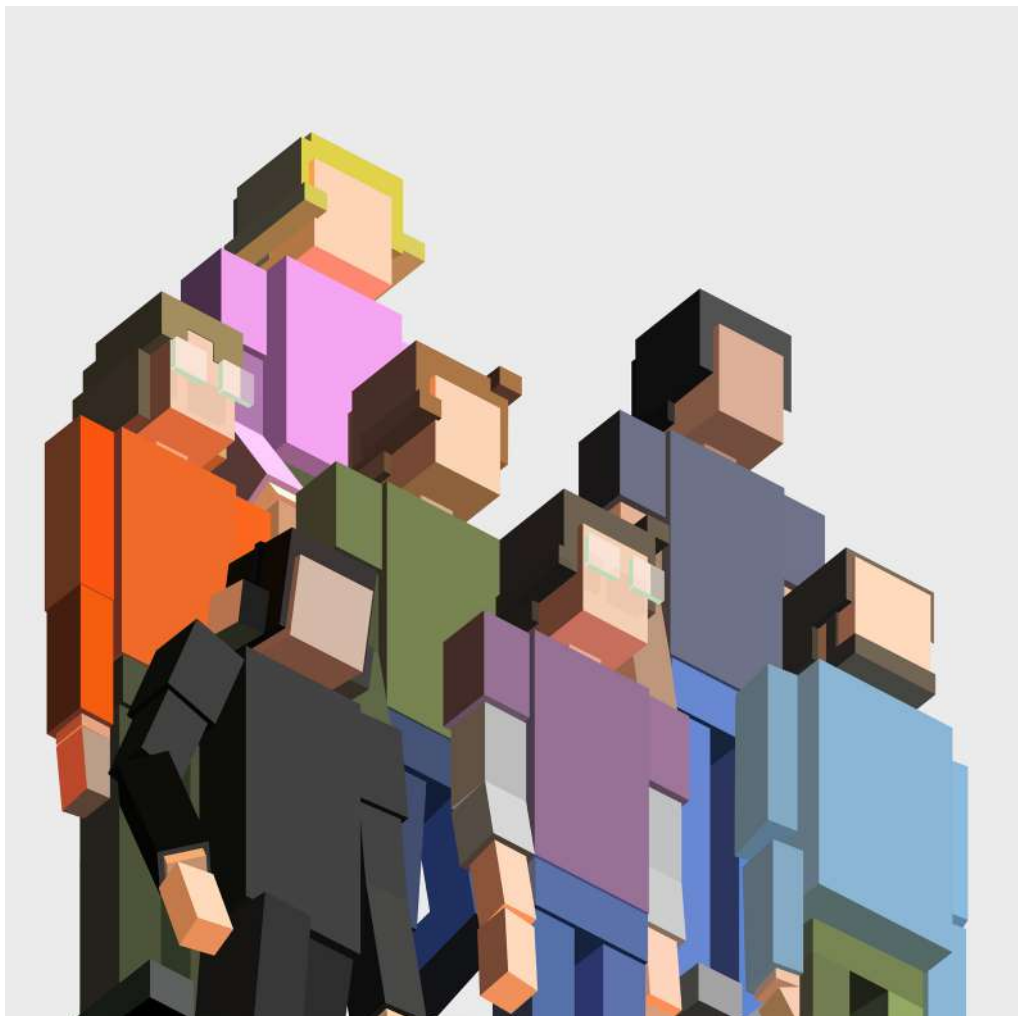
30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39. Dans ce « Songe d'une nuit d'été », à la clarté de la lune, s'avance une foule sans visages aux cent visages. Néant, Vernon Sullivan (*L'irai cracher sur vos tombes*, Boris Vian), undercover (Anonymous), Vent, Banksy (Massive Attack), Perruque (Sia), MM6 (Martin Margiela), Patty Diphusa (*La Vénus des lavabos*, Pedro Almodovar), PackMan, Brouillard.

40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49. Entités fantomatiques, mirages extatiques, icônes anti-system. Isabelle Adjani, Nuit, Daft Punk, Richard Mutt (*L'Urinoir*, Marcel Duchamp), Gannibal (arrière-grand-père de Pouchkine), Abdellatif Laâbi (Le poète anonyme), Couillon (*Opus pistorum*, Henry Miller), Émile Ajar (Romain Gary), Love Symbol (Prince), Le Bourbon Kid (*Le*

livre sans nom), Lucy (ADN), Neige, Vassili Arkhipov (Guerre froide, Cuba).

50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59. Certaines silhouettes anthropomorphes brillent, d'autres sont plutôt floues, irisées, noires absolues, phosphorescentes. Mauresse de Moret (fille cachée de Louis XIV ou de sa femme, la reine Marie-Thérèse), le phallus de Rocco Tano (Rocco Siffredi), Eau, Lilly (Laurence Wachowski), Légo, Vénus hottentote (Saartjie Baartman), Margaretha Geertruida Zelle (Mata Hari), Reflet, Ya-Han Chuang (*Une minorité modèle ?*), Superman (Clark Kent), Amanda Lepore (Armand), Hair, Norman Borlaug (prix Nobel de la Paix 1970).

