



# Turbulences vidéo

revue trimestrielle #39 - avril 2003 - 6 €





## Sur le fond

<i>Dynamique de l'inconfort...</i> (Pascale Weber)	14
<i>Roger Atasi / Francisco Mariotti...</i> (J.C. Mariatégui)	18
<i>Ça cinéma ou l'œil bandé</i> (J.P. Gavard-Perret)	22
<i>Quanta accule le réel</i> (J.P. Fargier)	29



## Portrait d'artiste : Valérie Pavia

<i>Entretien</i> (Gabriel Soucheyre)	34
<i>Voyeurisme et exhibitionnisme...</i> (Claudio Cavallari)	36
<i>Stupidité &amp; stupeur</i> (Benjamin Thorel)	43
<i>Curriculum vidéo</i>	46



## Les œuvres en scène

<i>La mélancolie antipop...</i> (Augusto del Valle C.)	48
<i>Le statut du récit...</i> (Fabienne Halkowycz)	52



## Tête à tête

<i>Strophes pour Elise</i> (Richard Millet)	60
<i>Œil pour œil</i> (Elise P.)	62
<i>Les yeux fermés</i> (Pierre Bergougnot)	65





La deuxième édition du désormais incontournable forum de la danse et des nouvelles technologies s'est déroulée à Monaco en décembre 2002, s'ouvrant sur les plus rares découvertes et recherches en matières de spectacle vivant et de techniques novatrices. Sous la direction générale de Dominique Passet, qui ne cesse de battre campagne pour rassembler tous les acteurs de cette nouvelle donne de la danse — chercheurs, chorégraphes, industriels, chaînes de télévision — le MONACO DANCE FORUM fonctionne autant comme un laboratoire, qu'un vaste festival ouvert à toutes les curiosités des spectateurs et acteurs du monde des arts d'aujourd'hui.

## MONACO DANCE FORUM : Danse et nouveaux médias au cœur du spectaculaire

par Geneviève Charras

### Images de danse, les hommages

Le Forum ne pouvait faire l'économie dans sa programmation de quelques "hommages" ou "rétrospectives" : à commencer par un coup de chapeau au célèbre film *Red Shoes-Les chaussons rouges* que Patrick Bensard, directeur de la CINÉMATHEQUE DE LA DANSE, a présenté autour d'un débat sur la dramaturgie du film, en présence du chef opérateur du film de Powell, Jack Cardiff. Ce film emblématique est un chef-d'œuvre qui engageait déjà à l'époque, en 1948, en Angleterre, des effets spéciaux et beaucoup

d'audaces scénaristiques pour faire un film de danse accessible à toutes sortes de lectures plurielles, avec en vedette Moira Shearer et Anton Walbrook, sans oublier Léonide Massine. Depuis les origines, la danse est un élément de la dramaturgie et de la narrativité audiovisuelle ; matière du film et du vidéogramme, elle est bien plus qu'une illustration, bien plus qu'un décor divertissant, qu'un élément plaqué sur une narration qui saurait s'en passer ; qu'il s'agisse de danse à proprement parler ou de l'intégration du mouvement dans l'image le débat prouva que la cinéma et la télévision sont des niches fertiles à l'apparition de la danse.

Autre clin d'œil, celui à Vincent Paterson : cet auteur, chorégraphe, réalisateur américain a créé un style d'images et de narration dynamique, sensationnel et unique en son genre. Il réalise et chorégraphie pour cent caméras les séquences dansées du film de Lars Von Trier, *Dancer in the dark* ; vainqueur de la Palme d'or au FESTIVAL DE CANNES ; il met en scène tous les clips de Madonna et quelques uns des meilleurs de Michael Jackson dont *Blood on the dance floor*. Son talent réside dans l'audace narrative et le décorum fastueux de ses clips, véritables tableaux mouvants, baroques, sans économie d'effet ni de pastiche, redondant de merveilles et d'outrances parfois agaçantes mais toujours à propos ! L'image est pour lui source de fantaisie, de paradoxe, il lui insuffle vie et dynamisme, créant une œuvre sensible et forte avec des prises de vues éblouissantes et une imagerie obsédante.

## Les spectacles vivants et leurs images

Toujours en relation avec l'image, cette autre représentation du monde, les spectacles chorégraphiques proposés ont été riches de découvertes et de multiples exploitations de nouveaux médiums, électroniques, informatiques. Karine Saporta a tenté le diable du "clône" : la chorégraphe française inclassable a présenté sa dernière production : *Les guerriers de la brume* ; utilisant un dispositif technologique innovant et sophistiqué, le spectacle évolue entre réalité et virtualité : interaction audiovisuelle où des images, voire des scènes entières, comme des apparitions ou disparitions,

des mouvements des personnages sur scène, créent un univers très poétique où les icônes projetées sont autant de décors changeants, plaqués derrière les danseurs. On y est immergé dans un monde tridimensionnel imaginé à partir de l'architecture du Mont-Saint Michel modélisé en 3D. Une quête spirituelle très enracinée dans l'actualité technique, donc très dérangeante pour la bienséance d'une pensée figée de la culture vis-à-vis des nouvelles technologies. Certains personnages sont clonés à l'image (double modélisé visage et voix) : chacune des ses expressions et de ses paroles sont perçues simultanément sur scène et en projection sous une forme humaine charnelle et sous une forme synthétique. De la haute voltige technologique, sous l'œil très attentif et audacieux autant que très prudent de la chorégraphe actuellement en phase avec les expérimentations les plus osées du monde chorégraphique.

Bien d'autres propositions alléchantes durant cinq jours de festivités nous ont fait visiter toutes les déclinaisons de la danse au regard de l'image : des plus pures, entre le clair-obscur de Jiri Kylian aux plus sophistiquées expérimentations spectaculaires de Bill T. Jones dans *The Breathing Show* ; le chorégraphe avant-gardiste américain, revient à ses sources d'inspiration, l'envol et son rêve utopique ; il prend une respiration, libère un solo dense et puissant, renouant en direct avec le public ; une séquence virtuelle d'exception, relayée par des personnages informatiques, dessinés en contours fins et précis, restituent une énergie humaine troublante et viennent approfondir un langage singulier et nouveau



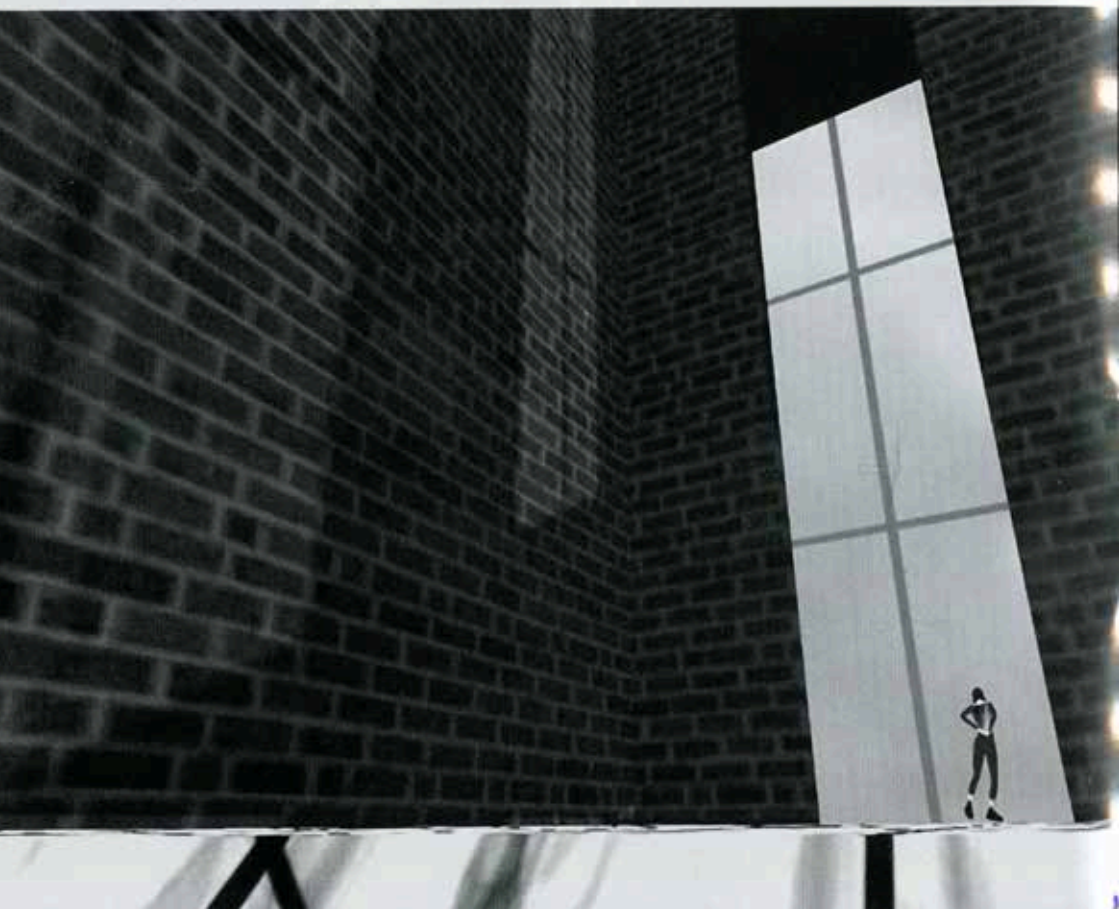


de l'image fictive du corps dansant. La beauté, la souplesse du mouvement atteint ici le summum de ce que l'on peut voir aujourd'hui en matière de danse synthétique.

## Les installations

Norbert et Nicole Corsino avec leur voyage dans le vertige du virtuel comme vous ne l'avez jamais éprouvé dans votre corps sont les pionniers garants d'une crédibilité en matière de réflexion et de réalisation d'images numériques. Avec *Topologies de l'instant n°7*, ils signent une œuvre réellement de fiction spatiale chorégraphique, interactive ou le spectateur manie en toute autonomie, la

navigation en 3D de ses fantasmés ; l'imaginaire est roi et l'on est loin d'être transplanté dans un univers froid et désincarné : les personnages clonés sont fragiles, agiles et savent se fondre, disparaître, être en osmose avec le désir de magie et d'histoire que nous content les Corsino ; tout s'y dérobe sous nos pieds et le plancher chavire dans ce tourbillon d'apesanteur et de merveilleux. On rêve qu'on est bel et bien dans des espaces vivants, le temps d'une navigation en compagnie de multiples rencontres initiatiques ; l'émotion est forte et l'on est jamais "manipulés" par un quelconque charlatanisme de l'image.







*Permis de construire* est également une installation dont l'intérêt est à souligner. Hervé Robbe, son auteur est danseur et chorégraphe, passionné d'espace et de représentation multiples de l'art chorégraphique. En collaboration avec le vidéaste Christian Boustani, il crée un espace multidirectionnel, à l'aide de panneaux, de miroirs qui créent un labyrinthe où sont projetées des images mouvantes de danseurs à la verticale ; le cadre évoqué est celui d'une maison, espace domestique ambigu à l'intérieur duquel le public déambule et crée ses propres parcours ; il s'agit d'un espace à parcourir, d'un

lieu à visiter, parmi les plans verticaux translucides ou opaques des écrans, des miroirs sans tain et des sources sonores plus ou moins familières. On y choisit ses angles de vue et d'écoute. La danse n'est ici figurée que par les images projetées sur les parois d'une maison ouverte, encore en "construction". Il s'avère pour Hervé Robbe que « finalement peu importe que ma maison soit de chair, de culture de brique ou de paille, il s'agit bien de reconstruire sur nos ruines des espaces sensibles et poétiques, champs d'expériences et de conflits ».

## CONCOURS Dance Screen 2002

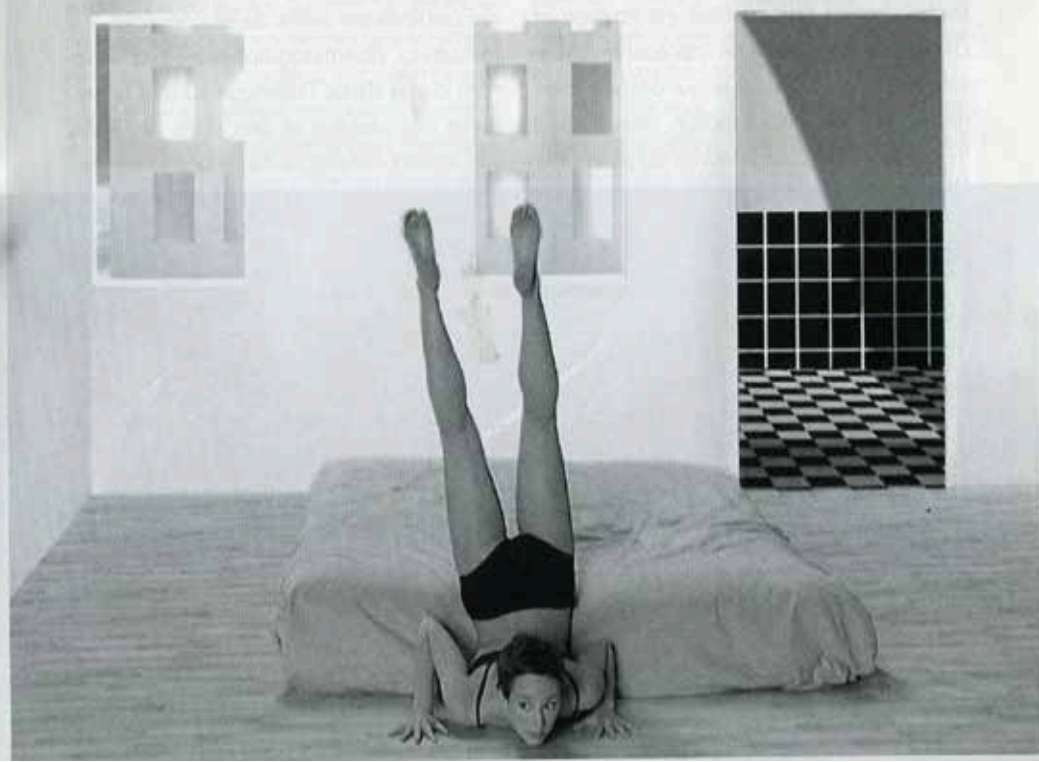
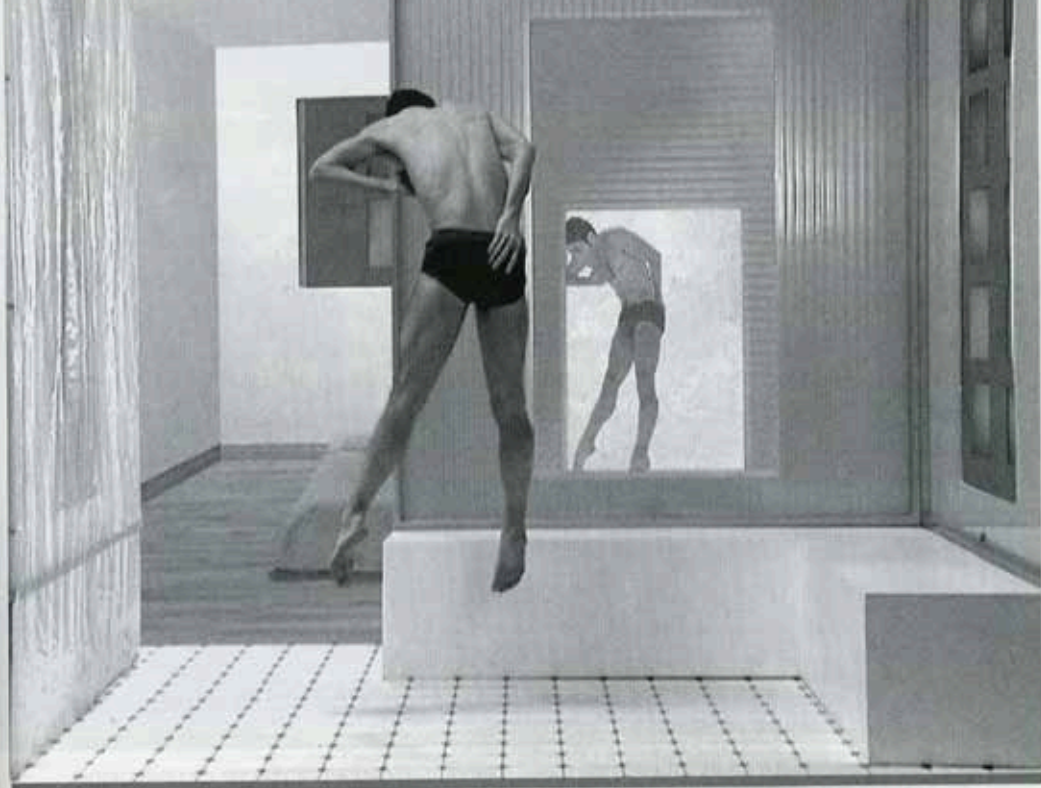
Cette manifestation périphérique est la vitrine de l'état des productions audiovisuelles sur la danse, toutes catégories confondues : documentaires de création, captations de spectacles, chorégraphies pour l'image etc....

Dans la catégorie "documentaire de création", c'est le film de Pierre Coulibeuf qui a retenu notre attention avec *Les guerriers de la beauté* de 2002. Cet auteur n'en est pas à son premier document sur l'art ; il a signé en 2000, un film sur la plasticienne, Marina Abramovic, *Balkan baroque* ; cette fois-ci, le réalisateur revisite l'univers du scénographe, chorégraphe et plasticien belge, Jan Fabre ; il en prolonge l'univers onirique et spatio-temporel avec une grande justesse et un respect mêlé d'irrévérence provocante, comme celle du protagoniste flamand de "ces guerriers de la beauté" ; Coulibeuf passe d'un univers dans un autre, d'un univers plastique qu'il fait basculer dans un autre univers filmique, complètement original, autonome par rapport à l'autre. Le vrai contenu du film est dans sa forme, son écriture audio-visuelle, structurante, telle une recherche, dans ce projet transversal à d'autres disciplines artistiques ; il décrypte l'espace et l'univers mental de Jan Fabre pour restituer leurs visions du monde plastique ; les deux auteurs s'accordent des plages de liberté et Coulibeuf nous montre le travail de Jan Fabre sans commentaire, sans présentation formelle du processus de création du chorégraphe ; il restitue la danse, la plastique de tableaux, de fragments d'œuvre en

mouvements perpétuels, y insuffle de la vie en introduisant quelques personnages, conducteurs ou passeurs d'ordre ; on y reconnaît William Forsythe, en guide aveugle, Wim Vandekeybus, en compagnon de toujours et les fidèles danseuses et interprètes-fétiches du chorégraphe. Avec *Les guerriers de la beauté*, Coulibeuf est en osmose avec son sujet : la danse plasticienne d'un allumé de l'image, d'un félé du corps monstrueux, à la façon d'un Peter Greenaway ou d'un Mathew Barney ; un "film qui est du cinéma, tel qu'on ne l'a pas encore vu". Dans un rapport de résonance de connivence avec l'univers de celui qui est visité, dérangé sans jamais être spolié ; au contraire, enrichi, transfiguré, prolongé dans sa dynamique et son imaginaire ; pour Jan Fabre, une façon d'être regardé par la caméra qui ne doit pas lui déplaire !