60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69. On peut distinguer dans cette nuée ectoplasmique quelques figures indescriptibles : Elena Ferrante (*L'Amie prodigieuse*), Henrietta Lacks (la femme aux cellules « immortelles »), The Residents, Siri, Space Invader, Soleil, Satoshi Nakamoto (Bitcoin), Sade, Pierre Galouise (Ulule Gala, Ultra-Violet, Art of Noise, Pleix (...))

Portrait de l'équipe de Pleix pour le magazine *Dazed & Confused* © Pleix

70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79. « Elle »* observe un avatar se détachant du groupe : Mais je crois voir l'image de Pleix disparaître ?

80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89. « Il » : Dans ce voyage au pays des anonymes, Pleix cultive le goût pour l'invisible, « n'être Personne du moins, l'avatar qu'il daigne nous présenter ».

90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99. Pleix détourne ce qui nous entoure comme le miroir sublimi-

nal de notre société pour révéler les contradictions de notre époque. « Il n'y a pas de règles, de structure ou de leader. L'inspiration naît de la rencontre avec un contexte. » Comme les Daft Punk ou les Anonymus, « les vrais héros avancent masqués », la préservation du mystère et de l'anonymat leur permet d'être connectés avec la réalité et de s'effacer devant la création. Un avatar, ART TOY, fait office de relation publique, un portrait de famille soigné inspiré de la culture jeu

vidéo « 3D game design, Minecraft (...) Le collectif fonctionne, en quelque sorte, comme un organisme virtuel, où chacun œuvre pour une entité abstraite qui n'est ni humaine, ni une chose, ni un lieu. Pleix est un espace de liberté. »

100, 101, 102, 103, 104, 105, 106. Pleix (catalan : *Plaisir*) est une communauté d'auteurs, réalisateurs, graphistes créée à Paris en 2001. Ce collectif anonyme est né de la rencontre de sept artistes d'horizons différents, autour d'une volonté commune de mêler poétiques, narrations subversives et esthétiques avant-gardistes dans la lignée du cinéma indépendant (Jean Giraud, Katsuiro Otomo, Andrei Tarkovsky, Michelangelo Antonioni) et d'approches radicales de l'art contemporain. Leurs travaux ont été présentés au Centre Pompidou, à la Ferme du Buisson, au Grand Palais, ICA (Londres), Tokyo Museum of Photography, à la Gaîté Lyrique et dans des festivals (Onedotzero, Resfest, Nemo, Festival international du court métrage de Clermont-Ferrand...).

110, 111, 112, 113, 114, 115, 116. « Le clic s'est produit dans les années 90, à l'époque où l'équipe collabore avec les réalisateurs français Kuntzel&Degas (habillage de générique du film de Spielberg, *Attrape-moi si tu peux*, ou campagne publicitaire Guerlain, « La petite robe noire »). En 2003, l'intérêt soulevé au Festival International de la Publicité à Cannes par le film *motion* nommé *Iitsu*, ensuite présenté par Saatchi & Saatchi, lance la carrière du groupe vers des projets internationaux. Ce collectif d'artistes finance ses recherches personnelles par la réalisation de publicités. La création artistique mêle graphisme, photographie, 2D, 3D, musique, clips... manifestations culturelles comme c'est le cas en 2012 avec le Musée du quai Branly pour les expositions *Les Séductions du Palais*, consacrées à la cuisine chinoise. Pleix a collaboré avec des personnalités du spectacle ou de la publicité : Pilooski (*Discodeine*), Vitalic (*Birds*), Basement jaxx (*KISH KASH*), Plaid (Warp Records), Kid606, Groove Armada, Tamara Rojo (danseuse étoile et di-

rectrice artistique du English National Ballet), Russell Maliphant (chorégraphe).

120, 121, 122, 123, 124, 125, 126. « Lorsque nous faisons nos premiers films, nous nous distinguons car nos sources d'inspiration étaient puisées dans l'actualité (chirurgie esthétique, attentats du 11 septembre, relations affectives à distance, etc.). C'est probablement ce mélange entre la forme (inspirée du clip) et le contenu qui a dû susciter l'intérêt, plus qu'un simple parti pris esthétique. On parlait de nous comme d'un collectif subversif, j'imagine que ça doit faire partie de notre marque de fabrique. »

130, 131, 132, 133, 134, 135, 136.

Il & Elle : « Mais au final, toi l'inconnu qui nous invoque, as-tu rencontré ces curieux personnages ? »

Moi : « Non, nous avons travaillé à distance, en télétravail ! J'ai collaboré avec eux pendant quatre mois sans jamais les rencontrer. Je sais à quoi ils ressemblent mais la connexion s'est faite sur une autre dimension autour d'un processus de création hors norme et de la vibration de la voix. »

Il & Elle : « Et toi qui es-tu ? »

Moi : « J'ai mille noms et mille visages et en même temps je ne suis personne. *A' xiste pas (Môme néant, Jean Tardieu)*.

140, 141, 142, 143, 144, 145, 146. Pleix

© Le néant - Turbulences Vidéo #117



Astral Body Church, installation/mapping vidéo © Photo : Mohamed Khalil

Autobahn :

l'univers de Lola Maria Muller, l'insoupçonnable perception de l'éphémère !

par Geneviève Charras

Dans l'installation *Figures, titre provisoire*, Lola Maria Muller retraçait à travers un dispositif entre le livre, le film et la fresque son périple à travers les paysages des roches du Eldhraun, en Islande, formé à la fin du XVII^{ème} siècle par une éruption volcanique qui a englouti les lieux sous des torrents de lave.

Cette œuvre poursuivait déjà la recherche de Lola Maria Muller autour de « l'expérience du paysage ».

Cette fois, l'exposition *Autobahn*, cet été en Avignon à la Galerie du Verbe Incarné, poursuit cette aventure singulière d'un corps intégrant le paysage dans son

déplacement physique : la photographe est au volant d'un véhicule qui sillonne les autoroutes et saisit le paysage industriel ou « bucolique » dans la vitesse-mouvement de sa circulation. Pas de cliché « harmonieux » ni réfléchi, pas de pause et de cadrage figé, mais

*Autobahn* (2022) © Lola Maria Muller

une hallucinante course contre la fixité, l'immobilité. Le regard file doux devant cet arrêt sur image dans la prouesse d'une vision floutée, aspirante, qui vire au vertige de la corporéité insoupçonnée de notre perception. « Physique » est son point de vue fugace, futile comme un balayage rémanent d'un ballet de lumière, de traces et signes au service de photographie immatérielle. Pourtant le sujet est « grave » et pesant : le paysage industriel, le *no man's land* ou non-lieu qui se profile, indistinct est un territoire magique, ourlé de lignes, de formes évoquant un univers froid, vide, où seuls les ombres, les matières, les cieux semblent habiter un espace indéterminé, miné d'absence, de désertification, d'abandon. Comme une toile impressionniste contemporaine, nourrie d'une autre histoire laborieuse. Les architectures captées par l'œil à l'affût de l'artiste se métamorphosent, stables, mobiles, comme pour un passage, une danse linéaire des formes que la rémanence seule peut provoquer. On y décèle une poésie

de l'instant improbable, un soupçon d'onirisme factuel qui renvoie à du rêve, de la magie triviale que ces lieux visités par une voyageuse incongrue provoquent. On chavire réellement devant ces photographies étranges qui prolongent une réalité en œuvre floutée, ou sous l'impact d'un geste d'effacement. Au loin, les formes se transforment puis s'immobilisent dans des postures, attitudes et statures quasi humaines. Le corps de l'artiste impliqué dans ce traçage immédiat d'un état de déplacement perpétuel.

L'exposition *Perspectives XVII* à La Chambre, à Strasbourg, présentait les œuvres des cinq jeunes photographes qui ont bénéficié en 2017 du programme d'accompagnement professionnel « Perspectives ». Les travaux de Morgane Britscher, Mélodie Meslet-Tourneux, Lola Maria Muller, Hélène Thiennot et Amandine Turri Hoelken reflètent la diversité de la création contemporaine émergente.

© Geneviève Charras - *Turbulences Vidéo* #117





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 *Turbulences* au fur et à mesure des publications.



DUAL MIXTURE

Stéphane Trois Carrés et Xavier Bry

Qu'ont en commun le carnet d'esquisse du mathématicien et celui de l'artiste? Les deux disciplines font appel à l'imagination, visuelle comme conceptuelle, et certaines formes ou concepts peuvent trouver un écho d'une discipline à l'autre, voire l'engendrer. Si la première démontre et l'autre montre, toutes deux renouvellent sans cesse notre vision du monde.

Dual Mixture est une méthode de statistique en grande dimension proposée par Xavier Bry et Lionel Cucala dans le sillage d'Yves Escoufier, permettant d'étudier un grand ensemble de structures statistiques. On y traduit d'abord chaque structure de variables statistiques en un point unique sur une sphère. Un ensemble de telles structures devient ainsi une population de points sur cette sphère. On cherche ensuite à identifier dans cette population des groupements de structures « ressemblantes » - au sens où elles donnent des informations proches. On essaie donc de voir la population de structures comme un mélange de sous-populations qu'il s'agit d'identifier. Les notions mathématiques utilisées par la méthode sont algébriques et géométriques - matrices, produit scalaire de Frobenius - ou probabilistes et statistiques - moyenne de Fréchet, distribution sphérique de von Mises-Fisher.

L'alliance de la géométrie et de la statistique permet ainsi de formaliser simplement des données de grande dimension qui sont un défi à la description.

Sur le plan graphique on trouvera dans cet opuscule des formes participant d'espaces imaginaires, où la sphère fondamentale apparaît en échos variés. Chaque sphère peut abriter des populations d'autres sphères, en groupes, en creux. Leurs distributions se mélangent, s'emmêlent et se libèrent. Elles dessinent leur espace qui devient sous-jacent.