Dans la catégorie "création vidéographique", deux œuvres de la nouvelle collection insufflée par la chaîne ARTE *Danse, danse, danse* sont à retenir : celle du chorégraphe Wayne McGregor en complicité avec le réalisateur Olivier Mégaton, *Chrysalis*. Olivier Mégaton, pionnier du mouvement Graffiti, peintre a exposé dans la rue et dans les galeries ; au début des années 90, Jean Baptiste Mondino le pousse à faire du cinéma ; en 91, il réalise un premier court métrage *No way ou le cœur du phoenix* ; suivront des clips, surtout pour les groupes de rap, des spots publicitaires ; en 1999, il réalise *EXIT*, son premier long métrage et entre autre un court métrage de danse avec les chorégraphes Montalvo-Hervieux : *Tout Morose*, produit dans une série télévisuelle commanditée par ARTE, *Une danse, une chanson*.





Cette fois, c'est avec Wayne Mc Gregor qu'il sévit pour un 26 mn ; pas une rencontre de hasard puisque le chorégraphe anglais de la compagnie Random, a déjà produit en 1999, une trilogie dans laquelle huit danseurs évoluent au sein d'un espace virtuel : *Millénarium*, *Sukplhur 16* et *Aeon*. *Chrysalis* met en scène l'histoire de K, insecte différent des autres : il pense, peut devenir un être humain et vivre une histoire d'amour avec une jeune fille égarée. L'univers de la vidéo est surréaliste, très plastique et les formes et les figures constituent une sorte de bestiaire fantastique ; notre héros navigue dans des espaces embués, flous où l'eau coule et goutte, telle une image redondante dans l'œuvre de Mégaton ; les danseurs s'exposent à toutes sortes de matières et l'on retrouve aussi l'univers du feu dans une scénographie très réussie où les danseurs à leur aise, traçant leur territoire ; les plans se succèdent savamment et l'atmosphère est étrange et changeante, magique et décapante ; une esthétique du fantastique qui décoiffe bien des univers de science fiction. Une écriture très proche de la danse et des corps insuffle

son énergie aux images et maintient le suspens dans cette petite fable des temps modernes où le héros se débat avec des membres trop longs qui entravent ses possibilités d'embrasser le monde : un nouvel albatros est né, aux ailes trop longues, pour mieux faire figure desingularité.

*Piano di rotta* est la seconde œuvre signée Emio Greco pour la danse et Jocelyn Cammack pour l'image ; star internationale de la danse contemporaine depuis ses solos *Bianco, rosso et extra-dry* l'italien Emio Greco fut danseur auprès de Jan Fabre, puis interprète de la compagnie japonaise de Saburo Teshigawara ; le parcours du chorégraphe est à l'image de sa danse, extrêmement virtuose et savante, soutenue par un corps qui ne cesse de déplacer ses certitudes ; quant à la réalisatrice Jocelyn Cammack, elle affiche un parcours atypique : diplômée en physiologie et zoologie, elle s'est spécialisé en physiologie cardiorénale avant de se consacrer à la réalisation cinématographique ; pas étonnant que la danse l'interroge, surtout la gestuelle très sauvage et précipitée de Greco, son univers minéral, sa danse dépouillée qui







laisse transparaître sensualité et bestialité, effets charnels autant qu'extrême distanciation ; on reste collé aux images tant le rythme des séquences est soutenu, lent, plein de suspens et de suspension temporelle. Tournées dans le désert, certaines scènes de danse sont torrides, sensibles et très au plus proche des corps, comme un désir d'une union synchronisée du corps, de l'esprit et de l'art cinématographique. L'ascétisme du chorégraphe, sa sobriété sont extrêmement bien rendus et l'univers sacré de ce 26 mn d'énergie brute est présent d'un bout à l'autre de la vidéo.

*Divadlo* est également une création pour la caméra, un film réalisé dans le cadre du CONCOURS DE PROJETS DE VIDEO-DANSA, une compétition organisée par la MOSTRA DE VIDEO-DANSA de Barcelone dans le but d'encourager la production de films de danse ; on plonge dans l'univers créatif de Jan

Saudek, photographe de Prague, par l'exposition du contact physique, d'un érotisme magnifique, d'une agressivité, d'une ivresse et d'une passion sans mesure ; un monde de péchés délicieux, d'émotions fières et de désirs inavouables ; cette création d'ERRE QUE ERRE, une des jeunes compagnies les plus intéressantes de Barcelone est réalisée par Guillem Morales. Un univers à la Toulouse Lautrec qui ne laissera pas insensible.

Autre production espagnole, *Esser un bon peix* fonctionne comme une fiction chorégraphique qui nous conte les tribulations d'un pêcheur qui un jour capture une espèce en voie de disparition connus sous l'appellation de "poisson-homme" ou "homme-poisson" ; un film de Thomas Aragay, jeune metteur en scène de théâtre et de danse sur une chorégraphie de son cru ; un petit bijou d'humour et de très belles images, quasi

collorisées; des clins d'oeils à un univers tendre et absurde, enjoué et grave à la fois; cela réjouit et opère comme un ravissement.

*Single Manœuvres* est le résultat très probant d'un tournage du duo du chorégraphe Ed Wubbe pour deux interprètes sur une musique de Patti Smith: un plan séquence virtuose de Jellie Dekker épouse la fluidité de la danse passionnée de Charlotte Baines; on y évoque "danser et partir", le travail d'équipe, le dépassement de soi; les deux personnages bougent d'une façon unique et émouvante, traqués par la caméra pourchasseuse qui ne les quittera jamais, l'un ou l'autre, rentrant ou quittant le champ, s'effaçant ou réapparaissant au gré de la poursuite qui devient une course essoufflante à laquelle on n'a pas envie d'échapper; du bel ouvrage virtuose, du mouvement déraisonnable!

Beaucoup d'autres œuvres vidéo en compétition dont *Minou* fiction tendre sur les jouets animés; une très belle adaptation d'une chorégraphie de Gilles Jobin: *The Mobius Strip* au plus près des corps, un

fulgurant *Carmen*, duo de Roland Petit, mis en scène pour la caméra dans une arène hors du commun, le grenier du théâtre de Palerme etc...

Seul le "grand prix" de DANCE SCREEN attribué à une série documentaire *so british*: *The dancer's body* est une énigme tant la banalité du traitement et hélas du coup, du sujet, demeure affligeante. (sans autre commentaire)

Domage qu'un film comme *NoBody* de Sasha Waltz, adaptation pour l'écran de son dernier spectacle ne soit pas présenté lors de ce concours; tout y est: des bons ingrédients d'une bonne lecture d'une œuvre pré-existante à l'image: la danse bien sûr, les idées, intentions et décisions de cadrages, le rythme des séquences, la durée. Posant la question de la disparition du corps, on s'interroge sur les sources de son extrême présence à l'écran et de toute la restitution de la dimension dramatique et onirique de la pièce!





## LABORATOIRES DE RECHERCHE dance and multimedia

Durant le festival s'est tenu tout un travail de recherche sur "temps réel et travail en réseau, partage du corps", consacré aux usages artistiques de la capture de mouvement en réseau et de l'animation par ordinateur ; les centres d'intérêt de la recherche ont été aussi le graphisme dans l'espace 3D incluant le temps contrôlable et les filtres d'altération et l'interaction entre avatars. Le "motion capture" terrain d'élection des recherches autant de Merce Cunningham que des Corsino, avec bien entendu d'autres usages artistiques, est désormais un phénomène connu du monde de la danse et de la connaissance kinésiologique de l'énergie ; l'équipe de recherche comprenait chorégraphes, danseurs... des programmeurs expérimentés du temps réel et des applications en réseau de synthèse et logiciels de capture de mouvement et d'animation par ordinateur. Les "exosquelettes de motion capture" furent les vedettes et les chercheurs de l'UNIVERSITÉ PARIS VIII, section danse et technologies, Armando Menicacci et Emanuel Quinz en furent d'ardents animateurs : « Ces systèmes organisent un démembrement du corps, de ses limites, qui permet d'interroger autrement le mouvement ; il s'agit de trouver de nouveaux corps pour la danse, de nou-

velles scènes ; les chorégraphes peuvent venir se tenir au courant d'un domaine qu'ils connaissent encore mal ». Et avec pour interrogation centrale : comment changer le statut du public, l'intégrer dans le processus de créations technologiques qui dorénavant se réalisent collectivement dès le départ ?

Concilier le vivant et le virtuel est une gageure, c'est aussi un jeu, un défi ludique auquel s'adonnent les danseurs, bardés de matériel, de liens, de fils conducteurs reliés aux ordinateurs... Une véritable machinerie diabolique qui pourrait somme toute entraver le mouvement ou du moins lui interdire certaines positions, au sol notamment ; quand on songe à la révolution de la danse au début du XX<sup>e</sup> siècle qui libérait les corps de toute contrainte, on sourit d'avance à la réponse à la question posée : n'avez-vous pas un matériel plus léger pour enregistrer l'énergie et formater des mouvements "libres" ? Question de moyens financiers aussi...

On n'a pas fini d'interroger les techniques nouvelles au regard du traitement artistique du corps. Car c'est bien du corps dansant, de sa matière et de son énergie qu'il fut question cinq jours durant !

© Geneviève Charras,  
Turbulences vidéo # 39,  
avril 2003.

MONACO DANCE FORUM

Villa Beau Site 4, rue des Iris

MC 98000 Monaco

Tél : +377 97 70 65 20 / Fax : +377 97 70 65 21

[www.mddf.com](http://www.mddf.com)

Il semble difficile de parler aujourd'hui du travail photographique et vidéo de Shirin Neshat, sans mentionner son origine iranienne, sans rappeler la condition des femmes en Iran depuis 1979, la révolution et l'instauration du régime islamique des ayatollahs.

## Dynamique de l'inconfort et de l'esthétisme (les doubles projections de Shirin Neshat)

par Pascale Weber

En effet, les images de l'artiste semblent toutes renvoyer à la condition des femmes de ce pays qu'elle a quitté pour étudier aux Etats-Unis. Définitivement exilée, elle n'a jamais retrouvé la contrée qui l'a vu naître et qui était alors engagée dans une modernisation forcée. L'Iran actuel est un autre pays. Bien sûr son regard occidental de femme orientale interpelle et chacune de ses paroles vaut pour toutes ces figures voilées contraintes de se taire. Et pourtant, il apparaît dans ses œuvres une réflexion qui dépasse de très loin la situation politique de son pays d'origine. Il serait hâtif de résumer son travail à un acte polémique, de résistance politique au régime iranien.

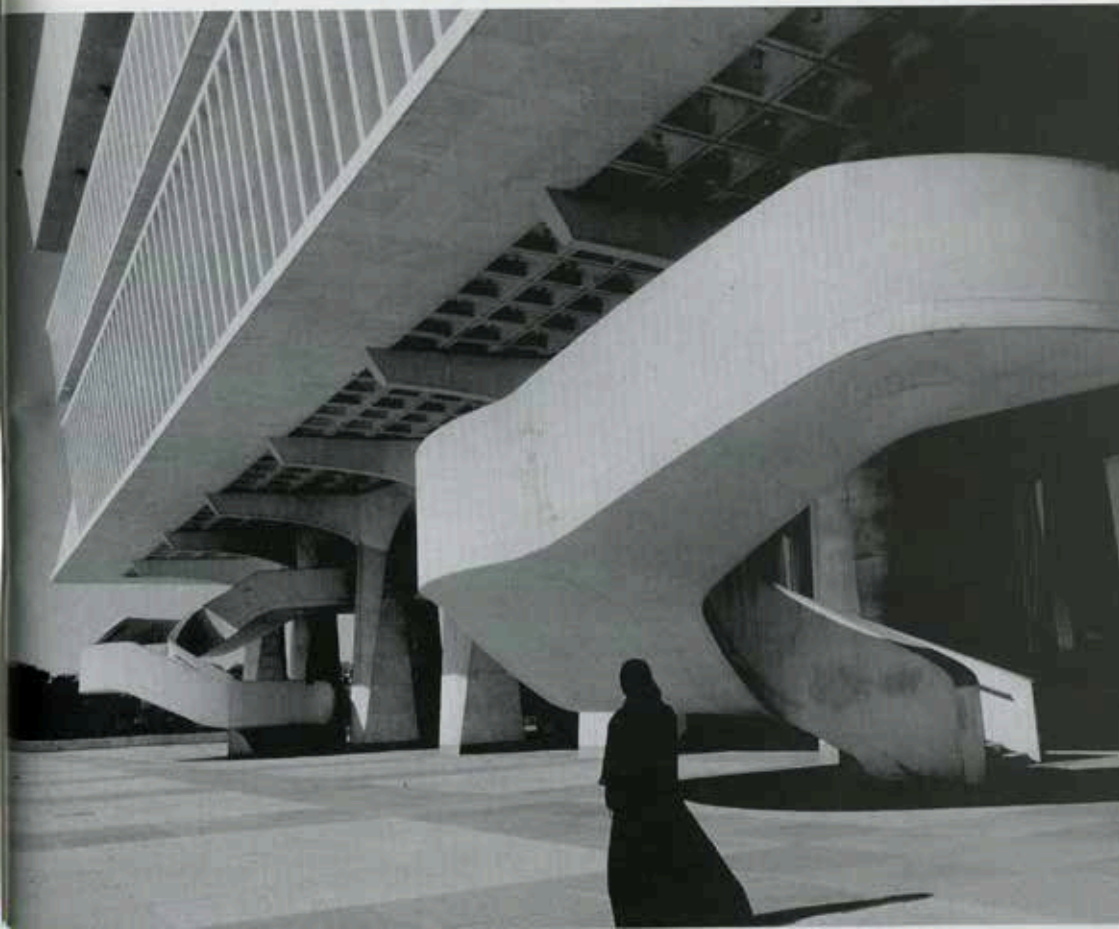
Les vidéos que l'artiste a réalisées ces dernières années se présentent fréquemment sous la forme d'une double projection (*The Shadow under the Web*, 1997 ; *Turbulent*, 1998 ; *Rapture*, 1999 ; *Soliloquy*, 1999 ; *Tooba*, 2002) obligeant le spectateur à opiner du chef afin de suivre ce qui se passe sur chacun des murs-écrans. Le soliloque, du nom de l'une de ses œuvres est un monologue intérieur. Les projections, loin de constituer un discours à thèse avec des images racoleuses et médiatiques, opèrent comme un cheminement personnel de la pensée, essayant de soulever l'importance du positionnement : Où faut-il se situer ? Comment trouver ses marques ?



L'œuvre de Neshat parle de la dimension sociale et politique, mais aussi psychologique, culturelle et spirituelle du rôle et des libertés des femmes dans les sociétés touchées par la montée des intégrismes religieux. Et même si la situation des femmes n'est en rien comparable dans les pays dits démocratiques, il est à parier que les questions, que l'artiste soulève sur le rôle de chacun sexe, sur la réalité de mondes séparés, se faisant face, auraient pour tous un écho riche d'enseignement. Il ne s'agit donc pas de donner au public occidental une image de l'Islam qui emprunterait aux nombreux stéréotypes auxquels renvoient les médias internationaux et les mythes

collectifs d'une menace intégriste. Neshat décrit un univers féminin poétique et complexe dans lequel opèrent de nombreuses forces, propres à cet espace, et parfois contre sa richesse, son infinie densité. Dans son œuvre ainsi, l'artiste interroge-t-elle l'identité de la femme musulmane, mais aussi de la femme contemporaine, questionne-t-elle sa propre identité, sa propre culture, résultant du mélange de deux mondes différents.

Les images de Shirin Neshat sont à la fois très esthétiques, formelles, dans les mouvements de foules, les jeux de regards, la composition, les architectures et les paysages, et très poétiques, dans le traitement de l'image, l'importance de la décoration, les



contrastes forts et la finesse du grain, l'aspect monumental des projections et le soin apporté à la bande son. Les photographies de Neshat nourrissent dans l'imaginaire contemporain une certaine image de l'art et du monde orientaux (tout en douceur, en retenue, et pourtant terriblement excitante et violente).

Elle porte une grande attention au corps, qui s'exhibe ou se cache, qui incarnent des rôles et les relations entre les sexes. Le corps fait signe. Les vidéos procèdent d'un véritable travail chorégraphique. La danse orientale a également nourri l'imaginaire occidental. Dans ses films, tout mouvement semble avoir été minutieusement préparé : gestuelle, regards, déplacements des groupes. Le corps devient paysage et fait écho à un environnement désertique ou construit. Des figures voilées noires et mystérieuses viennent s'opposer à des hommes vêtus de chemises blanches. Le corps parle de la société, de son évolution, car il porte en creux les codes et les signes d'une réalité impossible à dire. À travers la chorégraphie transpercent ainsi le rapport entre des codes sociaux, culturels et religieux, mais aussi les relations entre hommes et femmes (dans la société et la famille).

Avec Sussan Deyhim, Shirin Neshat déborde toutefois ces oppositions sexuées pour inscrire le corps de la femme dans une continuité naturelle (*Logic of the birds*, juin 2002, MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL). Évoluant dans un environnement aquatique, une femme se baigne entre eau et lumière et épouse par jeux de superposition et de transparence les parois rocheuses. Ces images de fusion entre le personnage et un espace feutré sont un éloge de la caresse.

La vidéo se termine par un face à face (par effets de superposition) entre des femmes voilées vêtues de noir et une baigneuse se noyant ou bien revenant à la vie. Tout ici évoque la perte, la mémoire et le passage d'une berge à l'autre (le Léthé ?).

Chez Neshat, les mains touchent la pierre, la voix est chantante, larmoyante et sensuelle, le regard est fixe lorsque les yeux décident à s'ouvrir.

L'architecture souligne ces mêmes rapports de forces à l'œuvre dans la société (équilibres et ouvertures, géométrie, structure interne et spatialisation ou représentation du pouvoir par une organisation des voies et de la circulation, du point de vue et de la visibilité de l'espace lui-même...). Shirin Neshat souligne simplement le rapport entre l'espace codifié, délimité et contraignant et le corps, lui-même dirigé, manipulé, contraint mais impossible d'aliéner totalement tant qu'il reste en vie. La portée de ces films est donc universelle, les images traitent autant de la solitude que de la condition humaine, de la situation de l'individu face au groupe, dans quelque société que ce soit. L'escalier est un passage ascensionnel et vient s'opposer à l'espace clos des jardins ou cours intérieures.