En laissant ses yeux errer entre tableaux et développements mathématiques, on est tenté d'écrire, paraphrasant Baudelaire :

**«Comme de longs échos qui de loin se confondent
En une ténébreuse et profonde unité
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les concepts, les symboles et les formes se répondent»**

DUAL MIXTURE Art
un projet Art Mathématique
de Stéphane Trois Carrés et Xavier Bry



I - BASIC SITUATION

DUAL

1) n units $i \in \{1, \dots, n\}$. Unit $i \rightarrow$ weight w_i
 $\sum_{i=1}^n w_i = 1$; $W = \text{diag}(w_i, i=1 \text{ to } n)$

2) Variable of 2 types:

(a) Numeric: $x_i = \begin{pmatrix} x_i^1 \\ \vdots \\ x_i^k \end{pmatrix} \in \mathbb{R}^n$, $\bar{x}_i = 0 \Leftrightarrow \langle \Delta | x_i \rangle_W = 0$
 \rightarrow Subspace $\langle x_i \rangle \subset \mathbb{R}^n$

(b) Categorical: $X_j = [X_j^1, \dots, X_j^K]$, $X_j^k = \mathbb{1}(X_j = k)$

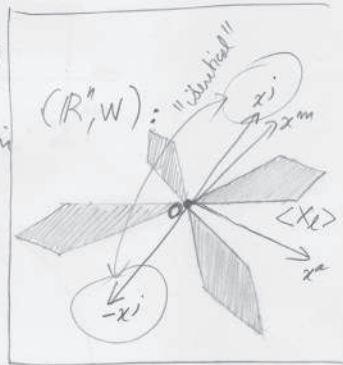
$\#k, X_j^k$ centred \Rightarrow last indicator removed

$\rightarrow X_j \equiv [X_j^1, \dots, X_j^{K-1}] \rightarrow$ sub-space $\langle X_j \rangle = \text{Vec}(X_j^1, \dots, X_j^{K-1}) \subset \mathbb{R}^n$

- nominal variables defined up to an affine transformation, \rightarrow information captured by subspace.
- categorical variables = same -

3) Problem = how to cluster subspaces?

Δ x^i and $-x^i$ carry the same information \rightarrow must be clustered together



II - CHANGE OF SPACE

1) Revisiting statistical links:

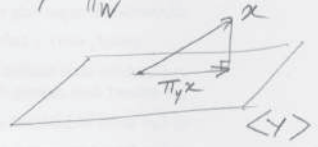
(a) x, y numeric standardised $\rightarrow \rho^2(x, y) = \frac{\langle x | y \rangle_W^2}{\langle x | x \rangle_W \langle y | y \rangle_W}$
 $(x'W y)^2 = x'W y y'W x = \text{tr}(x'W y y'W x) = \text{tr}(x x'W y y'W)$

$$\Rightarrow \rho^2(x, y) = \frac{1}{x'W x} \frac{1}{y'W y} \text{tr}(x x'W y y'W) = \underbrace{\text{tr}(x x'W x)}_{T_x} \underbrace{\text{tr}(y y'W y)}_{T_y}$$

DUPPIZ

b) X numeric
 Y categorical \Rightarrow

• Variance of x between levels of $Y = \|\Pi_Y x\|_W^2$
 $= \langle \Pi_Y x | \Pi_Y x \rangle_W = x' \Pi_Y' W \Pi_Y x$
 $= x' W \Pi_Y^2 x = x' W \Pi_Y x$
 $= \text{tr}(x' W \Pi_Y x) = \text{tr}(x x' W \Pi_Y)$



• $R^2(x, Y) = \frac{\text{Variance}(x)}{V(x)} = \frac{\text{tr}(x x' W \Pi_Y)}{x' W x} = \frac{\text{tr}(x(x' W x)^{-1} x' W \Pi_Y)}{\frac{\text{tr}(x x' W x)}{\text{tr}(x x' W x)}}$
 $= \text{tr}(\Pi_X \Pi_Y)$

c) X and Y categorical.

$X = [X^1, \dots, X^J]$; $Y = [Y^1, \dots, Y^K]$

• $\phi^2(X, Y) = \sum_{j=1}^J \sum_{k=1}^K \frac{(\pi_{jk}^{XY} - \pi_j^X \pi_k^Y)^2}{\pi_j^X \pi_k^Y}$ *not yet centered all indicators present.*

• $\langle X \rangle = \langle X \rangle \cap \langle \Omega \rangle^\perp$; $\langle Y \rangle = \langle Y \rangle \cap \langle \Omega \rangle^\perp$
centered *not centered* *centered*

$\Rightarrow \Pi_X = \Pi_X + \Pi_\Omega$; $\Pi_Y = \Pi_Y + \Pi_\Omega$

$\Rightarrow \Pi_X \Pi_Y = \Pi_X \Pi_Y + \underbrace{\Pi_X \Pi_\Omega}_0 + \underbrace{\Pi_\Omega \Pi_Y}_0 + \underbrace{\Pi_\Omega^2}_{\Pi_\Omega}$

$\Rightarrow \Pi_X \Pi_Y = \Pi_X \Pi_Y - \Pi_\Omega \Rightarrow \text{tr}(\Pi_X \Pi_Y) = \text{tr}(\Pi_X \Pi_Y) - \text{tr}(\Pi_\Omega)$

• $\text{tr}(\Pi_X \Pi_Y) = \text{tr}(n n')$ where $n = (x' W x)^{-1/2} x' W y (y' W y)^{-1/2}$

$n = ((m_{jk}))_{j,k}$ where $m_{jk} = \frac{\pi_{jk}^{XY}}{\sqrt{\pi_j^X \pi_k^Y}} \Rightarrow$

$\text{tr}(n n') = \sum_i \sum_k \frac{\pi_{jk}^{XY 2}}{\pi_j^X \pi_k^Y}$



$$\Rightarrow \text{tr}(\Pi_X \Pi_Y) = \sum_i \sum_k \frac{(\pi_{ik}^{XY})^2}{\pi_i^X \pi_k^Y} - 1 = \phi^2(X, Y) \quad \left| \text{DUMI 3} \right.$$

$$\left(\sum_{i,k} \frac{(\pi_{ik}^X - \pi_i^X \pi_k^X)^2}{\pi_i^X \pi_k^X} = \sum_{i,k} \frac{\pi_{ik}^2}{\pi_i^X \pi_k^X} - \underbrace{2 \sum_{i,k} \frac{\pi_{ik} \pi_i^X \pi_k^X}{\pi_i^X \pi_k^X}}_1 + \underbrace{\sum_{i,k} \frac{\pi_i^2 \pi_k^2}{\pi_i^X \pi_k^X}}_1 \right)$$

Conclusion:

All classical statistical links can be given a unique form:

$$\text{tr}(\Pi_X \Pi_Y)$$

2) Operator space

$$\left. \begin{aligned} X &\mapsto \Pi_X \in \mathbb{R}^{n \times n} \\ Y &\mapsto \Pi_Y \in \mathbb{R}^{n \times n} \end{aligned} \right\} \text{Operator space} = \mathbb{R}^{n \times n}$$

• Euclidean structure on $\mathbb{R}^{n \times n}$:

$$\forall M \in \mathbb{R}^{n \times n} \quad \Pi^* = W^{-1} M^T W \text{ adjoint.}$$

$$\forall \Pi, N \in \mathbb{R}^{n \times n} : [\Pi | N] = \text{tr}(\Pi^* N) = \text{inner product on } \mathbb{R}^{n \times n}$$

• Orthogonal projectors in (\mathbb{R}^n, W) are self-adjoint:

$$\forall X, \Pi_X^* = \Pi_X \Rightarrow$$

$$\forall X, Y, \text{tr}(\Pi_X \Pi_Y) = [\Pi_X | \Pi_Y]$$

3) Norming projectors

$$\bullet \forall X : \omega_X = \frac{\Pi_X}{[\Pi_X]} ; [\Pi_X] = \text{tr}(\Pi_X \Pi_X) = \text{tr}(\Pi_X) = \dim \langle X \rangle$$

$$\Rightarrow \forall X \text{ numeric, } \omega_X = \Pi_X$$

$$\forall X \text{ categorical with } k \text{ levels : } \dim \langle X \rangle = k-1 \Rightarrow \omega_X = \frac{\Pi_X}{\sqrt{k-1}}$$

$$\bullet \forall X, Y \text{ numeric } [\omega_X | \omega_Y] = \rho^2$$

$$\bullet \forall X \text{ numeric, } Y \text{ categorical with } L \text{ levels : } [\omega_X | \omega_Y] = \frac{R^2(X, Y)}{\sqrt{L-1}}$$

$$\bullet \forall X, Y \text{ categorical with } k \text{ and } L \text{ levels : } [\omega_X | \omega_Y] = \frac{\phi^2(X, Y) \sqrt{L-1}}{\sqrt{k-1} \sqrt{L-1}} = \frac{T(X, Y)}{\text{Tschuprow}}$$



→ In the operator space :

DUPI 4

$$\mathbb{R}^{n \times n}, [\cdot | \cdot]$$

unit-sphere \mathcal{S} :



• NB : $\forall x, y, [w_x | w_y] \geq 0 \Rightarrow$ all angles are $\leq \pi/2$

• Distance on \mathcal{S} :

$$\begin{aligned} \forall x, y : [w_x - w_y]^2 &= \underbrace{[w_x]^2}_1 + \underbrace{[w_y]^2}_1 - 2[w_x | w_y] \\ &= 2(1 - [w_x | w_y]) \end{aligned}$$

4) From distance to clustering

$$\mathbb{R}^{n \times n}, [\cdot | \cdot]$$

• Hierarchical clustering
(complete, average, single links)

→ OK



• K-means \Rightarrow defining centroids.

P_B : \mathcal{S} strictly convex \Rightarrow the mean of a subset of points of \mathcal{S} usually $\notin \mathcal{S} \Rightarrow$ defining centroids on \mathcal{S}



DUTTI 5

• Fréchet-mean on \mathcal{Y}

$$(1) \hat{c} = \arg \min_{c \in \mathcal{Y}} \sum_{j=1}^P \left(\frac{1}{P}\right) [\omega_j - c]^2$$

$$\sum_{j=1}^P \left(\frac{1}{P}\right) [\omega_j - \bar{\omega}]^2 + [\bar{\omega} - c]^2 \quad (\text{Huygens})$$