Quant aux paysages édifians, ils dessinent un espace poétique imposant, invitant à lire les gros plans sur des visages à la peau labourée comme une géographie de l'intime. Le travail de l'artiste oblige une fois encore le spectateur à faire le deuil d'une perception ramassée et univoque. Seule la bande son unique offre un continuum et achève de clore l'espace de l'installation.



Le spectateur perçoit une œuvre éclatée et offre lui-même le spectacle d'une attention éparpillée. Un peu comme s'il découvrait que la vision synchrétique n'était qu'un subterfuge du cerveau pour unifier un regard et une perception inéluctablement divisés. Les spectateurs se font face, regardant tour à tour les deux écrans, sans même se voir eux-mêmes le plus souvent.

Aussi ne réduisons pas la portée universelle de ce travail à une dénonciation de l'expérience terrible de ces femmes, évoluant entre tradition et modernité, de ces autres cherchant à combattre les contraintes ou les interdits. Nous pourrions donner l'illusion de ne pas nous sentir directement concernés par la fragilité du moindre acquis démocratique, ni menacés par une montée de l'intolérance et de l'extrémisme...

© Pascale Weber,  
novembre 2002,  
Turbulences vidéo # 39,  
avril 2003.



L'histoire fait un appel aux contextes, aux temps et aux relations. Dans ce cas, il est intéressant de jouer avec les relations à travers le temps pour lier deux contextes historiques de la brève histoire des "arts médias" au Pérou. Je me réfère aux travaux de Francesco Mariotti et de Roger Atasi pour montrer ces références historiques.

## Roger Atasi / Francesco Mariotti : Deux générations / une histoire brève

*par José Carlos Mariátegui*

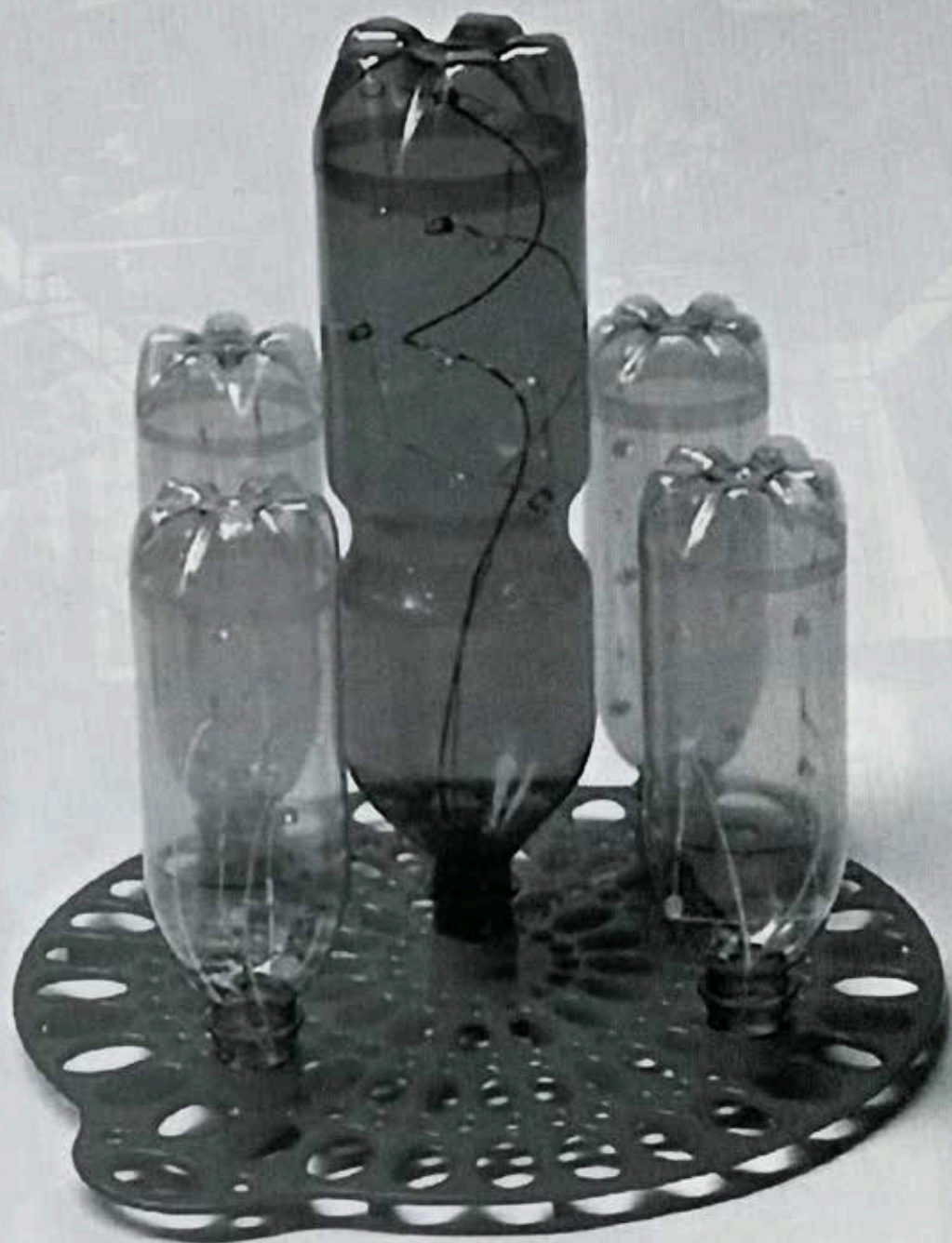
L'histoire fait appel aux contextes, aux temps et aux relations. Dans ce cas, il est intéressant de jouer avec les relations à travers le temps pour lier deux contextes historiques de la brève histoire des "arts médias" au Pérou. Je me référerai aux travaux de Francesco Mariotti et de Roger Atasi pour illustrer ces références historiques.

Une première trace d'art électronique au Pérou peut se trouver dans le travail de Francesco Mariotti (bien qu'il y ait eu d'autres interventions au préalable). Mariotti a travaillé au Pérou et en Europe depuis les années soixante. Néanmoins, son travail a toujours été influencé par le contexte péruvien. Son approche métaphorique de la nature liée à une utilisation des éléments technologiques définit son travail de façon médiatique et symbolique. La pratique de ce qu'on appelle "art média" et "art interactif" dans les premières productions de Mariotti, se trouve dans son utilisation correcte de la technologie liée à une connaissance très

approfondie du monde scientifique et de la vie artificielle, souvent associées aujourd'hui aux manifestations artistiques.

La seconde trace d'art électronique péruvien date d'à peu près 1997. Depuis cette date, Roger Atasi n'a cessé de travailler avec les "arts média". Ses premiers travaux ont servi d'exemple à une nouvelle génération d'artistes qui voulaient utiliser des formes d'art alternatives pour communiquer leurs idées. Atasi a été un des jeunes artistes qui a commencé à utiliser la technologie, et spécialement la vidéo, sans appréhension : il ne se préoccupait ni de la qualité de l'image, ni de l'âge du moniteur, tant que ses idées et les espaces qu'il avait conçu accomplissaient leurs fonctions. Le regard particulier qu'il jette sur l'environnement urbain et les relations humaines se transpose dans ses vidéos où il essaie de partager une expérience solitaire des situations quotidiennes, associées aux terrains vagues, décharges sauvages, vieilles maisons...









Prendre la base de choses que les personnes considèrent inutiles et les utiliser dans un nouveau contexte médiatique, c'est un élément qu'on trouve dans les travaux de Mariotti et Atasi : les deux ont utilisé des éléments recyclés.

Atasi a travaillé avec de vieux téléviseurs et autres appareils électroniques pour créer des installations vidéo qui jouent le rôle de médias locaux. Mariotti utilise des bouteilles en plastique pour créer des jardins illuminés artificiels.

Est-ce une coïncidence si Francesco Mariotti et Roger Atasi habitent et travaillent actuellement en Europe, et que les deux illustrent clairement la brève mais intense histoire de l'art média au Pérou ? Leurs participations aux festivals internationaux — parmi les plus récents — est un exemple de la situation péruvienne dans ce domaine artistique.

On sait que le début des années soixante-dix et la fin des années quatre-vingt-dix correspondent au développement des arts visuels au Pérou. Cette période, est pleinement représentée par Mariotti et Atasi, en termes médiatique et technologique.

© José Carlos Mariátegui,  
Turbulences vidéo # 39,  
avril 2003.

Le vidéo PoemOpera de Gianni Toti *Planetopolis* comprend une statuette de Marx — fait par Francisco Mariotti et Gerardo Zanetti — nommée *Karl Marx sings and dances for you The International* (1984). D'une certaine façon, on peut penser que la statue de Marx, médiatisée dans *Planetopolis*, est la première trace péruvienne du travail de Toti, suivi par le projet *Tupac Amauta* trilogie (1997-2002).



... La problématique de Duras se situe dans l'articulation entre image et son, plus qu'entre image et texte même si, à l'origine de la quasi-totalité de ses films, il y a un texte (un livre) comme matériau préexistant. A ce titre Duras n'est pas un écrivain qui fait des films. Elle n'est pas non plus un écrivain qui adapte ses livres pour les réduire en films...

## Marguerite Duras : « ça cinéma » ou l'œil bandé

par Jean-Paul Gavard-Perret

« L'interdit que je me pose, le film »

(Marguerite Duras, préface du *Navire Night*)

Ravir, être capturée, être prise, dépossédée, la peur de l'image, le désir de l'image à travers sa charge " musicale " est ce qui traverse l'œuvre cinématographique de Marguerite Duras dont deux des films marquent, pour des raisons diverses des points limites : *Son nom de Venise* (disparition des acteurs) et *Le Camion* (1) (remplacement des acteurs par des récitants — scénario lu par Depardieu et Duras avec ponctuation de la musique de Beethoven). Deux films à ce titre incontournables qui seront suivis, selon les mots de l'auteur et réalisatrice d'un « échec » (*Le Navire Night*) et de trois « désastres » (*Césarée*, *Les Mains Négatives* et

*Aurélia Steiner* (1)) non sur le plan du succès (bien qu'il soit resté à ce jour confidentiel) mais parce qu'ils marquaient la fin d'une aventure cinématographique entièrement vouée à la destruction de ce que Barthes appelait le « filmique » et que l'on pourrait résumer d'une formule moins laconique : la narration par l'image.

Certes, on croit d'abord que, chez Duras, l'image est au centre de l'histoire, des histoires. Mais c'est l'inverse qui se passe et l'impossibilité à mettre l'image au centre de la narration filmique finira par faire capoter — en 1979 à la suite d'*Aurélia Steiner* — l'entreprise cinématographique.



D'une certaine façon chez la réalisatrice de *La Femme du Gange* (1), il n'y a pas d'image cinématographique et bientôt il n'y aura plus de telles images — d'où le rejet fort compréhensible de la version Annaud de *L'Amant*...

Pourtant, pendant une longue période Duras aura cru à la magie de cette image ou plutôt à cet ersatz d'image qu'elle aura tenté de laisser émerger. Reste à savoir ce que ça cache, quel sens donner à ce qui reste d'image, à ce qui, au centre du dispositif pourtant iconographique, n'est plus centre mais pure didascalie, pur commentaire, débordement, « comment-taire » de ce qui n'est pas ou de ce qui ne pourra pas être si ce n'est in absentia.

La bande-son chez Duras marque en effet ; plus encore que l'image ; non la disparition mais la désolation du monde au cœur d'une œuvre qui, et il faut le rappeler au passage, et le court dialogue suivant extrait de son film *Jaune de Soleil* (1) l'illustre :

- « Il faudra quand même essayer d'aller vers le communisme.

- Il faudra quand même essayer de ne pas le construire ».

Ce court texte s'il ne se veut paradigmatique, indique au moins qu'on a tort de présenter l'œuvre cinématographique de Duras comme de "simples" histoires d'amour fou, de très beaux portraits de femmes. Réductrice, cette présentation n'est certes pas fautive, encore s'agit-il d'examiner ce que Duras a pensé sous le mot amour.

Absents-présents les personnages de Duras vivent dans la croyance de l'existence d'un point où l'individu est hors-social, à l'abri de l'oppression de la société. C'est une

croyance très belle de croire qu'il existe une région de l'humain que la société n'atteindra jamais (Les nazis ont enfermé le corps du juif dans l'espace exceptionnel du camps en voulant le vider de son humanité, et, dit Robert Antelme le mari de Duras « la remise en cause de la qualité d'homme provoque une revendication quasi biologique de l'appartenance à l'espèce humaine » (dans *L'Espèce Humaine*).

Mais cette vérité au cœur de la problématique de Duras n'est pas sans danger. D'une part, elle réduit l'être humain à l'existence la plus nue, et d'autre part la confrontation entre les personnages est la plus directe qui soit, non assouplie par les codes sociaux. C'est la violence du langage que l'on atteint. Et ce "point" en question n'est pas localisable, il est en fuite perpétuelle, ne cesse de se dérober ; tenter de le rejoindre, c'est aussi attraper comme des réminiscences les traces de la désolation du monde, non visibles, mais qui « résonnent sans fin, comme un gong vide » : la désolation du monde est toujours là. Et c'est pourquoi face à ce nom visible, l'image ne peut rien rameuter et la bande-son prend soudain une valeur particulière. C'est par elle que va s'incruster l'affirmation jamais contredite par l'histoire qu'il y a le règne de l'Injustice Sociale. C'est en celle-ci que réside la condition de tout amour chez Duras, et c'est pourquoi sans doute le chemin que tentent de prendre ses personnages vers une vie a-politique, a-sociale, les conduit irrémédiablement à la folie. Pouvoir de contamination du monde (dans *India Song* (1) où le chant de la lépreuse de Savannah se transforme en la lèpre du cœur d'Anne-Marie Stretter et crée,

au delà de l'image, une zone d'indifférence entre monde extérieur et monde intérieur.

C'est pourquoi, par rapport à l'œuvre littéraire, la cinématographique est si importante. Ses personnages actant-actés amènent à penser qu'ils ne constituent pas des personnages de cinéma au sens traditionnel du terme, c'est-à-dire auxquels des acteurs prêtent simultanément leur corps et leur voix pour reproduire de façon directe une socialité tangible. On est loin donc loin des poncifs de l'ACTORS' STUDIO. Les personnages ne vivent pas dans un espace social déterminé, ils sont sans métier, sans âge... Plus (ou moins) que personnages il faut parler de fantômes qui se meuvent dans un espace où il ne se passe rien, mais où se déchainent calmement les puissances de l'imaginaire (l'omniprésence de la mer, la forêt...).

Le cinéma de Duras est donc un cinéma spectral. Et la réalisatrice ne perd jamais l'objectif non de montrer mais de faire résonner à nos oreilles l'affirmation qu'il y a l'injustice sociale, au sein même du spectateur. Elle écrit à ce sujet dans *La Vie Matérielle* : « Je ne pense rien en général, de rien, sauf de l'injustice sociale ». C'est la seule chose qu'elle peut envisager dans sa globalité, donc sans avoir nécessairement recours à des références explicites. Et si le spectre d'Auschwitz hante son œuvre, c'est bien en tant que spectre, qui nous voit sans être vu.

Pour rendre compte de cette spectralité, Duras est amenée à concevoir la complète dislocation du bloc image/son. En ce sens, elle prend à rebours l'approche classique du cinéma qui consiste à se servir du son comme support de l'image, car — au cinéma comme ailleurs il ne faut pas faire confiance

à l'image-représentation. Fritz Lang l'a bien montré en dénonçant avant l'heure la manipulation médiatique qui résulte de cette croyance. Vider l'image de son pouvoir, de la bêtise de son pouvoir c'est vers quoi Duras tend quasi instinctivement. C'est ainsi que ses films se donnent à voir comme la coexistence de deux films : celui de l'image, et celui du son.

La problématique de Duras se situe dans l'articulation entre image et son, plus qu'entre image et texte même si, à l'origine de la quasi-totalité de ses films, il y a un texte (un livre) comme matériau préexistant. A ce titre Duras n'est pas un écrivain qui fait des films. Elle n'est pas non plus un écrivain qui adapte ses livres pour les réduire en films. En une démarche tout à fait singulière, elle a commencé par réécrire certains de ses livres par les moyens du film. Mais, en les réécrivant ainsi, elle s'engageait dans une opération qui, bien moins qu'à les parfaire, revenait à les mettre en question : à tenter de les épuiser, comme si elle exigeait d'eux un possible achèvement dans une autre dimension et par d'autres moyens.

D'où le relatif « ratage » à ses yeux de ses premiers films (*Détruire, dit-elle, Jaune le soleil*) où les paroles prononcées supportent mal d'être vues en même temps, mais qui mettront en évidence la nécessité de donner au son une existence autonome comme c'est le cas dans *La femme du Gange* et surtout *Le Camion, India Song* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1).

Une telle articulation bande-son / image rend sans doute le cinéma de Duras encore aujourd'hui difficile, peu accessible, tant il est vrai que la réalisatrice n'a jamais cherché à



caresser le spectateur dans les sens du poil. C'est peut-être là le côté novateur d'ailleurs de son cinéma : croire en l'innocence (et non plus à la naïveté) du spectateur, en sa capacité à reconstituer de lui-même la trame d'un récit obscur, ne pas lui « donner de la nourriture ». Mû par la logique du manque à gagner et contrairement aux cinéastes qui cherchent des sujets, qui cherchent des histoires, Duras crée des films dans lesquels l'image reste en attente, en assise, en instance de désir avant le renoncement (logique) de l'auteur pour un tel art de représentation.

Rien ne passe, rien ne peut se passer ou presque dans l'image durassienne. Mais c'est bien ce presque qui demeure, qui et pour reprendre une catégorisation de la réalisatrice semble tout emporter sur son passage, tel un typhon mais, en même temps tel un barrage, ou une mise en abyme et un écart.

Face à l'éblouissement, à la nécessité fatale, tragique de la représentation demeure ce nécessaire travail de résistance. L'image se transgresse, passe par la bande (son). Dans *Son nom de Venise*... par exemple (mais on pourrait en dire tout autant et bien plus du *Camion*) ne reste que cette sonate tue et creuse, ce crime perpétré contre la représentation.

Car il s'agit bien d'un crime. Mais à qui ce crime profite-t-il ? Apparemment à personne puisque personne n'a su l'exploiter et repartir de là où Duras l'a prématurément laissé. Personne n'a su rebondir dessus comme Duras elle-même avait su rebondir sur les images de Resnais au moment où il était encore un cinéaste qui avait quelque chose d'intéressant à dire, à montrer.