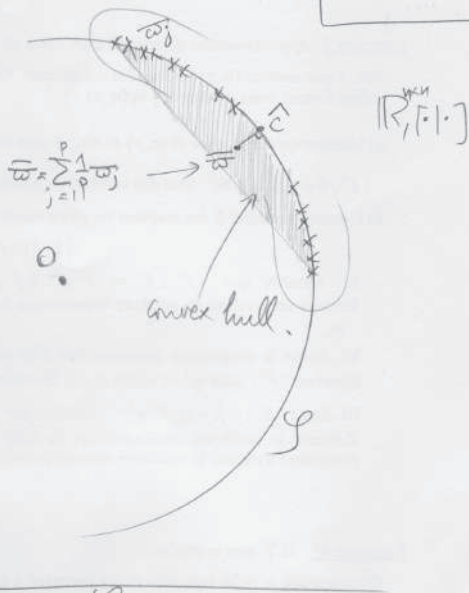
So: (1) $\Leftrightarrow \hat{c} = \arg \min_{c \in \mathcal{Y}} [\bar{\omega} - c]^2$

$\Rightarrow \hat{c}$ = orthogonal projection of $\bar{\omega}$ on \mathcal{Y}

$$\Leftrightarrow \hat{c} = \frac{\bar{\omega}}{[\bar{\omega}]}$$

\hat{c} = possible choice of centroid.
(But: \hat{c} contains noise)

\rightarrow look for a rank- r -constrained mean on \mathcal{Y}



III. K-means algorithm

(0) Start with hierarchical clustering results in K clusters.

While partition not stable, iterate:

- (i) calculate centroid \hat{c}_k for each cluster C_k , $k = 1$ to K .
- (ii) assign each ω_j to nearest centroid.

Pls: K-means does not allow:

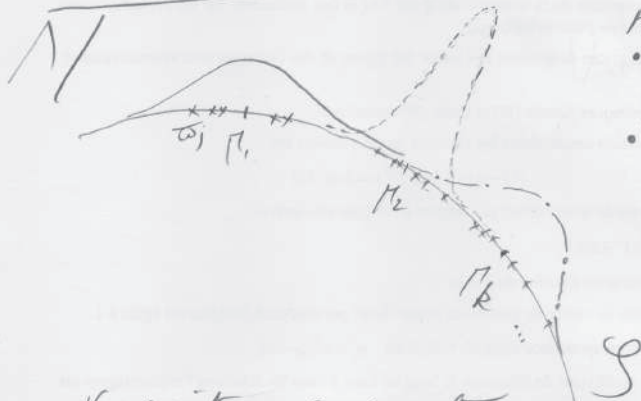
- different discrepancies across clusters;
- fuzzy membership of ω_j 's to clusters.

\rightarrow Build a mixture model on \mathcal{Y} .



DUT1-6

N - DISTRIBUTION OF OPERATORS ON \mathcal{S}



- ASSUMPTIONS :
- The ω_j are randomly distributed on \mathcal{S}
 - Their distribution is a mixture of K Von-Neise distributions.

- K mixture-components
- Component indicator variable: Z

$$Z \in \{1, \dots, K\}$$

$$P(Z=k) = \pi_k$$

$$\underline{\pi} = \begin{pmatrix} \pi_1 \\ \vdots \\ \pi_K \end{pmatrix} \rightarrow Z \sim \mathcal{MC}(1, \underline{\pi})$$

c/o Component k : $\forall \omega_j (\pi_k, \tau_k)$ distribution \rightarrow

$$f(\omega_j | z_j = k) = C_d(\tau_k) e^{-\tau_k [\omega_j | \tau_k]}$$

with $C_d(\tau_k) = \frac{\tau_k^{\frac{d}{2}-1}}{(2\pi)^{\frac{d}{2}} I_{\frac{d}{2}-1}(\tau_k)}$, I_ν = modified Bessel function of the 1st kind at order ν .

$$\bullet f^z = (\pi_1, \dots, \pi_K)$$



PART 7

$$\Rightarrow f(\omega_j, z_j) = \prod_{k=1}^K (\pi_k G(\tau_k) e^{\tau_k[\omega_j/\pi_k]})^{1(z_j=k)}$$

$$\Leftrightarrow \ell(\omega_j, z_j) = \ln f(\omega_j, z_j) = \sum_{k=1}^K 1(z_j=k) (\ln \pi_k + \ln G(\tau_k) + \tau_k[\omega_j/\pi_k])$$

$$\Rightarrow \ell((\omega_j, z_j)_{j=1}^{n_p}) = \sum_{j=1}^P \sum_{k=1}^K \text{_____}$$

$$\Rightarrow E_{(\tau_j)}^{(z_j)} \ell((\omega_j, z_j)) = \sum_{j=1}^P \sum_{k=1}^K \underbrace{P_{jk}}_{\text{not } P_{jk}} (\ln \pi_k + \ln G(\tau_k) + \tau_k[\omega_j/\pi_k])$$

where conditional probability $P_{jk} = \frac{\pi_k G(\tau_k) e^{\tau_k[\omega_j/\pi_k]}}{\sum_{l=1}^K \pi_l G(\tau_l) e^{\tau_l[\omega_j/\pi_l]}}$ (Bayes)

Here :

3/ EM- algorithm

(a) Step E : $P_{jk}^{[t]} = \frac{\pi_k^{[t]} G(\tau_k^{[t]}) e^{\tau_k^{[t]}[\omega_j/\pi_k^{[t]}}}{\sum_{l=1}^K \pi_l^{[t]} G(\tau_l^{[t]}) e^{\tau_l^{[t]}[\omega_j/\pi_l^{[t]}}}$

(b) Step M :