Sans descendance Duras aura pourtant permis une avancée d'importance car il s'agissait pour elle de construire une autre image autour de l'image attendue, de l'image-psyché, de fomenter l'absence de l'image — en tant qu'image soit-disant pleine et représentative — pour ne plus s'abandonner, à travers elle, au pseudo désir, à la feinte du montrer. Il s'agissait en effet pour elle de montrer moins pour voir mieux. Et d'une certaine façon *moderato cantabile*, en « mettant la caméra à l'envers, en filmant ce qui entrainait dedans, de la nuit, de l'air, des projecteurs, des routes, des visages » (Préface au *Navire Night*) jusqu'à ce que tous les ingrédients habituels à la "suture" et à la saturation cinématographiques disparaissent, entraînait cet (in)achèvement.

Duras articule une nouvelle poétique audio-visuelle constituée de sons off, de reflets multiples, d'analogies, de corrélations métaphoriques et polysémiques, de paradoxes et d'oxymorons, une nouvelle poétique expérimentée plus qu'expérimentale afin de dire l'errance, l'indicible, la folie.

Par son double système sémiotique, le médium cinématographique devient pour elle un instrument privilégié afin d'évoquer le manque et de représenter l'indicible... Se produit ainsi par le traitement sonore une "transcription", une écriture auditive de la jouissance inconsciente là où le film ne dit rien mais parle et même si cette parole filmique finit par sombrer dans le silence sans fond parce que peut-être il n'y a rien à sauver.

Les films de Duras semblent n'être mobiles que relativement à eux-mêmes, à un axe d'immobilité qu'il se serait imposé durant tout son trajet. C'est sans doute que le

changement, apparent ou réel, n'est pas extérieur au film, le film le contient. Ainsi cette immobilité, cet axe de fixité autour duquel il se déroule, le retient en lui-même, le clôt sur lui-même. Rien n'en part, n'en allège la densité. Dès lors de tels œuvres cinématographiques semblent sans passé, sans devenir. Chacune d'elles bat avec une régularité métronomique. Il n'est que ça, régularité et présence. Le mouvement du film n'est plus parfois que celui de sa musique — musique du silence pour une grande part. On peut dire de même que le sujet du film c'est le mouvement inculqué, transmis au film par la musique. Même si de temps en temps le temps s'arrête sur des plans (d'un visage de femme, sur des portes ouvertes, sur des décors), tous ces plans s'intègrent à l'envahis-

sement musical, ils avancent avec lui, participent à sa circulation.

On peut affirmer qu'il y a ici cinéma pur de l'intelligence, que celle-ci est celle de la simultanéité et du décalage de l'image et du son. Simplement ça, intelligence de ça, mais de nature enivrante. Le film ne se déroule pas, il agit. On passe d'un autre côté du filmique, sur sa rive opposée. Le film pour autant reste dans son orbite, enchaîné à son axe d'acier, celui de son écriture là où pourtant tout est divagation, perte de substance, perte de musique, de force et d'espace. Le film s'enroule ainsi pas sa bande-son sur le spectateur car le sonore (face au filmique) entraîne dans sa fréquence, dans son irrésistible et immobile avancée.





Reste ainsi ce nécessaire (in)accomplissement. Consommer l'image sans se consommer en elle — la première des règles durassiennes. L'image n'est pas seulement nue elle est dévoilée. Elle "dit" qu'il n'y a pas de la réalité, pas plus que son fantasme. Donc elle dit de ne pas (se) construire autour de l'image, pour ne pas y entrer et afin que demeure juste cette fin de non recevoir. D'où ce cinéma en pure perte : l'absence inscrite en l'image non pour s'arranger mais pour faire l'"affaire".

Il faut donc foncer, plus loin pour casser l'image qui feint de montrer, de dire, pour montrer son mensonge en une sorte de récit évidé de l'objet et ce au conditionnel passé — pas au futur antérieur : une manière — la seule peut-être — de renvoyer le voyeur à sa misère, à sa déception même puisqu'il ne peut même plus bander. Ce n'est plus lui qui bande car son oeil est bandé. Reste le dépouillement — mais pas le nu. Reste cette pornographie de la pornographie, cette transgression de la transgression, l'ébranlement des certitudes autant celles du fantasme que de la réalité et du dispositif cinématographique. Seconde mise en abyme, seconde mise au tombeau.

Ne reste que ça, toujours : « l'image sans forme simplement incomparable ». Demeure la petite (pute), la grande (misère). Le lieu où le bât blesse. Exil de l'image, de celle qui montre, qui raconte. Ecart, écartement. Exit du regard en cette annulation qui annule le désir de se retrouver, d'être dedans : et une nouvelle fois la perversion de la pornographie. Duras ne fait pas l'amour à l'image, elle ne fait pas dedans, mais autour. Elle ne montre pas, elle dit. Sans dire pourtant : qui

voit qui ? Qui fait quoi ? Comment dire ? Et dire quoi ? De l'image vidée surgit non une évidence mais un évidement : il ne s'agit plus d'exciter mais d'épuiser, par le pliage, le feuilleté. N'offrir, de la sorte, au regard que l'image "blanche" pour aller au delà du regard. Voir dans le fond, par transparence — pas par effet de miroir. Cela sans fin ou plutôt avec une fin obligatoire : voir comment ça passe (pas comment ça se passe) ou comment ça ne passe pas, puis, tourner la page.

Mais avant d'en finir il y aura eu effraction, interstice. Dévoilement déplacé. L'œuvre n'est faite que pour ça. Alors, quand le désir de l'image pointe, un mouvement inverse lui fait barrage au nom de cette frayeur de tomber dedans en se faisant « mettre ». Aussi, pour s'en tirer (sans tirer ou se faire tirer), se charger d'attente avant que d'en finir. Par peur du glissement : ce raidissement. On ne peut mariner dans le bain amniotique de l'écran. Duras crée sa mécanique plaquée sur la feinte du vivant, crée des histoires qui ne s'exhibent plus pour dire la douleur. Le douleur (l'impossible du désir) ne se montre pas, il se sent dans ce vide.

L'image alors comme une espionne dormante — la plus dangereuse — qui joue de sa virtualité constante et silencieuse. Errance programmée, dérive assumée (appelons ça faire son cinéma). Qui dérive jusqu'à ce crépuscule indépassable où au défaut dans l'image succède le défaut de l'image. Aller ainsi jusqu'au bout de l'image et au-delà de la représentation — de "ça-cinéma", là où il manque du repère, du re-père. En effet, dans la triangulation durassienne il y a belle lurette que ce "père" a fait défaut : il brille par son absence. Dès lors ne reste que cette solution,

cette feinte de triangulation, cet effacement, il n'y aura plus de place pour l'image donc au voyeur car, contrairement aux romans de l'auteur, dans son cinéma il n'y a plus le couple et un voyeur (l'amour donc à tu et à trois) mais ce vertige face à l'effroi, face au vide.

Le film restera en suspens (« pas du pas » dont parlait Mallarmé); ne demeure que cette chanson sans geste, cette béance qui crée la douleur et le plaisir. Demeure l'espace d'un jeu à refaire, à reprendre (celui de la scène initiale voire primitive, la seule où le père fit acte de présence — ce qu'on peut supposer, ce que Marguerite Duras tente de vérifier ?). Au nom de quoi il s'agit de reconstruire/décliner puis effacer-rejeter l'image qui n'a jamais existé, ou qui a échappé : changer ou plutôt vider l'eau de bain (de révélation) pour revenir à soi.

Alors, au moment où l'image n'existe plus elle se met à dire ce que le roman cache. Passer par une autre musique, par la nécessaire l'incomplétude de cette image qui sort de son extase embryonnaire avant de retourner aux limbes ou en enfer. Il n'y a que ce rebord, ce " C'est tout " (ce que ça cache et qui finalement se dit). Ce tout qui tord sur lui-même l'image-tissu qui l'a précédé.

En conséquence, Duras a su qu'il fallait tuer l'image, créer le vide — le seul moyen, de le faire résonner — sans introduire de morceau de réalité. Ainsi si Folie Duras il y a, elle ne tient qu'à son suprême génie : ne jamais montrer trop pour faire penser le contraire. Et baiser le voyeur. Ainsi, Son nom Venise, Le Camion, l'extrême limite, le point de bascule, la perte du voyeur dans le lieu de sa voyance. La débandade. Le débandé. Avant son exclusion finale, avant que soit exposé et retournés les pièges qui l'avaient condamner à "ça", à n'être que de "ça".

© Jean-Paul Gavard-Perret,  
Turbulences vidéo # 39,  
avril 2003.

- (1) *Une aussi longue absence* (1961, scénario et dialogues, en collaboration avec Gerard Jarlot, Gallimard).  
*La musica*, (1966, film, coréalise par Paul Seban, distr. Artistes Associés).  
*Moderato Cantabile*, (1969) distr. A. A.  
*Jaune le soleil*, (1971, film, distr. Films Molière).  
*La femme du Gange*, (1973, film, distr. Benoit-Jacob).  
*India song*, (1975, film, distr. Films Armorial).  
*Baxter, Vera Baxter*, (1976, film, distr. N.E.F. Diffusion).  
*Son nom de Venice dans Calcutta désert*, (1976, film, distr. Benoit-Jacob).  
*Des journées entières dans les arbres*, (1976, film, distr. Benoit-Jacob).  
*Le camion*, (1977, film, distr. D.D. Prod.).  
*Césaire*, (1979, film, Films du Losange).  
*Les mains négatives*, (1979, film, Films du Losange).  
*Aurélia Steiner, dit Aurélia Melbourne*, (1979, film, Films Paris-Audiovisuels).  
*Dialogue de Rome*, (1982, film, prod. Coop. Longa Gittata Rome).  
*Les enfants*, avec Jean Mascolo et Jean-Marc Turine (1985, film).



...Un travail de Titan, digne de toutes les mythologies, les plus archaïques comme les plus modernes. Il met la Technique au service du Rêve. Avec lui l'Energie seconde la Ruse, la Précision enchante l'Utopie, le Boléro de Ravel est une Marche Funèbre...

## Quanta accule le réel

*par Jean-Paul Fargier*

Voici un homme qui s'est réengendré. Soutier d'une institution à vocation culturelle mondialement connue, pour laquelle il bricole des images utiles, il a pendant des années creusé souterrainement un boyau d'échappement libre vers le ciel. Ses pelles et pioches sont des farces dont il est le héros. Les coups qu'il porte frappent le Bon Sens, désagrègent la Logique, exténuent l'empire du Beau. Il a choisi de s'appeler Chris Quanta pour signer ses facéties, subtiles et énormes à la fois. Sinon par baptême, il répond au patronyme de Christian, par lignée à l'antonyme de... qu'importe, C.Q. (ces initiales, quel programme !) n'est d'aucune famille, C.Q. est un F.D. Un Frappa Dingue ? Non, un Forceur de Digues.

Quanta agrandit le Réel. Avec lui, le Réel absorbe les territoires de l'Image. Devant Quanta, et sa théorie de gags, recule le Réel, les frontières du Réel. Il accule l'Image à craquer du Réel. Il accule le Temps, il accule l'Espace, il accule le Tout, il accule le Rien, et tant accule Quanta, qu'à la fin périt... quoi ? quelque chose qu'on ne regrette pas. Quoi ?

Faisons d'abord l'addition de ses franchissements.

Il accule l'Amour. Il le prend à l'envers, quand il n'est plus que plâtre. C'est à une statue que C.Q. fait l'hommage de ses chaudes caresses. La Marquise, éveillée, revit, répond, sourit, gémit presque, comme aux heures où son sculpteur la modelait, échangeant avec lui des regards-promesses de... baiser peut-être, baisers sûrement. Elle cède à nouveau, sous la pression d'un instrument non moins audacieux que la main pétrissant la glaise, que le maillet guidant les ciseaux : la caméra. Cadrage et mouvement sont les deux mamelles de la transe... filmique. Le F.D. (film dupe) croque ce qu'il quête (C.Q.) : un renversement de perspectives qui ne soumet plus l'Espace au Temps.

Il accule le Temps. Il le prend à l'endroit. A l'endroit où il se boucle et recycle sans fin : à la fin d'une année, d'un siècle, d'un millénaire, ces outils prétentieux qui mettent en coupe l'infini. Pour libérer le Temps de sa perpétuelle fuite en avant, la solution est simple mais terrifiante. Qui n'y a pas pensé ?

Seul Quanta l'exécute. Il affûte une flèche et la propulse à travers la Relativité. Un travail de Titan, digne de toutes les mythologies, les plus archaïques comme les plus modernes. Il met la Technique au service du Rêve. Avec lui l'Énergie seconde la Ruse, la Précision enchante l'Utopie, le Boléro de Ravel est une Marche Funèbre. Le Calendrier meurt mais ne se rend pas : il accède à l'éternité du non recommencement. Il est zéro moins un, pour tous et pour toujours, sur toutes les horloges tapies dans l'Espace.

Il accule l'Espace. Il le prend au milieu. Il inverse la place des bords, il déborde le centre. Pour ce faire, il lui suffit d'un vélo et d'une paire de mollets, muscles et pneus pareillement gonflés. Puis il roule, roule, roule... jusqu'au bout de la Terre, et là,

emporté par sa vitesse, s'envole, traverse l'Espace, change de planète. Il accule la Lune. La Terre, vue de là, est un objet trouvé.

Il accule l'Objet. Il le prend par dessus, par dessous. L'objet fait roi par l'Art, l'objet trouvé, banal, tout fait, proie des Maîtres petits qui ne goûtent (savent ?) plus peindre, sculpter, tracer, filmer, il le repoétise (de to poein, faire, en grec). Il prend n'importe quoi. Par exemple ça, un B.A.C. Mais ça, vous rigolez, ce n'est pas n'importe quoi, une balayette à chiottes, c'est comme le côté pile de la farce de l'Autre. Certes oui, mais qu'en faire, tout le problème est là. A Cruciale Question (C.Q.), réponse nucléaire. Plongée, contre-plongée sont les deux (F.D.) facettes de la danse, nuptiale, qui tourne autour du pot. Duchamp, interpellé, brevète SGDG, cet accouplement même.



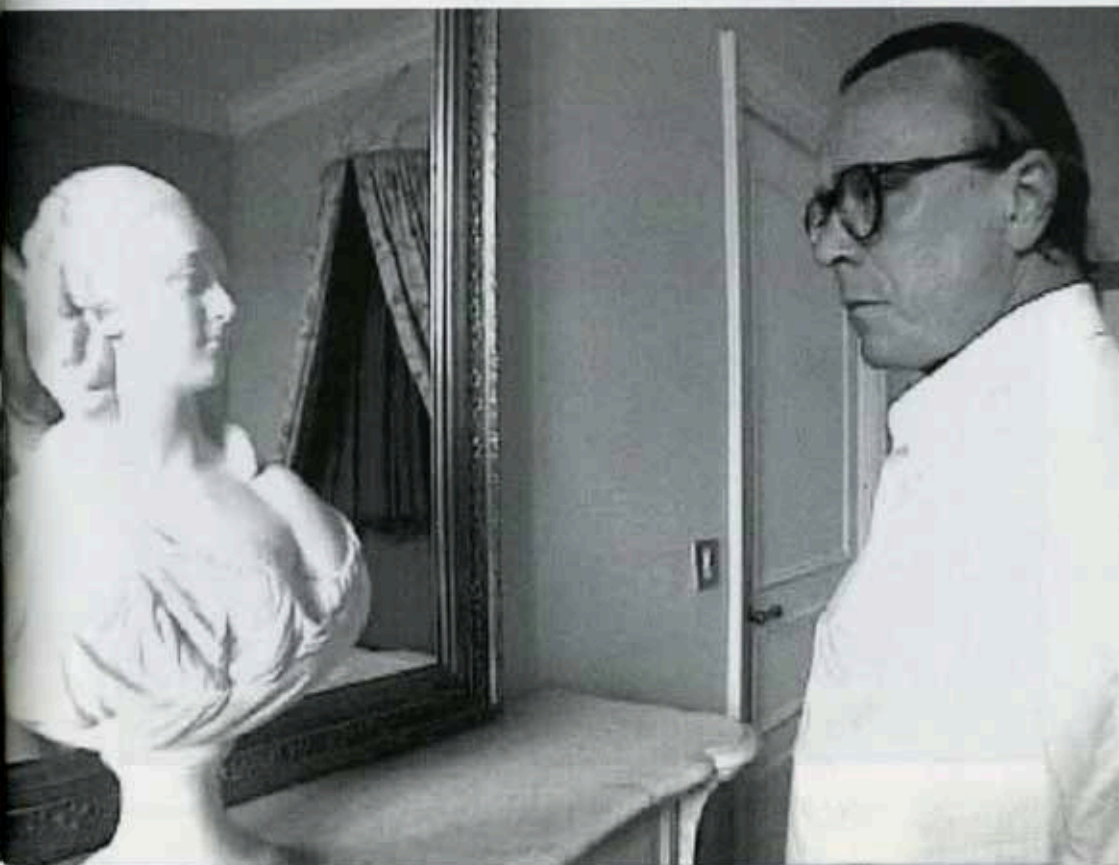


Il accule l'Accouplement. Il le prend au sommet. Avec un Top Modèle, on ne peut faire moins. Laetitia l'attend, chaste et pure, en son lit. Les feux de l'amour illuminent ses yeux. Nue sous les draps, elle tortille d'avance ses appâts (et en particulier son petit c...), tandis que le mâle parfume les siens (et en particulier sa grosse q...), leur promettant mille joies. La nuit sera torride, se dit Q. L'amant sera parfait, gémit C. Et effectivement : l'étreinte s'avère grandiose, le coït... océanique. Le sexe est un bateau en papier livre de tempêtes... d'images. D'images fortement démontées. L'orgasme est une fonction  $(x + y / f d)$  de l'acte de Lire. Délire ? Essayez.

Il accule l'Orgasme. Il le prend par le bout. A son acmé. Là où ça boue, et où ça verse,

irrésistiblement, comme une casserole de lait surchauffé. Ni montée, ni descente : une éruption permanente. La jouissance à répétition est un leurre vaincu. Le partenaire (car il ne s'agit pas d'un plaisir solitaire, même si le couple est disproportionné) obéit aux doigts et à l'oeil, aux doigts surtout. Qu'il simule ou pas son plaisir, la différence est nulle : c'est un esclave sexuel, un quelconque copulateur (Q.C.) ! Quanta, lui, jouit pour deux doublement : de son partenaire pâmé, du spectacle qu'ils donnent. Foutre dieu, mais de qui, avec qui, jouit-il ? Un tube de liquide sucré, hautement lacté, foutrement dégluti (FD), pompé jusqu'à cul sec. Jusqu'à la dernière goutte ?

Y a pas photo ! glousse la pin-up ébahie, témoin secret de cette orgie.



Arrêtons là, la litanie. On pourrait continuer: C.Q. accule la Photo... accule la Pin-up... accule les Mots... accule l'Ego... accule les Rêves... accule les Arts, et bien sûr maintenant accule les Artistes (avec sa série *Avant l'image*, où j'ai l'honneur d'être épinglé). Rien n'échappe à ses flagrants délires.

Il accule comment ? Il accule pourquoi ? Nous gardions cela pour la bonne bouche. Il accule en silence, mais en musique, sur des rythmes adhésifs (comme un scotch double-face), avec des gestes précis, des cadrages coupants, des lumières soyeuses, des yeux exorbités, qu'il a nombreux tout autour de la tête. Il a des bras partout, il piège en noir et blanc : C.Q. est une pieuvre. Il accule la Vidéo à faire du Cinéma. Le Cinéma à revenir à la Magie. La Magie à muer en Morale. La Morale à feindre la Comédie. La Comédie à friser l'Art Vidéo. Nous y voici, au pourquoi, qui est d'abord un Contre Quoi. C. Q. recule les frontières de l'Art Vidéo. Rien que ça ? Quand tant d'autres, encouragés par les Instances, s'ingénient à les rétrécir, on ne peut que lui crier : F.D. Force donc. Fuck Darling.

© Jean-Paul Fargier,  
janvier 2003,  
Turbulences vidéo # 39,  
avril 2003.

Les photos de cet article sont tirées du programme *Quavits moi*, diffusé dans le cadre du festival *Videoromes 2003*.





# PORTRAIT D'ARTISTE



VALERIE PAVIA

Irrésistiblement, on pense à Marilyn Monroe et dans la seconde, on se demande qui se cache sous l'icône : Valérie Pavia, mais laquelle ? L'artiste timide ou au moins réservée, ou ses personnages impudiques qui flattent le voyeur qui sommeille en chaque spectateur ?

## Valérie, où es-tu, qui es-tu ?

*Entretien avec Gabriel Soucheyre*

Je suis née à Montpellier en 1970, j'y suis restée jusqu'à l'âge de 21 ans. N'y habitant plus, je ne ressens néanmoins aucun attachement pour cette ville, qui n'est pour moi rien d'autre qu'une préfecture : je n'ai absolument pas l'esprit méditerranéen. Etant fille unique, on peut dire que j'ai été gâtée, mais pas jusqu'au point de dire que j'ai eu une enfance très heureuse.

Mes parents, qui sont pieds noirs, ont eu un parcours professionnel assez mouvementé, en termes géographiques. Ils ont commencé par le Canada, puis après ma naissance, ils sont allés en Afrique. Je les ai d'ailleurs accompagné toute une année au Tchad, puis, plus tard, quelques mois en Algérie : ce sont parmi mes meilleurs souvenirs d'enfance. Les fois où mon père, quand il travaillait à l'Ambassade de France à Alger me ramenait des petits films (*Crin blanc*, *Oum le dauphin*), figurent également parmi ces moments. J'ai eu un parcours scolaire

très sérieux : je suis allée jusqu'à la Maîtrise de Droit. Comme beaucoup d'étudiants, je me suis orientée dans une direction autant par désœuvrement que pour faire plaisir à mes parents, même si j'aurai préféré une filière langue ou cinéma. Ma cinéphilie ayant toujours été très prononcée — on peut peut-être d'ailleurs l'expliquer comme un phénomène de réaction à tout ce qui m'était imposé : l'éducation, Montpellier... — j'ai fréquenté très tôt les salles obscures.

En Maîtrise de Droit, j'ai eu un professeur particulièrement éveillé, qui a abordé l'histoire du Droit à travers le cinéma de Visconti. Grâce à lui, j'ai découvert le cinéma d'auteur, puis après Visconti, j'ai découvert la nouvelle vague italienne. Ce même professeur nous a ensuite conseillé la lecture de livres consacrés au cinéma comme *L'image-temps*, *L'image-mouvement* de Deleuze. Une fois la Maîtrise en poche — mes parents étaient rassurés quant à mon avenir — j'ai enfin pu



faire ce que je voulais de ma vie. Je suis entrée, par le système d'équivalence, directement en DEA d'Arts du Spectacle à la Fac de Bordeaux. J'ai alors pu étudier la théorie du cinéma, l'Histoire du Théâtre...

Au bout de quelque temps, alors que je venais de terminer mon DEA et que je m'engageais dans un Doctorat de Théorie du Cinéma, l'aspect théorique a fini par me lasser. Un ami m'a alors prêté son caméscope, et de fil en aiguille, les encouragements de mon entourage — dont certains cinéphiles — m'ont convaincu de persister dans cette voie. Je me suis depuis complètement désintéressée de la théorie et me consacre entièrement à la vidéo, depuis mon premier court métrage (une fiction) de 1993. Même si

j'ai réalisé depuis quels étaient les défauts de ce film, il m'a permis de gagner de l'assurance, car il m'a été acheté par la médiathèque de Montpellier. Par la suite, je me suis davantage intéressée à l'aspect plastique de l'image plutôt qu'à celui de la narration. J'ai commencé à envoyer mes esquisses à différents festivals, qui m'ont appris que je faisais de "l'art vidéo" (même si, en ce qui me concerne, je persiste à penser que je fais du cinéma) : l'un des premiers a été celui de Liège, il y a ensuite eu le Canada...

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre  
le 3 janvier 2003,  
retranscription de Frédéric Legay,  
Turbulences vidéo # 39, avril 2003.



Voyeurisme et exhibitionnisme, trace et mémoire, innocence et provocation, activité et passivité, vérité et mise en scène, sont seulement quelques-uns des dualismes que l'on peut rencontrer quand on commence à analyser les vidéos de Valérie Pavia.

C'est l'interaction dialectique entre ces thèmes opposés, qui rend particulièrement intéressante l'œuvre de cette artiste française, composée essentiellement de portraits et d'auto-portraits.

## Voyeurisme et exhibitionnisme dans l'œuvre de Valérie Pavia

par Claudio Cavallari

« La première fois, le désir était d'être filmée, puis cela m'a beaucoup plu » (Valérie Pavia)

C'est ainsi que Valérie décrit le début de son expérience de portraitiste. Le premier portrait (*La boulangère*) est né en fait du désir d'apparaître d'une fille qui voulait « faire » l'actrice. Devant la caméra, elle a commencé à raconter toute sa vie, à dévoiler son intimité... C'est donc bien la volonté de s'exhiber qui a déclenché le rite du portrait, mais cela a créé une dynamique où le plaisir d'être observé fonctionne avec le plaisir d'observer. L'exhibitionniste crée le voyeuriste et vice versa.



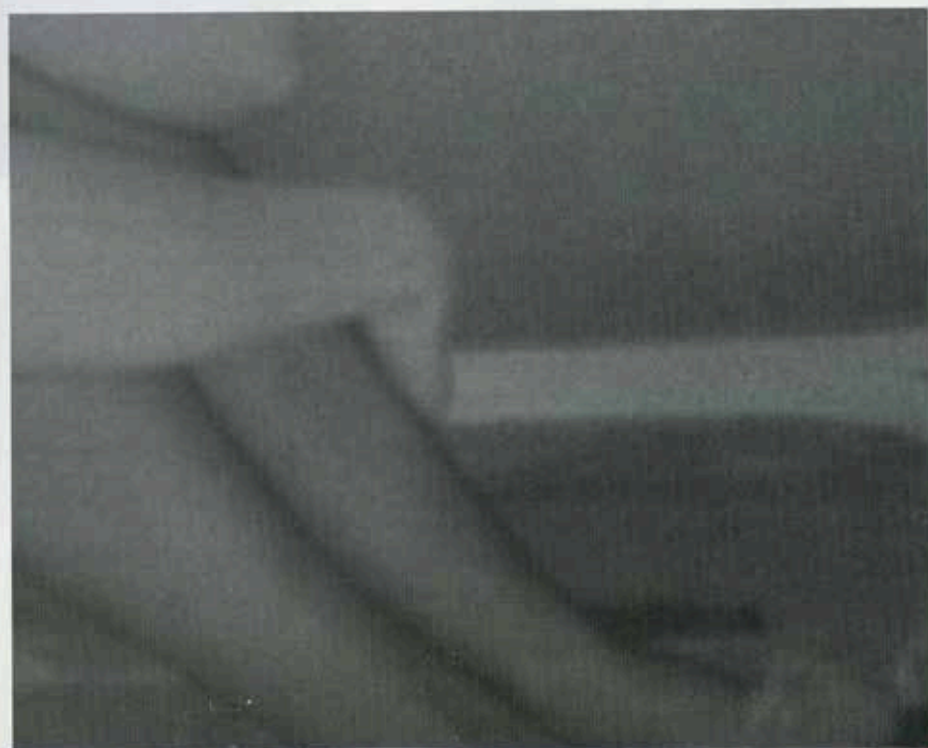
« Il est clair que si je trouve un exhibitionniste,  
cela m'intéresse.  
Il y a toujours un côté voyeuriste... »

Le voyeurisme est une caractéristique dominante de l'œuvre de Valérie Pavia. Un certain type de voyeurisme, qui se retourne vers lui-même et révèle un des aspect fondamental de cette forme artistique qu'elle a choisie : la télécaméra. Le pouvoir de la technologie vidéo associé à l'art intuitif s'impose alors comme l'un des aspect le plus évident de son art.

Dans ses œuvres, on voit défiler sous nos yeux les liens entre voyeurisme et exhibitionnisme. La recherche et l'observation de la personne dont Valérie Pavia décide de faire le portrait dévoile toujours à la caméra une certaine forme d'exhibitionnisme. Ainsi, Christophe, voyeur-internaute admet, et donc exhibe, une forme de déviance sexuelle vers l'image, et ce avec une sensibilité ironique et désarmante. Dans *Georges 2*, un homme révèle son « voyeurisme aux yeux fermés », fait de sensations tactiles et imaginaires. Enfin, l'exhibitionniste du Marais, lorsqu'il se montre à Valérie, se dévoile à la fois à la femme et à la caméra.

Pour réaliser ses autoportraits, Valérie Pavia se met elle-même en scène dans de petites pièces, dans un style performatif, dans des moments d'intimité dévoilée (dans *Enceinte*) ou exaspérée (dans *De la séduction*).

C'est ainsi que le spectateur prend le rôle du voyeur.



## « Filmer et être filmé est un désir réciproque »

Dans l'œuvre de Valérie Pavia, filmer et être filmé devient un dualisme indivisible, dans lequel on développe ce qu'elle-même appelle « une attente secrète ». Cette attente est le désir constant et souvent inconscient qui la guide vers tel ou tel personnage et qui permet à ces personnes de dévoiler à l'artiste leur propre intimité, même s'ils ne se connaissent pas (comme dans la plupart des portraits qu'elle a fait ). Ce qu'il se crée, c'est un rapport de tension intime entre le voyeurisme et l'exhibitionnisme, lequel se transforme souvent en confession dont la caméra devient le catalyseur et qu'il faut inconsciemment oublier...

...« pour ne pas la déranger... »

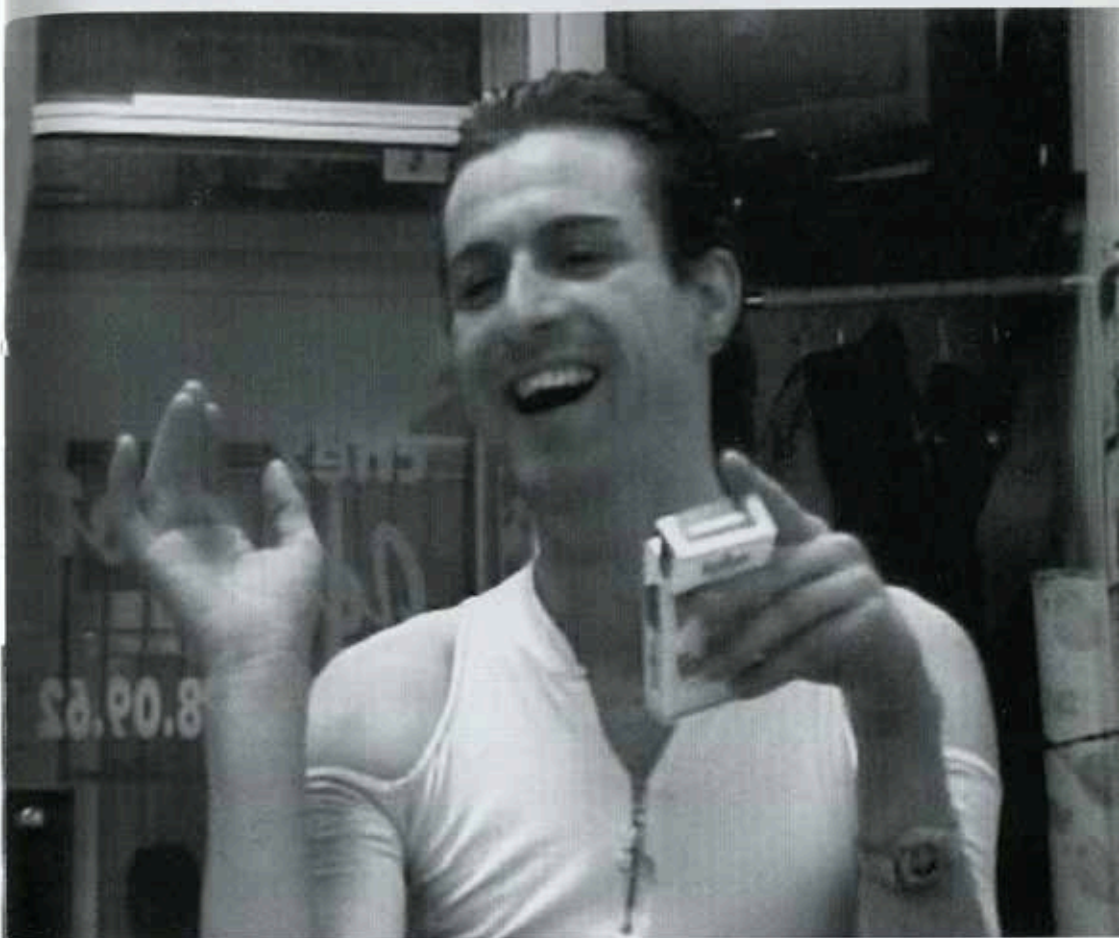
Pendant les portraits, Valérie elle-même, la plupart du temps, se tait, écoute, s'efface pour laisser vivre le sujet...

« il y a en effet un rôle actif et un rôle passif »

Par conséquent, selon cette distinction et en ce qui concerne les portraits, le rôle "actif" du début se limite à choisir le personnage à immortaliser (« je recherche des gens théâtraux... je recherche quelque chose qui peut être bien à voir... » ) pour finalement revenir, mais seulement au moment du montage... Ainsi naît le portrait de Gilles (dont la théâtralité des gestes est incroyablement soulignée par la choix d'utiliser des images fixes) et le portrait de Massimo (où, en montrant plusieurs fois l'artifice de la visualisation sur le moniteur, Valérie semble souligner la subjectivité de son portrait. Mais cette subjectivité ne devient jamais un jugement moral).

Un autre concept très important de la poétique de Valérie Pavia, lié à ces portraits est le thème de la mémoire et de la trace...





« le portrait est toujours une manière  
d'immortaliser les gens que je filme... »

Il est évident que le rapport entre mémoire et images est lié aux principaux mécanismes de fixation du souvenir. Mais ce qui est intéressant, c'est la conscience particulière qu'a Valérie Pavia de ce lien important. En effet, elle cherche à figer les instants, instants qui (si arrêtés) deviennent tout de suite des souvenirs et perdent alors leur identification avec l'image réelle...



### « il faut sortir du mouvement de la réalité »

On a donc des images où la perception du mouvement (à travers des artifices techniques comme le slow shutter ou le ralenti) s'écarte de la perception réelle. Au niveau technique, on obtient ainsi la présence de la trace, trace du mouvement, mais aussi trace que ces rencontres ont laissé dans la vie de Valérie...

Ce même concept de trace, au niveau le plus intime de son être artistique, se manifeste aussi dans le désir que l'on se souvienne de ses oeuvres et donc de sa vie. En effet son oeuvre est intimement liée à sa vie.

« c'est le principe des mes vidéo... c'est ma vie, tout est vrai... »  
« il n'y a rien à imaginer, je capte et je montre...  
capturer un souvenir est une forme de vérité...  
si c'est imaginé on ne peut pas y croire,  
mais je donne quand même ma vision de la vérité... »



Cependant, en regardant ses autoportraits, on peut remettre en question l'aspect spontané de sa manière d'apparaître. A partir du moment où elle-même se déguise, on assiste manifestement à une mise en scène. Afin de mieux comprendre tout cela, il est fondamental d'introduire un nouveau concept fortement lié à l'art de Valérie Pavia...

« la réalité n'est pas toujours belle à regarder :  
j'ai besoin de garder sa crudité mais j'ai aussi besoin d'un filtre »

Un filtre donc ; mais il est important de faire la distinction entre les portraits (que ce soient des personnes ou des villes) et les autoportraits. Dans le premier cas, le filtre réside dans la caméra, un filtre de protection comme dans le cas de l'exhibitionniste du Marais (« la caméra m'a protégée »). Mais dans le second, le discours est un peu plus complexe. Il est intéressant de noter que souvent, pour ne pas dire presque toujours, on la voit coiffée d'une perruque, maquillée à l'extrême et déguisée de façon voyante. Toutes ces choses tendent à créer un masque qui est à la base de l'auto-dérision (caractéristique fondamentale de son style) mais aussi d'une forme de protection.



« Il faut passer par un postiche pour mieux se révéler »

Ainsi, comme tous les personnages de ses portraits, elle montre elle aussi une part d'elle-même dans ses autoportraits (« j'étais comme je me voyais et comme les autres me voyaient »). Elle dévoile une partie de sa vie ; une partie qu'elle a besoin de faire sortir dans un travail d'exorcisation.

« une vidéo vient à chaque fois réparer quelque chose de dissonant dans la vie »

Ce mécanisme est particulièrement évident dans la vidéo *Enceinte* où une partie de sa vie est mise en scène afin de permettre à un regard (manifestement celui du spectateur-voyeur) d'assister à la confession d'un moment difficile d'une période révolue. L'expérience d'un avortement est racontée au téléphone, à un ami qui ignore qu'il est enregistré (élément fondamental pour la force de la vidéo). On assiste à la rupture d'une convention sociale : l'avortement n'est pas vécu tristement mais il est raconté entrecoupé de rires, comme une libération. Valérie Pavia montre de façon naturelle une manière différente de vivre un événement qui devrait constituer une cause de perturbation. Apparemment provocante, elle met simplement en scène sa vie.