• $\theta_k, \frac{\partial}{\partial \theta_k} (E_{\omega}^{z^{[t]}} - \lambda (\sum_{k=1}^K \pi_k - 1)) = 0$ Constraint

$$\Leftrightarrow \theta_k \frac{1}{\hat{\pi}_k} \sum_{j=1}^P P_{jk}^{[t]} - \lambda = 0 \Leftrightarrow \hat{\pi}_k = \frac{1}{\lambda} \sum_{j=1}^P P_{jk}^{[t]}$$

And $\sum_{k=1}^K \hat{\pi}_k = 1 \Rightarrow \lambda = \sum_{k=1}^K \sum_{j=1}^P P_{jk}^{[t]}$

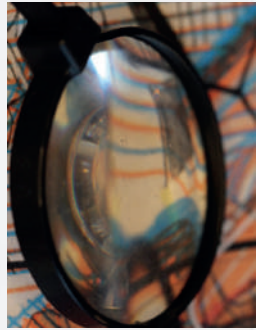


DUTTI 8

$$\Rightarrow \pi_k^{[k+1]} = \hat{\pi}_k = \frac{\sum_{j=1}^p P_{jk}^{[k]}}{\sum_{l=1}^K \sum_{j=1}^p P_{jl}^{[k]}}$$

$$\bullet \forall k, \frac{\partial}{\partial \hat{\pi}_k} \left(E_{\omega}^{2[k]} - \frac{1}{2} \left(\frac{[\omega_j | \hat{\pi}_k] - 1}{\hat{\pi}_k \in \mathcal{S}} \right) \right) = 0$$

$$\Rightarrow \hat{\pi}_k = \left(\sum_{j=1}^p P_{jk}^{[k]} \omega_j \right) / \left[\sum_{j=1}^p P_{jk}^{[k]} \omega_j \right]$$



$$\bullet \forall k, \frac{\partial}{\partial \hat{\tau}_k} E_{\omega}^2 = 0$$

$$\Leftrightarrow \frac{\partial}{\partial \hat{\tau}_k} \sum_{j=1}^p P_{jk}^{[k]} \left(-\ln C_d(\hat{\tau}_k) + [\omega_j | \hat{\tau}_k] \right)$$

$$\Leftrightarrow \frac{\frac{\partial}{\partial \hat{\tau}_k} C_d(\hat{\tau}_k)}{C_d(\hat{\tau}_k)} = \left[\sum_{j=1}^p P_{jk}^{[k]} \omega_j, \hat{\tau}_k \right] \rightarrow \hat{\tau}_k$$

D_3 : no closed form \Rightarrow must be approximated

A simple approx: $\hat{\tau}_k = \frac{[\omega] (d - [\omega^k])^2}{1 - [\omega]^2}$

(c) Initialization

Starting with the output of K-means in K clusters.

(d) Choice of K : Information criterion

$$BIC(K) = -2l + l \cdot p \cdot \underbrace{(n+K-1)}_{\substack{(n-1)K + K \\ \text{means} \quad \tau_k \\ \text{weights}}}$$

4/ Discussion

DUMI-9

• $\Omega = \{ \omega \} \subseteq \mathcal{E} \cap \mathcal{S}$, where \mathcal{E} = semi definite positive cone

⇒ The distribution should be defined on Ω , not \mathcal{S} .

• But Ω is a complex object, made of successive layers:

$$\Omega = \bigcup_{i=1}^n \Omega_{R_i}, \text{ where } \Omega_{R_i} = \left\{ \sum_{i=1}^R \lambda_i u_i u_i^T W; \lambda_i > 0, \text{ and} \right.$$

$$\forall r, \Omega_{R_i} \subset \Omega_{R_{i+1}}; \Omega_n = \Omega. \left. \begin{array}{l} \forall i \neq j, u_i^T W u_j = \delta(i=j) \end{array} \right\}$$

• $\forall r$: interior $\overset{\circ}{\Omega}_{R_i} = \emptyset$

⇒ in practice, $\{ \omega_j, j=1 \text{ to } p \}$ obtained from the data will be contained in some Ω_{R_i} , $R < n$, where $R = \max \text{rank}(\omega_j)$ and $\overset{\circ}{\Omega}_{R_i} = \emptyset$ in \mathbb{R}^{\max} of course, but also in Ω !!

But: $\forall \omega_k = \{ \omega_j, j \in J_k \}$ where $J_k = \text{index subset}$, $\exists R_k < n$ to $\mathcal{C}_k \subset \Omega_{R_k} \dots$ and the average $\bar{\omega}^k = \frac{1}{\# \mathcal{C}_k} \sum_{j \in \mathcal{C}_k} \omega_j$ [its name] will not belong to Ω_{R_k} .