« Je ne me rends pas compte de la provocation,  
je ne la recherche pas forcément »

Le naturel de sa création est donc impressionnant. Elle montre à travers elle-même une façon insolite de vivre la vie et d'interpréter la société et ses mécanismes. Elle s'expose, exhibe devant la caméra son intimité, son corps, sa vie en construisant un personnage. Le concept d'exhibitionnisme revient donc. Elle l'incarne elle-même en rendant ainsi explicite le voyeurisme du spectateur.

© Claudio Cavallari

Traduction supervisée par Anne-Laure Castagnet

Turbulences vidéo # 39, avril 2003.



...le refus de l'accord visuel autorise le ratage à prendre forme et c'est le choc de l'inattendu qui s'impose brutalement...

## Entre stupidité et stupeur

par Benjamin Thorel

Caméra toujours à portée d'œil, Valérie Pavia construit son œuvre au fil de ses voyages et de ses rencontres. Elle filme un jeu entre amis, le week-end d'un pompier motomaniac, une balade dans Paris, ou se met en scène, selon l'envie, le besoin. Si elle considère sa caméra comme un « stylo », c'est ainsi moins pour revendiquer la singularité d'une écriture que pour souligner l'immédiateté de la prise de vue, pareille à une prise de note — elle désigne elle-même certaines de ses vidéos du nom d'esquisses. En cela, son attitude peut rappeler une tradition plus propre à la photographie, où il s'agit de saisir un "instant décisif", moment d'accord et d'harmonie entre les éléments du quotidien. Telle traque exige de la part de l'homme à la caméra une tension constante, afin d'extraire de la ville qu'il parcourt une situation révélatrice.

Cependant, les vidéos de Valérie Pavia ne mettent pas en avant de si belles occasions, intenses conjonctions de signes ; au contraire, c'est souvent le hasard, comme manque de sens d'autant plus saisissant, qui transparaît. Prise dans le cours des choses, elle laisse sa caméra suivre le flot d'un discours, quand bien même celui-ci est sous le signe de la dépression — ses autoportraits — ou de l'insignifiance — souvenirs d'enfance, anecdotes. Ainsi qu'elle le raconte souvent, les images du portrait d'une ville ont été prises alors qu'elle se trouvait à Sofia en « vacances » forcées, à la suite de l'arrêt d'un tournage sur lequel elle partait travailler. Ni touriste ni flâneuse, elle erre dans les rues, sans rien à faire — les plans qu'elle tourne alors seront d'ailleurs inutilisables tels quels, le camescope ayant mal supporté le froid.

Néanmoins, cette posture n'est pas passive, et demande une attention autre, décalée, à ce qui affleure dans le monde ordinaire ; aussi ses films ont d'autant plus de force lorsqu'ils se heurtent à la réalité des espaces publics. Dans *Sofia*, dans le flux bleuté des rushes refilmées, débris de statues soviétiques, cérémonie orthodoxe, files de passants s'enchaînent sans imposer un sens univoque. Un plan s'arrête sur un groupe d'hommes attroupés en pleine rue autour d'un jeu d'échecs. Un zoom arrière montre alors, derrière ces figures de vieux sages, une enseigne de Mc Donald ; la présence de fast-foods a cependant déjà été visible, au détour d'un plan précédent. Ainsi, sans tomber dans

la dénonciation rhétorique, par une sorte de gag visuel, Valérie Pavia pointe des décalages au sein d'un monde ordinaire. Ailleurs, cette attitude ne va pas sans créer de trouble : la juste distance cède la place à une gêne sensible, lorsqu'elle recueille les propos de proches ou d'inconnus, cadrés de travers, sans recherche de grâce.

Enfin, le refus de l'accord visuel autorise le ratage à prendre forme ; et c'est le choc de l'inattendu qui s'impose brutalement. Dans *Le Marais* (2001), Valérie Pavia filme la nuit un coin de rue anodin, où tourne un homme qui promène son chien. Il s'arrête et, tout en regardant la caméra, sans prévenir, baisse son pantalon. La caméra hésite, recule —





le plan est assez large — et se surprend à être presque aussi mal élevée que son sujet, s'essayant à équilibrer le motif de l'exhibitionniste par une fontaine décorée de statuettes de femmes nues... Incroyable mauvaise rencontre, où l'évidence subite de la misère humaine est contrebalancée par la tranquillité d'un chien, ce moment inopportun se clôt avec la volte-face de la caméra. Entre stupidité et stupeur, la réalité nous saute au nez dans cette courte vidéo — comme dans son pendant *Pigalle* ; Valérie Pavia prend en charge le mouvement du monde de la manière la plus déstabilisante qui soit.

© Benjamin Thorel,  
Turbulences vidéo # 39, avril 2003.

Gauche et droite : *Sofia*, vidéo, Valérie Pavia, 1998.



## Curriculum vidéo 2003-1994

2002	<i>Le rêve de l'Ours</i>	45'
2001	<i>Pigalle</i>	1'
	<i>Berlin</i>	2'
	<i>Le Marais</i>	1'
2000	<i>Bouvier Stéphane</i>	10'
	<i>Vorn Schlachten</i>	10'
1999	<i>C'est bien la société</i>	8'
	<i>Gilles</i>	4'
	<i>Christophe</i>	4'
1998	<i>Il était...</i>	5'
	<i>Sofia</i>	17'
	<i>Massimo</i>	10'
	<i>Georges 2</i>	8'
	<i>Autoportrait en noir et blanc</i>	2'
	<i>Le rêve</i>	2'
	<i>Enceinte</i>	3'
	<i>La vie heureuse</i>	3'
	<i>De la séduction</i>	3'
	<i>Hommage à J.C Averty</i>	3'
1997	<i>L'épaule à Pauline</i>	22'
	<i>Delarge (Film de commande)</i>	22'
1996	<i>Lucy et le fantôme de Marcushelmons</i>	2'
	<i>Rouja et le petit Bojan</i>	2'
	<i>Audrey</i>	17'
	<i>Georges</i>	16'
1995	<i>La revanche du modèle</i>	3'
	<i>Autoportrait</i>	3'
	<i>Valse de l'aiguille creuse</i>	1'
	<i>La mitre est blanche mais l'âme est sombre</i>	2'
	<i>premières esquisses : La roue</i>	2'
1994	<i>Le couronnement de Lucy</i>	12'





#### **1970**

Naissance à Montpellier (94).  
Vit et travaille à Paris (75).

#### **Etudes**

##### **1992**

DEA de Communication, Arts et Spectacles,  
Bordeaux.

##### **1991**

MAÎTRISE DE DROIT PUBLIC, Montpellier.

#### **Activités**

##### **2001**

Grand Prix Vidéo du festival IMAGINE LEGGERA  
à Palerme (Italie).

##### **2000**

Premier Prix du Festival VIDEOFORMES.

##### **1999**

Grand Prix vidéo du FESTIVAL DE SPLIT (Croatie).

##### **1995**

Participation au FESTIVAL INTERNATIONAL  
DU CINEMA MÉDITERRANÉEN DE MONTPELLIER.

Roger Atasi a une manière bien particulière de faire face au contexte qui l'entoure. Issu d'un secteur émergeant de la société péruvienne, Roger a su très tôt imprimer à ses initiatives cette tendance contemporaine, qui tend à transformer les quartiers nords de Lima en un phénomène esthétique économique.

## La mélancolie antipop de Roger Atasi

par Augusto del Valle C.

Je me pose cette question depuis un certain temps : en quoi consiste une telle contemporanéité, ou, parlant du présent, comment se fait-il qu'une imagination ouverte aux activités quotidiennes puisse projeter (parfois de manière involontaire) des éléments qui rendent tangibles certaines sensibilités collectives.

En face de moi, un flyer en couleur : notre artiste y fait son auto-promotion, "Videos de Roger Atasi" : *To Me*, *Hola y Chao*, *Popstar*, tout s'est passé à Lima, en juillet 2002. La séquence, en soi, est significative. Dans *To me* (4mn30), le moi de l'artiste est posé dans une situation temporelle : celle d'événements propres à la routine quotidienne. Dans *Hola y chao* (1mn 15), au contraire, son activité est projetée de manière ludique sur le bien connu "vladivideo" (1), dans une sorte de citation

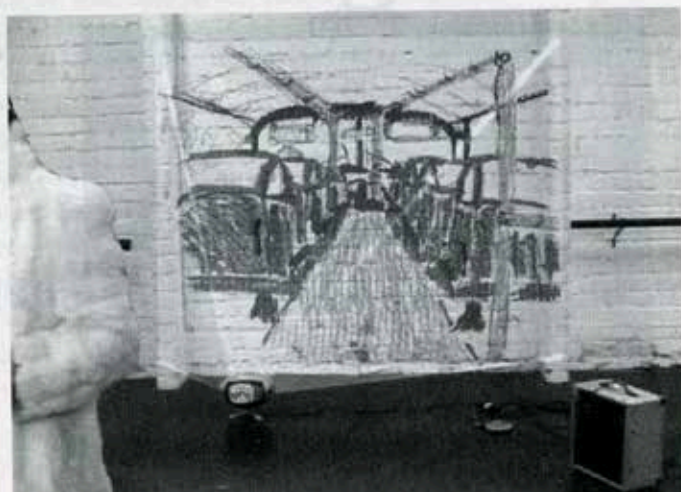
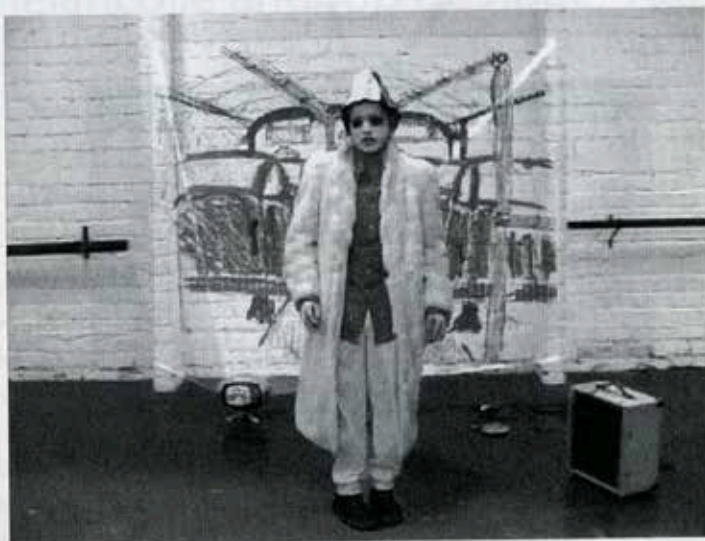
visuelle qui le situe dans une éthique irréaliste, rapidement convertie en réalité politique. *Popstar* (1mn25) est le manifeste public d'une certaine forme d'individualisme : Roger se déguise comme Hugo Ball (le dadaïste de la première époque du Cabaret Voltaire) et danse étrangement. Le document visuel a été montré dans un lieu de commerce très couru.

L'humour de Roger Atasi peut être aussi bien lu comme un jeu que comme une confrontation : le Pérou, "pays des opportunités perdues", offre d'étranges options esthétiques : le contemporain est le plus souvent un non-lieu visuel.

Les nouvelles générations d'artistes de Lima (ou des autres villes péruviennes) ont assumé la vidéo comme support de la même manière que la culture digitale fait partie du règne de l'informel. Au Pérou, il est possible









de trouver les logiciels de montage les plus avancés, et l'heure de navigation internet est très bon marché. L'apparition d'innombrables cybercafés est un phénomène national qui a surpris plus d'un étranger. L'intérêt de Roger pour les ordinateurs est paradoxalement artisanal dans la mesure où l'institution locale au moins artistique, continue de privilégier les médiums tels que la peinture et la sculpture.

De toutes façons, une sorte de mélancolie traverse le contenu visuel des travaux de Roger. Si l'on veut comprendre pourquoi Roger a recours à l'autoreprésentation, il faut s'attarder aussi sur les deux éléments que sont le jeu et la confrontation. La mélancolie du sujet artiste est celle que provoque le mobilier urbain et médiatique finalement pas si extravagant, pas si chaotique, mais absurde, pervers et hostile.

© Augusto del Valle C.,  
janvier 2003,  
Turbulences vidéo # 39,  
avril 2003.

(1) Les "vladivideos" sont des documents visuels qui étaient enregistrés par Vladimiro Montesinos, ex-chef (de facto) du Sistema de Inteligencia Nacional Peruano, pendant le gouvernement d'Alberto Fujimori (1990-2000). Ces documents témoignent d'actes de corruption comme de promiscuité sexuelle. Le Vladivideo le plus connu est le premier ; montré publiquement le 14 septembre 2000 ; on y voit un congressiste d'un parti d'opposition recevant de l'argent de Montesinos pour soutenir le régime.

Page de gauche : Popstar, vidéo, Roger Atasi, 2002. Photomontage.  
Ci-dessous : To me, vidéo, Roger Atasi, 2000.



En auvergne, l'AGENCE RÉGIONALE DU LIVRE a choisi une formule choc pour la rencontre entre jeunes auteurs contemporains et leur public : LITTINÉRANCE. Au cours d'une soirée de lancement, lecture de textes, portraits vidéo et ambiance musicale favorisent la rencontre.

## Le statut du récit dans l'écriture de Jean-Pierre Ostende

par Fabienne Halkowycz

Il ne s'agissait pas de lire Ostende mais, en sa compagnie, d'en écouter les récits confiés par la voix de Nadège Prugnard à l'occasion de LITTINÉRANCE. Le récit est livré pour être transmis. Quand la parole témoigne d'une écriture nouant des relations entre des épisodes réels ou fictifs, elle doit lui rester fidèle afin de les conserver. Le lecteur les retrouvera. La comédienne peut-elle les restituer pour lui ? Que révèle-t-elle de précieux au récit ? Pour le déterminer il faudra préciser de quoi elle l'affranchit. Les relations élaborées par le récit libèrent l'écriture du joug du recensement. Enrayant l'accumulation d'une liste descriptive, elles n'agrègent pas les qualités autour d'un patronyme mais délivrent des vies. Sans en consigner les traits, le récit met en œuvre la formation des caractères. Son rythme se confond avec celui de leur constitution.



Rencontres - lectures avec des auteurs de littérature contemporaine.



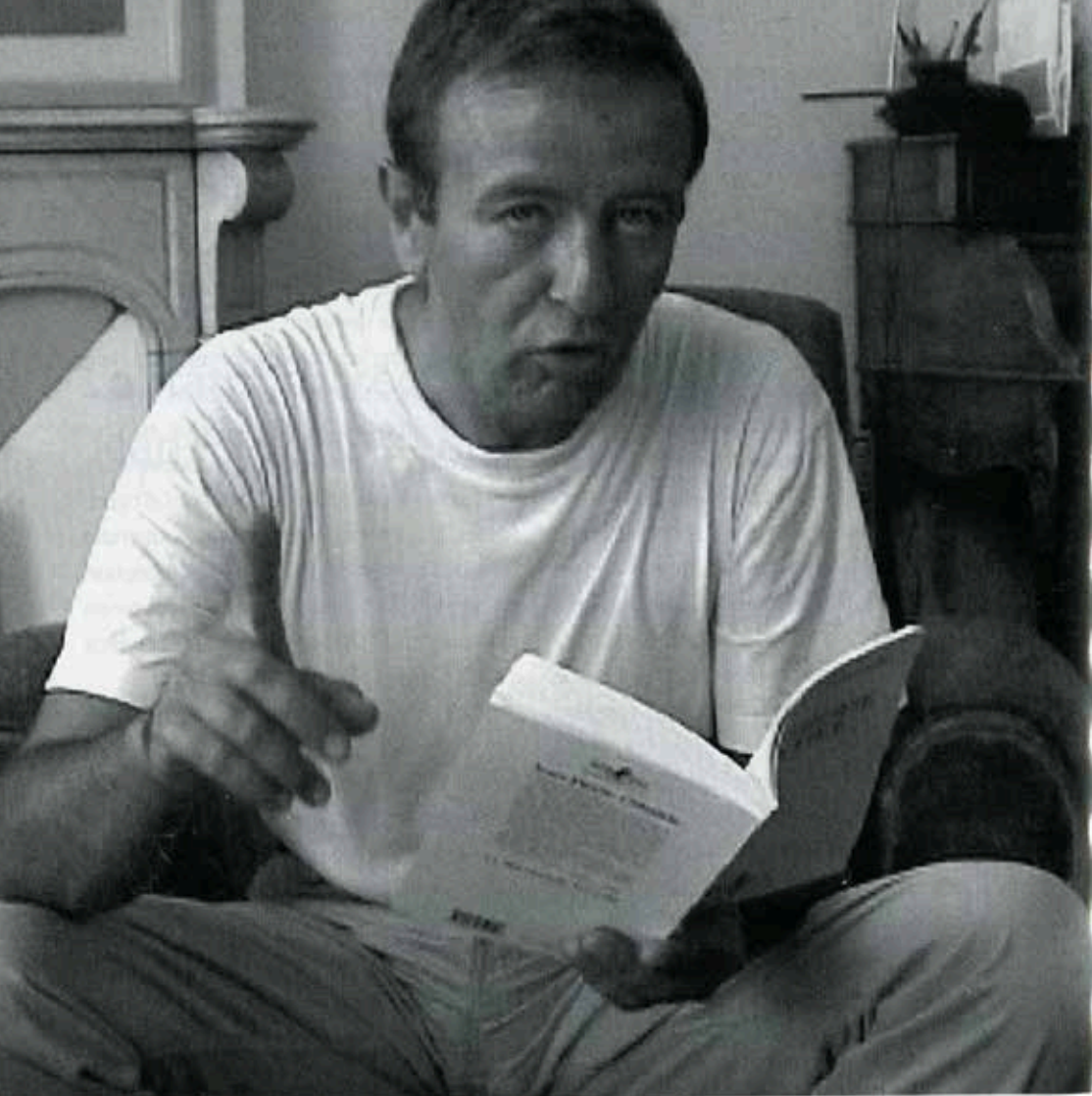
En tant qu'ils font quelque chose, ne serait-ce que peu de chose, les personnages existent. Les situations les façonnent par comparaisons directes aux autres protagonistes, ou en sollicitant des rapprochements entre les faits relatés. Ils ne sont que rapports. Construits par l'écrivain, il appartient au lecteur de les mettre en jeu. Leurs figures demeurent des figures de style. Le récit recourt à la rhétorique pour esquisser une identité.

Quelle en est la nature ? *La province éternelle* l'établit : « Pendant longtemps le fils avait attendu (...) être au delà du bonheur et du malheur, sa mère avait appelé ça une identité... ». Parachevée par l'ataraxie, c'est une inclination à l'Humanité. Elle échappe à la contingence d'une identification sur critère, « Il n'était connu pour rien, pas même une conquête, pas même un flirt... ». Les relations n'ont pas vocation à faire correspondre l'agent à un type. Dans le récit, Jean-Pierre Ostende rapporte plutôt des biographèmes — selon le mot de Roland Barthes —. Listés, ils resteraient au mieux anecdotiques. Mais la ponctualité de l'anecdote les tiendrait dans une indifférence mutuelle. Détachés, ils paraîtraient négligeables.

C'est seulement une fois mises en relations, que celles-ci unissent des termes ou bien soient d'ordre sémantique, que les biographèmes participeront de la signification d'un caractère. Sa personnalité ne s'affirme pas d'un bloc ni ne s'encre d'avantage en chaque mot. Elle n'a rien d'une certitude aux clameurs péremptoires. Elle se teste comme on teste une hypothèse. Quand Nadège Prugnard rassemble des passages destinés à nous en convaincre, en nous

disant : « Je vais les retrouver », elle met en œuvre la lecture par hypothèse d'un sens de lecture. La construction par numéro du roman *Planche et Razac* invite à lire les propositions séparément pour réorganiser leurs rapports à loisir. La méthode d'écriture et de lecture est mise en abîme dans le contenu de la narration. Sur la base d'effets de perception, les deux hommes formulent des hypothèses. Leurs suppositions demandent confirmation. Aussi, de plus en plus rapidement, ils tentent des recoupements. Ils testent de possibles conjonctions d'hypothèses. L'ordre de lecture choisi soutiendra l'une ou l'autre. Alors, ces effets de perception ne seront plus seulement des contenus mais aussi des éléments fonctionnels du récit c'est à dire des effets de montage.

Ces derniers placent à distance les tempéraments qu'ils édifient, permettant au lecteur de les saisir. Ils composent des traits du caractère en aménageant des orientations de lecture ; alors les biographèmes deviennent indices. Investis dans plusieurs d'entre elles, ils sont polysémiques mais ne s'équivalent pas. Leur rapprochement sera différenciateur ; il choisira un sens pour eux. Les répertoire exhaustivement les uniformiserait. Cette entreprise n'aurait plus vocation à distinguer des sens. Elle s'écarterait du projet de lecture par hypothèses et entraînerait une perte du récit. Les effets de montage évitent l'accumulation aveugle de détails. Fragmentant l'amplification due à une lecture cursive, ils parent sa propension à l'exagération, emphase rhétorique qui compromettrait le récit. Ils le prémunissent contre tout débordement.



Jean-Pierre Ostende cherche le langage le moins chargé émotionnellement. Ce précepte méthodologique l'a conduit à examiner le traitement formel auquel d'autres écrivains ont soumis le contenu affectif des phrases. Il les prend à leur tour pour matériaux d'écriture. Il nous convie, par exemple, à une relecture de *Liberté* d'Eluard. La parodie autorise Jean-Pierre Ostende à exploiter divers registres de langue, occasionnant des variations de ses méthodes de récit. Une nouvelle fois, les effets de montage tiennent un rôle prépondérant. Ils exercent une contention sur les affects en voie de constitution. Pour éviter que leur propagation envahisse les pages et trouble le lecteur, ils donnent lieu à des interruptions. Les mots entrent en résonance différemment, la compréhension d'un passage en est changée. Les effets de montages se traduisent par des coupures du rythme du lecteur, lui



ménageant l'opportunité de choisir sa lecture. Ces haltes préservent également le récit de l'exclusivité comme de l'égarément stylistique.

Autant d'efforts pour éviter les submersions tant rhétoriques qu'émotionnelles. Autant d'efforts pour s'en tenir au récit et le cerner de près. Pour illustrer le bien-fondé de cette exigence, Ostende relate ses expériences de lecture en milieu carcéral, « là où » dit-il « on attend tout d'un récit... » Le prévenu devra s'y tenir. Tout débordement risquerait d'en falsifier le contenu et pourrait le desservir. A chacune de ses affirmations suit sa remise en cause : « Peut-on croire à ce récit là ?... ». C'est aussi la question posée dans *Planche et Razac*, qui livre des vues dont l'assemblage nous appartient. Les hypothèses sont soutenables par le lecteur, qui en est l'initiateur, seulement si la structure et l'agencement des propositions sont valides. Elles s'infirment d'elles-mêmes dans le cas contraire.

C'est conjointement que le sens des hypothèses devient explicite.

Le principe de leurs prémisses est le manque. Que suffit-il de mettre en rapport pour que le sens advienne ? Le descriptif des habitudes ne fournit pas plus de connaissance que l'ambition de les répertorier.

Le premier s'apparente à l'énigme. Il donne des indications formulées avec soin.

L'attention portée à la forme pénètre la densité de l'énigme. Elle décèle et éclaire les métaphores. Elle convertit le regard et l'écoute à un niveau supérieur d'interprétation contenu en puissance dans les propositions elles-mêmes. A ce stade le sens des mots bascule. Le degré de lecture qui vient

d'être atteint n'aurait pas pu être anticipé : la concentration syntaxique des énoncés avait modifié le statut des termes, moyennant quoi le contenu avait muté en figure. La forme des propositions saturait la totalité du champs sémantique. Elle ne laissait pas de soupçonner d'épaisseur décomposable. Aussi, la découverte de couches sémantiques est une surprise : la disposition attentive dans laquelle nous approchons les mots parvient à élucider l'énigme en franchissant ces strates. Leur traversée est saisissante. Transiter par la forme aura permis une double prise : celle du mouvement de l'énigme est chronologiquement première ; elle initie la quête d'un motif d'une autre nature. La découverte de cette subtilisation et simultanément du statut ontologique de ce nouvel objet ravive notre intérêt ; son importance aurait été minimisée.

Notre curiosité se meut en inquiétude. Jusqu'ici nous sondions méticuleusement les indices. La patience de l'examen n'est plus de mise ; l'acharnement opiniâtre l'a remplacé car l'obtention d'une réponse est impérative pour dissiper la crainte du contenu. Sibyllin, il restera comminatoire ; exposé nous cesserons de le redouter. Ce besoin véhément coupe court à la médiation des mots. Elle diffèrait le dévoilement complet de leur signification, laissant la parole lier le sens. Par la persévérance, et par la ruse si elle ne suffit pas, nous hâterons la clarification du contenu quelque soit le prix de notre audace, et il nous en coûtera.

Percer le mystère de l'énigme n'est pas tout, il faut ensuite en assumer la réponse. Elle nous parvient avec raison ; l'esprit appliqué à la discerner en a fourni à priori



la démonstration. Rendue indubitable, elle doit être acceptée pour vérité. L'énigme n'est pas la fable. Elle ne rapporte pas; ce qu'elle prend en charge c'est son propre récit. Elle ne se conclue pas dans un retour au métalangage. Jamais elle ne nous extirpe hors de ses énoncés. Sa réponse livrée, nous constatons que la solution se trouvait déjà comprise entre les propositions de l'arcane. Nous devons admettre que nous possédions une pré-science de la solution recherchée. Cependant, nos investigations ne furent pas vaines; le regard neuf qu'elles ont institué occasionne la formulation des propositions synthétiques dont nous disposons en leur expression développée. Nous reconnaissons la description d'un acte qui a déjà eu lieu. Au court de cette transformation s'est accomplie la clarification du sens propre des termes de l'énoncé. Le contenu du libellé prend figure de réponse. Subite est

sa révélation. L'énigme divulgue sa signification lors d'un renversement où elle déploie tout d'un coup l'envergure de ses déterminations; bien que passées inaperçues elles n'avaient jamais cessé d'être là sous la concentration apparente. Sa portée a de quoi surprendre: une fois parvenue à son extension complète elle se rabat soudainement sur celui qui l'a mise en œuvre. Ce revers inattendu suscite l'effroi. Nous souhaitons précipiter un dénouement qui dissiperait notre inquiétude. Or, sa découverte signale notre considérable ignorance et nous désigne pour responsable de notre aveuglement. Nous ne saurions plus prétendre déterminer un quelconque savoir. En définitive, notre acharnement ne peut pas être appelé volonté. Croyant suivre d'autres fins, nous nous fourvoyons. Abruptement détrompés, nous en supportons les conséquences. Vantant notre perspicacité, nous présumons une





dissimulation ; force est de constater que ce n'est pas le cas. Une parole elliptique empruntant les traits de la métaphore nous le laissait croire. La rhétorique de l'énigme soutient qu'une chose est à chercher sans indiquer ce dont il s'agit, ni le mode d'association qui rendrait raison de récurrences encore inexpliquées : « Il commandait avec sa mère des spécialités (...) Le fils se souvenait qu'il avait quarante ans (...) un peu plus de quarante ans (...) quarante ans mais pas une ride. ».

Dans *La province éternelle*, les occupations des personnages sont similaires d'une fois sur l'autre. Sortes de rituels réglés de longue date, toutefois le nom de cérémonial ne leur conviendrait pas car ils servent d'abord des intérêts particuliers. Nous serions tenté de les qualifier de rite mais en sont-ils vraiment ? Jean-Pierre Ostende esquisse une étude à caractère sociologique où le fait considéré prend valeur de rituel. Le rite vise l'intégration. Ceux qui y prennent part se reconnaissent mutuellement, alors ils sont identifiés. Or, soumis au rythme d'une activité journalière, le rituel se banalise. Accompli sans conscience il est privé de sa fonction symbolique et perd son pouvoir qualifiant. Il ne permet plus de singulariser, il est devenu normatif. *La province éternelle* fixe l'identité des protagonistes d'après leurs habitudes. Le fils et la mère s'adonnent à la lecture des journaux, jamais ensemble mais tour à tour. Lui le matin, elle l'après-midi, épluchent jusqu'aux recettes imprimées dans le quotidien. Les rubriques parcourues cataloguent la lecture. Leur description délivre peu de connaissances objectives de ces gens. Plus intrigante qu'informative, sa

minutie retient l'attention. Lui accorder du temps promet un attachement à la quotidienneté ces vies. Sa teneur variant, nous décelons des indices quant aux modes d'écriture de ce récit et développons une affection envers la lecture elle-même. Alors advient le sens : celui des prémisses identitaires comme celui de l'écriture. Une énumération n'aurait pas suffi à accomplir cette transformation.

La seconde manière de réunir les prémisses abolit l'élément de leur dynamique, le manque. Des indices biographiques sont répertoriés par catégories, sans se soucier de leur attribution. Cette nomenclature favorise le discernement d'espèces sous un genre, et non des personnes entre elles. Ainsi, la classification des consommatrices selon l'organisation de leur passages dans les rayons du supermarché est un répertoire d'habitudes servant à différencier des classes de ménagères. Où trouver les indices permettant d'établir leurs parcours prévisionnels ? Sur les listes de courses. Sont-elles dépositaires d'éléments identificatoires absents d'un répertoire ? Examinons son fonctionnement. Un système d'entrées calqué sur l'ordre alphabétique lui procure son autonomie et valide ses propriétés : être entier et dénombrable. A l'instant de sa consultation, le répertoire est complet. Si ajouts, ratures et renvois sont envisageables, son contenu est néanmoins subordonné à une forme fixe. Ses catégories restent au nombre de vingt-six, une par lettre. Elles excluent l'hypothèse du manque parce qu'elles ont éradiqué la possibilité de produire du sens. Le découpage alphabétique, simple classement cumulatif étranger à la dénotation, n'a pas vocation

à explorer les liens possibles entre les signifiants répertoriés. Il exalte les éléments mais ne leur reconnaît aucune fonction.

Les mots font sens seulement si on maintient des séquences où se manifeste une grandeur discrète. Les listes d'achats, à l'inverse du répertoire, sont établies autour de ses tenant lieu, l'acquisition et l'utilisation. Étagères et gondoles les symbolisent. Incitatives, elles encouragent des comportement dont l'acheteur est le produit. Elles exposent des fonctions. Prendre fonction est la grandeur discrète dont les modes sont qualifiants. Les qualités prédiées par l'usage des marchandises que nous prévoyons d'acheter nous sont attribuées par anticipation, elles nous sont vendues. Décider de leur acquisition c'est se procurer une identité. Elle a un prix ; nous le payons. L'identité peut également se négocier quand la fonction lui correspondant est un emploi. Nous serons rétribué pour remplir notre office. La prise de fonction fournit une identité sociale.

L'écrivain la met en miroir d'une autre, naturelle autant que symbolique : la filiation. « Mon fils m'a embauché, il m'a demandé mon nom, il a rempli une feuille de paie, il m'a fait un contrat (...) Je ne peut pas vous dire tel père tel fils, ce n'est pas vrai... ». Le fils qui va donner fonction sociale à son père reconnaît celui qui lui permet d'être "fils de..." mais il garde pour lui le sens de cette légitimation puisqu'il revient à ce fils d'avoir fait de lui un père. L'intention de gratitude qui se manifeste dans l'effectivité emprunte la figure du mouvement transitif mais surmonte ce moment en déviant sa trajectoire. Son itinéraire se révèle être réflexif. Toutefois, l'exclusivité du rapport à soi ne permet de

pas faire le récit de la constitution de l'identité. Elle s'opère dans la sphère du proche. Scindée du monde effectif où elle doit se reconnaître, jamais n'arriverait pour la conscience qui s'anticipe le moment sa prise. Elle se contenterait de spéculer sur sa propre rencontre. Ne témoignant d'aucuns faits avérés, ses scénari ne sauraient prétendre au rang de récits. Le solipsisme abandonnerait la conscience à ses chimères desquelles elle ne se distinguerait pas. Indifférente, alors « Aucun biographe même compilateur de bruits et d'échos ne permettrait d'écrire sa biographie sur plus d'une page, parce qu'il n'avait pas de vie moins encore de récit... ». Le principe de réalité et un monde lui manquant, elle se laisserait submerger d'affabulations et ne serait pas à même d'atteindre la forme du récit. Or, s'il n'est pas envisageable d'y accéder à sa place, une médiation lui est cependant nécessaire pour y parvenir.

LITTÉRANCE offre aux conscience lectrices de ressaisir l'Esprit de Lecture en devenant ensemble auditrices. Chacune peut être à l'écoute de sa lecture par l'entremise de l'auteur des mots et de la comédienne qui les fait entendre. Leur intervention ne se résume pas à fournir la récollection de bribes éparées extirpées de pages choisies mais consiste en un investissement du texte engagé pour sa transmission. Il sert de support mobile au récit.

© Fabienne Halkowycz,

novembre 2001,

juin 2002, janvier 2003

Turbulences vidéo # 39, avril 2003





Les photos de cet article sont extraites du film réalisé par Gabriel Soucheyre dans le cadre de la soirée d'ouverture de LITTÉRATURE, le 21 novembre 2001.

Un écrivain se met à nu sous le regard du modèle absent.

## Strophes pour Elise

par Richard Millet

De quelle blancheur surgie, Elise, dans la nudité de son visage ? Est-ce toi, chère Elise ? ou plutôt Est-ce vous ? puisque la langue française permet cette belle modulation, cette distance vocative qui est un frémissement d'approche. Une approche sans fin, la beauté rendant seul, dans une sorte d'effroi, celui qui la contemple comme moi devant Elise non pas revenue d'un désert où elle se fût cachée ni assidue compagne d'années enfuies mais venue de sa seule beauté dans la double proposition du visage et du nom et me sommant de répondre de moi, de m'avancer dans la nudité de l'écriture,

écrire Elise, donc, l'appeler à moi, la faire entrer dans l'inévitable fiction, le desservir de sa pureté de madone italienne, ce visage qui traverse le temps en hésitant entre les flammes contraires de l'adolescence et de l'âge adulte, faire violence à sa perfection, trouver la faille par laquelle, regard, bouche, soupir, il se donnerait à moi, lui qui a sur moi l'avantage de son sourire et celui de s'être penché sur quelques-uns de mes livres et ainsi d'en connaître sur moi plus que j'en saurai jamais sur elle, Elise, texte contre figure, la littérature contre la vie, Elise déjà légendaire parce que perpétuellement à dire, une histoire qui nous soit commune et dans laquelle ce visage serait le point énigmatique, la figure dans le merveilleux tapis d'un texte rêvé,

ovale parfait, exquis écartement des narines, justesse des lèvres et des lobes, clarté profonde du regard, tout cela qui se tourne vers moi dans la nuit d'Ussel, de Stockholm, de Paris, visage — corps interdit en même temps qu'offre, Elise approchée au plus près de ce qui me la dérobe, en s'approchant du point précis où je la manque, renvoyé à moi-même, figure d'encre et mains creuses, dans l'inexorable conjonction du désir et du texte, de la célébration et de l'outrage, avec cependant le sentiment d'être contemplé depuis le lieu où se penchent les anges.

© Richard Millet, Ussel, Stockholm, Paris, décembre 2001  
Turbulences vidéo # 39, avril 2003

Richard Millet a publié une vingtaine d'ouvrages, essais, romans et nouvelles, parus pour la plupart chez POL. Dernières parutions : *La gloire des Pythre* (POL, 1995), *L'amour mendiant* (POL, 1996), *L'amour des trois sœurs Piale* (POL, 1997), *Cité perdue* (Fata Morgana, 1998), *Autres jeunes filles* (Éditions François Janaud, 1998), *Le cavalier sio-mois* (id., 1999), *L'auve le pur* (POL, 2000), *La voix d'alto* (Gallimard, 2001).





Élise, ou l'art subtil de filmer l'invisible, à l'œil nu.

## Œil pour œil

par Elise P.

*« Et pourquoi ne pas concevoir comme une œuvre d'art l'exécution d'une œuvre d'art ? »*

Paul Valéry, *Pièces sur l'art*.

Cela fait bien longtemps que je n'ai pas vu Tristan, ni parcouru le journal conduit tout au long des séances ; restent les photos. Mais j'ai tout lu, presque tout. Et peut-être, seule différence avec mes consœurs, tout cela n'a rien eu d'une idylle, faire ces photos n'a jamais été facile. Et de toutes les "Elles", images, textes, visages, voix, la "grave", c'est moi. Pas moyen d'être autre chose que moi finalement... L'une s'étonne de son visage, sur le papier si différent ; l'une se plaît, l'une se déplaît. Moi, je me ressemble, je ressemble à moi "dedans". À l'intérieur je suis minérale, pareil. Noire et blanche. Je pèse, je tombe : gravité.