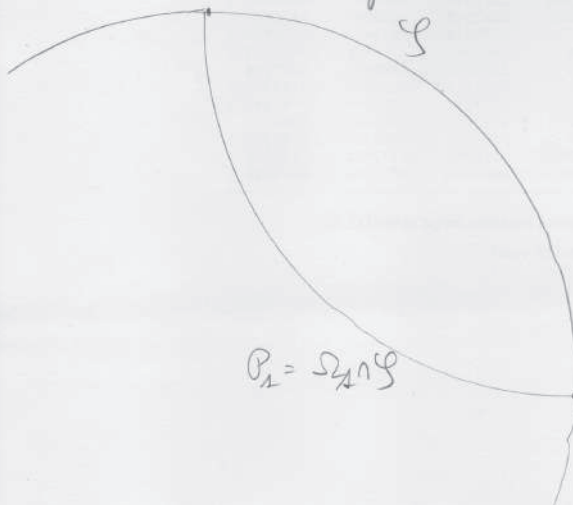
If $\# \mathcal{C}_k$ is high enough, it will be in $\Omega_n = \Omega$.

• Ω is the convex hull of Ω_{R_i} (and also that of Ω_{R_i} , $\forall r > 1$)

$\forall r < n$, Ω_{R_i} is a cone but not convex.

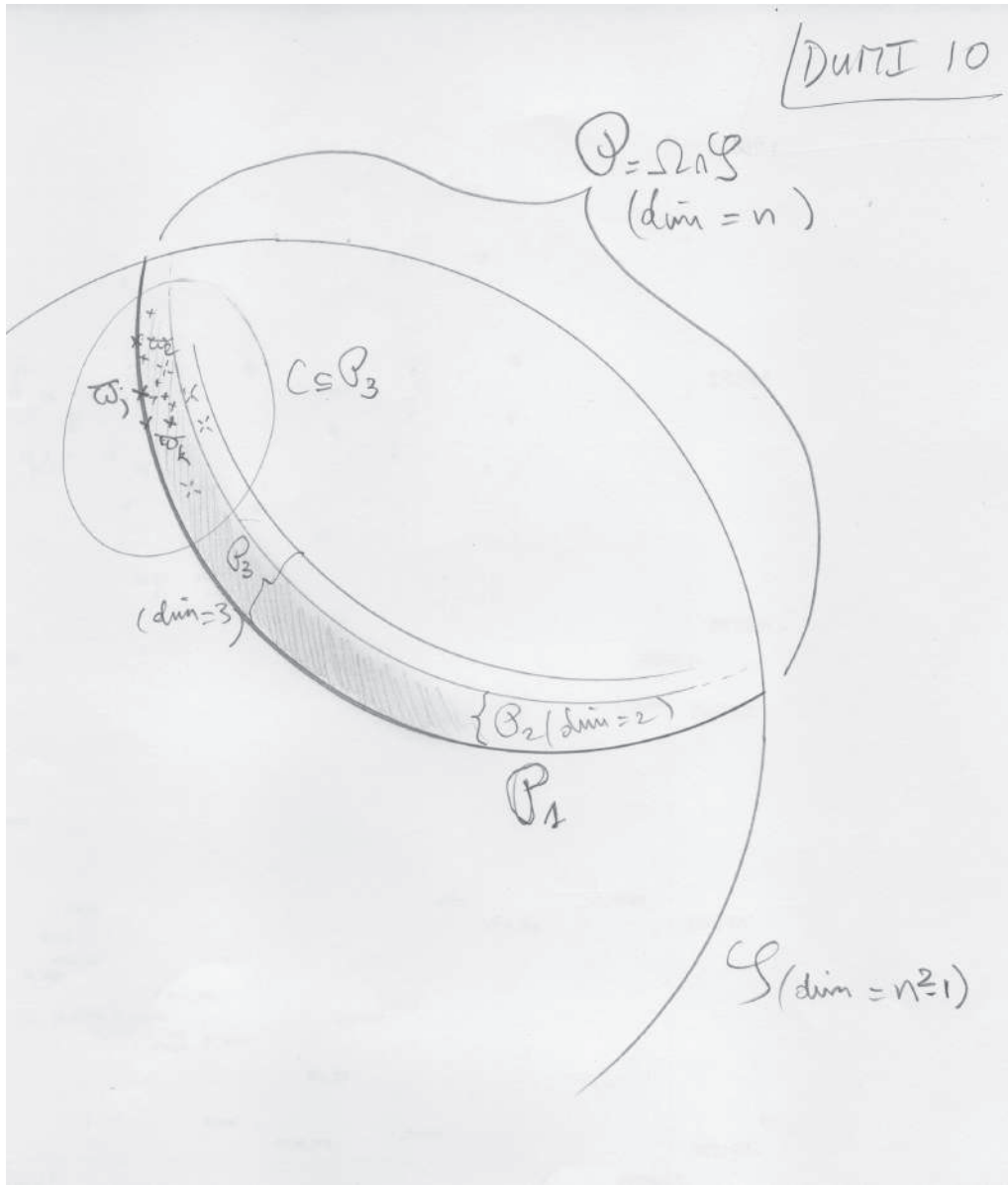
let $\mathcal{P}_r = \Omega_{R_i} \cap \mathcal{S}$.

$\dim(\mathcal{P}_r) = r$.



• Theoretically, we should define a distribution on $\mathcal{P} = \Omega \cap \mathcal{S}$, and not on \mathcal{S} .

DUTTI 10









Atelier Trois Carrés
Lockdown Publishing
2022

3, RUE DE LA PETITE PRUSSE, 93500 PANTIN TROISCARRÉS@GMAIL.COM
0646376144

VIDEOFORMES 2023

Festival/Expositions/Exhibitions : 16 mars — 2 avril