Tout ce temps, histoire de ne pas être tout à fait dans la pesanteur, je l'ai regardé. Le photographe. Et cet exercice m'a révélé Tristan tout autant que je me dévoilais à lui ; pour moi aussi, les photos ont fait sauter une gangue, sa gaine, contorsions obligent... Je n'ai pas tellement surveillé la conduite de sa boîte noire, son fichu objectif qui voulait prendre l'empreinte de mes yeux, absolument ; mais, bien plus intéressant, Tristan derrière. Tout en fixant l'appareil, je voyais à

travers, par delà la machine et son bruit. Même les yeux fixés sur un point repère, le point par lequel tout mon corps était scellé sur lui-même et parfaitement immobile, point par lequel passait tout mon souffle, et m'efforçant d'y rester rivée, c'était encore son corps, sa silhouette, ses mouvements, gauches ou précis, que j'observais. Elles disent qu'il nous scrutait au plus près. Nous étions effectivement toujours proches : à nous toucher. Mais j'en ai peut-être vu — vue panoramique — plus que lui. Non seulement il posait, s'immobilisait pour moi, mais il virevoltait, papillonnait, tournait dans toutes les position, se baissait à mes pieds, m'effleurait à peine l'épaule, perfectionniste, pour reculer immédiatement. A chaque prise j'enregistrais ses mouvements, ses silences, ses enthousiasmes, ses insistances, ses ordres. Quel duo devons-nous faire, moi tantôt figée et nerveuse, tantôt rêveuse et dissipée..., lui bavard volubile capricieux puis silencieux, froid mutisme, une tombe ; et tout cela de la manière la plus décousue qui soit. Cette danse à mon intention, à l'intention de mes yeux — car enfin, il n'y a que des yeux dans



toutes ses photographies — m'a toujours suggéré la parade nuptiale de quelque oiseau exotique, en l'occurrence particulièrement fantasque. Il y avait infiniment de beauté dans ces constructions-là. J'ai aussi cette sensation : « Je suis la Difficulté », pas seulement flatteur, croyez-moi. C'est ce qui me reste : moi centre, grave, de toute la pièce, de l'immeuble, la rue, la ville, mais tout tourne autour de mon corps. Des orbes et des révolutions. Remarquez toutes les rondeurs dans les photos.

Des heures affolées, des conversations disloquées, des gestes désordonnés, le temps qui n'a plus cours. Une chaleur intense et tout à coup, frissonnante et glacée. Tout le panel de nos personnalités, tous les sentiments, tous mes visages, toutes mes grimaces aussi : du théâtre, quoi. Je repense à cette photo où mon visage, de trois quarts devant un panneau qui scintille, semble se découper devant des projecteurs ; amusant et inattendu clin d'œil : Elise parvient à faire son cinéma. Un moment sous les feux de la rampe.

A la fin, plus du tout amusée. Séances inquiètes, presque douloureuses. Quelqu'un ou quelque chose s'épuise. Où l'on sent que prêter son visage — elles ont beau dire — c'est bien donner quelque chose. Du moins : ce que je lui prêtais, à lui, j'avais cessé de le donner aux autres, comme si mon visage, ma peau, mon corps tout entier, s'étaient, une fois sortie de la bulle protectrice créée par la présence de l'appareil, vidés de leur substance, de leur pouvoir. Effectivement : comme si tout était resté sur la pellicule. Quelque chose change forcément. J'ai l'impression de marcher comme un fantôme, d'être

transparente vide creuse tachée, sans visage. On est, quoi qu'on en dise, parti assez loin de soi quand on se prête au jeu dangereux des images.

Il y aura plus tard de la schizophrénie : ne plus être un. Je ne suis plus moi. Je se balade sans moi. Je ne suis plus que la pellicule de moi-même après ces séances. Je est une trentaine de peaux reprises une centaine de fois, apposées les unes sur les autres. Le choc de découvrir à chaque fois de nouvelles et plus nombreuses planches-contact : interdite, ravie. « Je suis (proprement) ravie, », parfois cette sensation m'étreint. Je suis absente de moi-même. Je suis restée coincée sur la couche de papier, parce que, pendant que je m'abîmais dans la contemplation, les cloches ont dû sonner.

Enfin, impuissance a posteriori du modèle, quoi qu'on en dise, quoi qu'il faille faire croire à ce modèle justement, pour la bonne marche de l'opération. J'étais dans l'extrême concentration, j'étais plus que présente ; et puis mon supplice muet devant les photos : laquelle et pourquoi ? Je ne retrouve plus ces moments, je suis incapable, devant mon visage — de moi si peu connu finalement —, de retrouver le fil de la séance, de refaire le puzzle de la journée. Ce début de soirée où l'on parlait de la lumière qui commençait à raser et plomber mon visage, où est-il ? Finalement les photos ne sont jamais traductibles par moi, malgré ma lutte permanente d'objet perdu dans le vide pour lier l'espace au temps, pour métamorphoser les instants en images figées, pour plâtrer l'éphémère. Pour cela, il n'y a que l'écriture. Elles sont autre chose que ce qui pouvait se passer pendant les séances — je ne suis que mes

yeux et il me jauge comme un adversaire, la bienveillance est feinte, et ne dure guère — moment magique, danse mystique union désunion ronde autour de la chose que je suis devenue, figée dans mon marbre de modèle. Les photos ne représentent rien des séances pour moi. Malgré tous mes efforts pour les construire, les maîtriser, les comprendre, elles finissent par m'échapper : mon visage de papier ne veut rien dire. J'ai tout perdu. Ce n'est effectivement pas moi qui prenais les images, alors ce ne sont pas mes séances, je n'étais pas grand-chose là dedans. Le temps aidant, je ne suis même plus certaine d'avoir été vraiment là.

© Elise P, Clermont-Ferrand, janvier 2003  
Turbulences vidéo # 39, avril 2003





Où l'écrivain trace des lignes autour du visage d'Élise, paupières closes, qui en compte encore si peu.

## Les yeux fermés

*par Pierre Bergounioux*

La situation humaine par excellence est l'interaction en face à face, le visage son point focal. De tous les objets envisageables, c'est le plus important parce qu'il affecte celui qui le considère plus que toute autre chose au monde. Outre ses caractéristiques génériques d'âge, de sexe, de condition, qui sont agissantes à proportion de ce que nous ne serons jamais, devant elles, en position d'observateur impartial mais impliqués, au même degré, dans l'ordre catégoriel, social, qui commande nos inclinations et nos pensées, la surface limitée qu'offre un visage se détache du restant en ce qu'elle peut nous mettre en question. Non contente de susciter des sentiments divers, contradictoires, parfois extrêmes, l'amour fou, l'hostilité de classe, la haine raciste, elle oppose un regard au regard, l'implique dans une réciprocité qui l'absorbe, le conteste, le trouble lorsque, par exemple, la bouche et les yeux ne tiennent pas même langage et on ne sait plus, alors, où on en est.

Une même magie apparente la photographie à l'écriture. On extorque, grâce à elles, un avantage à notre pire ennemi, le temps.

La photographie possède la vertu supplémentaire d'objectiver le plus subjectif des objets, c'est-à-dire le visage. C'est lui, à n'en pas douter, que nous contemplons sur le papier glacé. Mais ce ne l'est plus vraiment parce qu'il est dépouillé de sa principale propriété qui est d'agir en retour sur le regard porté sur lui, d'atteindre l'observateur dans son assiette et son repos, son être. On peut prolonger l'examen au-delà de l'instant variable mais toujours bref où il deviendrait gênant pour les deux parties, concentrer sur tel détail une attention qui, dans la réalité, serait outréante. Bref, on échappe aux structures temporelles de l'interaction en face à face, à son aura problématique, passionnante, parfois périlleuse.

Un savoir spécial naît de l'objectivation, qui n'est qu'un autre nom de la neutralité affective. Un philosophe anglais, Hume, définissait la raison avec un laconisme très britannique : « un jugement calme. » On peut relever tel trait, à peu près imperceptible, qui était noyé dans l'animation de l'ensemble. Une profondeur que masquait le flux des instants, affleure dans cette immobilité d'image. Mais cette

acquisition a son revers, sa rançon. On a saisi une impression à l'exclusion des autres, détaché un instant de la syntaxe générale. Le mystère de la personne, le vif de son identité s'évanouissent lorsqu'on les a fixés.

Les yeux fermés du modèle redoublent l'objectivation induite par l'appareil. Il annule son propre regard, se prive, délibérément, de sa puissance objectivante, abdique la réciprocité que tout homme, dès lors qu'il n'est pas aveugle, exerce par le simple fait de regarder, d'agir comme reflet déformant, aliénant, sur quiconque le regarde.

Reste ce moment compris entre les incertitudes de l'enfance et la fixité grandissante, inéluctable, que l'âge imprime à nos traits.

Qui ne découvre, après coup, aux portraits successifs d'un enfant, le conflit des morts pour revenir, dans la lumière tiède, accomplir ce qu'ils ont dû laisser inabouti ? Comme si la lutte pour la vie agissait toujours la foule des ombres, qu'on les voie s'annexer, l'une après l'autre, cette version d'elles-mêmes qui s'apprête, sans rien savoir, encore, à tenter une

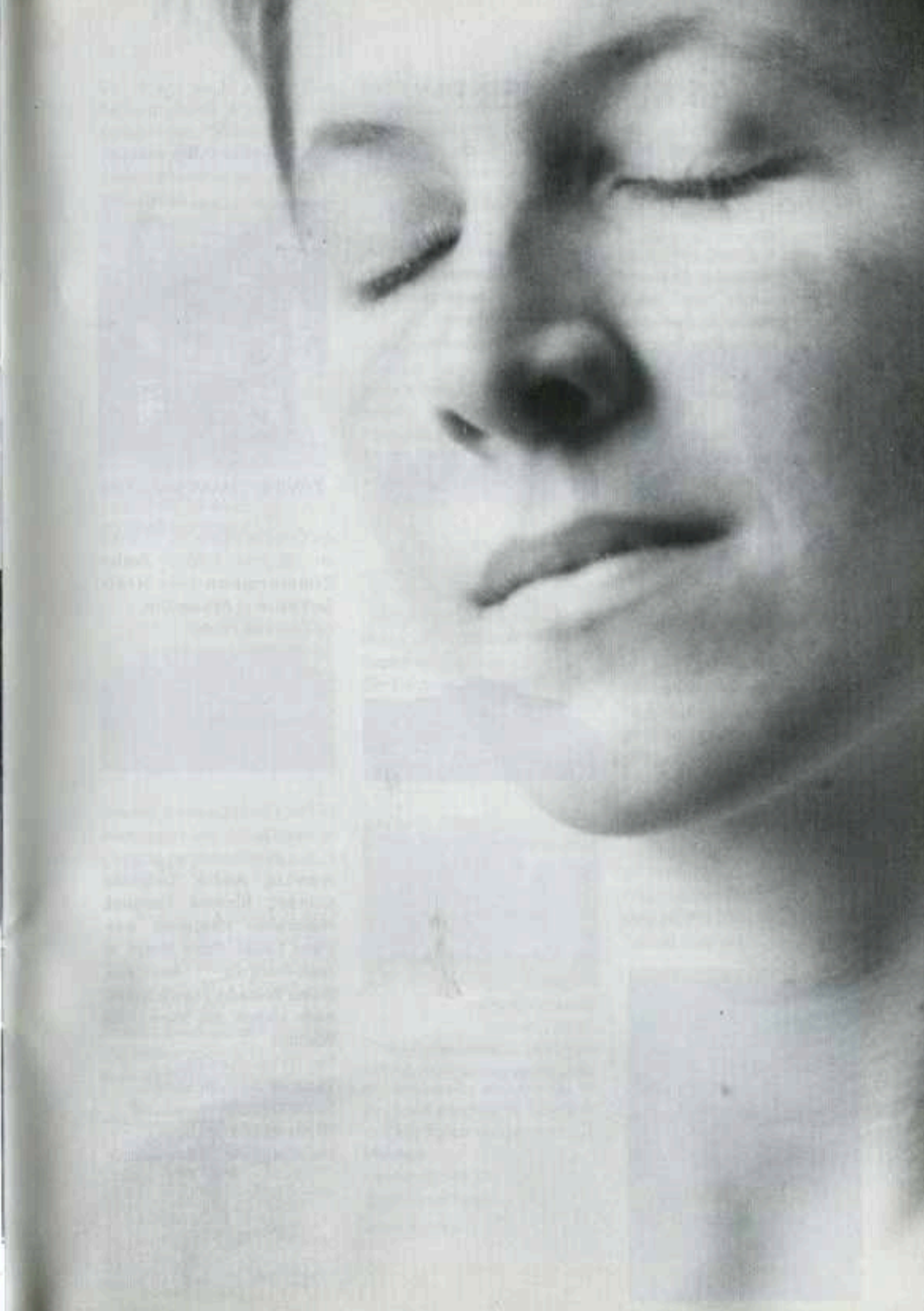
nouvelle fois l'aventure. Est-ce qu'une part nous revient, dans cette dispute, choisissons-nous dans le passé, celui, celle que nous allons recommencer ? J'ai une idée, à ce sujet, mais si peu assurée que je ne me hasarderai pas à l'exposer.

Rien n'empêche d'imaginer que les yeux du modèle scrutent cette profondeur effrayante. Ils se sont posés sur l'une des âmes en peine. La vie — la métempsychose — va commencer. Les lignes que nous ajoutons à la chronique infinie qui se perd dans la profondeur des âges vont apparaître sur ce visage lisse, encore. Il est comme la page blanche dont les plis et les rides qui s'apprêtent sont les signes. Lorsqu'elle est remplie, on peut s'en aller. C'est dans ce suspens entre l'enfance et la maturité, l'avant et l'après, l'extérieur et l'intériorité, comme au seuil de son sens, que le modèle est photographié.

© Pierre Bergounioux, Gif-sur-Yvette, août 2002  
Turbulences vidéo # 39, avril 2003

Ancien élève de l'ENS (Saint-Cloud), agrégé des lettres, Pierre Bergounioux est romancier et essayiste. Il est l'auteur de plus d'une trentaine d'ouvrages. Principales publications : *Catherine* (Gallimard, 1984), *Ce pas et le suivant* (Gallimard, 1985), *La Bête famélique* (Gallimard, 1986), *La maison rose* (Gallimard, 1987), *L'Arbre sur la rivière* (Gallimard, 1988), *C'était nous* (Gallimard, 1989), *La Mue* (Gallimard, 1991), *L'Orphelin* (Gallimard, 1992), *Le matin des origines* (Verdier, 1992), *Le Grand Sylvain* (Verdier, 1993), *La Casse* (Fata Morgana, 1994), *La Toussaint* (Gallimard, 1994), *Mierte* (Gallimard, 1995), *Le Chevron* (Verdier, 1996), *D'abord nous sommes au monde* (Le Laquet, 1995), *La Cécité d'Homère* (Circe, 1995), *La Mort de Brune* (Gallimard, 1996) *Les choses mêmes* (Les Cahiers de l'Atelier, 1996), *La Ligne* (Verdier, 1997), *Le Premier Mot* (Gallimard, 2001), *Simplex, magistraux et autres antidotes* (Verdier, 2001), *Un peu de bleu dans le paysage* (Verdier, 2001), *Jusqu'à Faulkner* (Gallimard, 2002).





# A NE PAS MANQUER !

## FRANCE :

Suite à l'inauguration de son nouvel espace le 15 février dernier, la **GALERIE YVON LAMBERT** propose jusqu'au 22 mars prochain une exposition consacrée à **Douglas Gordon**. Films, installations sonores, photographies, textes.

Toujours au Studio : l'artiste coréenne **Koo-Jeong-a** présente une nouvelle installation : *Fictive Love*.

**Galerie Yvon Lambert**,  
108 rue vieille du Temple  
75003 Paris  
Tel : 01 42 71 09 33  
galerie.yvon.lambert@wanadoo.fr

AUX SUBSTANCES, à Lyon :  
L'artiste **Olivier Chabanis** est en résidence jusqu'au 30 avril et présente ses photographies, vidéos, installations : entre autres, sa dernière en date : *Another Face*.

**Les substances**,  
8 bis quai Saint Vincent  
69001 Lyon  
Tel : 04 78 39 10 02  
galerie.yvon.lambert@wanadoo.fr



AU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON, jusqu'au 20 avril 2003 :

**Kim Sooja** : *CONDITIONS D'HUMANITÉ*  
**Benedikt Birkenbach** : *PENDANT*  
**Musée d'Art contemporain**,  
81 Cité Internationale  
Quai Charles de Gaulle  
69006 Lyon  
Tel : 04 72 69 17 17  
www.moca-lyon.org



IMAGESPASSAGES propose du 20 mars au 28 avril, les travaux de trois artistes chinois :  
*Nil*, de **Nose Chan**,  
*Tonight's room* de **Yan Fudo**,  
*The great wall*, de **Ma Liuming**.  
Imagespassages,  
26 rue sommeiller  
74000 Annecy  
imagespassages@wanadoo.fr  
www.imagespassages.fr



XAVIER ZIMMERMANN

AU CREUX DE L'ENFER, du 23 mars au 18 mai 2003 : **Xavier Zimmermann** avec **Hraïr Sarkissian** et **Ayham Dib**.  
**Le Creux de l'Enfer**,  
Centre d'Art Contemporain,  
Vallée des Usines, 63300 Thiers  
Tel : 04 73 80 26 56  
creux.de.lenfer@wanadoo.fr

Le FRAC POITOU-CHARENTES présente jusqu'au 10 mai l'exposition **PLUS, SI AFFINITÉS**, avec les artistes : **Jean-Luc André**, **Delphine Coindet**, **Richard Fauquet**, **Hallgrimur Helgason**, **Bertrand Lavier**, **Petra Mrzyk** et **Jean-François Moriceau**, **Bruno Peinado**, **Franck Scurti**, **Alain Séchas**, **Jim Shaw**, **Julia Wachtel**.  
Frac Poitou-charentes,  
15 rue de la Cloche Verte  
16000 Angoulême  
Tel : 05 45 92 87 01  
frac.pc.angouleme@wanadoo.fr



Du 19 avril au 15 juin, la Villa Arson présente 4 expositions personnelles : **Simon Starling**, **Saadane Afif**, **Stéphane Albert** et **Karim Gueloussi**.  
**Villa Arson**,  
 20 avenue Stephen Liégeard,  
 06105 Nice  
[www.villa-arson.org](http://www.villa-arson.org)

Jusqu'au 12 avril, la galerie Zoo présente une exposition de **Pierre Malphettes** : **LE JARDIN, LE FESTIN**.  
**Zoo galerie**  
 49, Chaussée de la Madeleine,  
 44000 Nantes  
 Tel : 02 40 35 41 55  
[zooline@worldnet.fr](mailto:zooline@worldnet.fr)



## EUROPE :

Vous avez jusqu'au 1<sup>er</sup> avril pour inscrire vos travaux et participer à l'Internationaler Medien Kunst Preis 2003. Premier prix vidéo : 12000 €.

**INTERNATIONALER MEDIEN KUNST PREIS**  
[medienkunstpreis@zkm.de](mailto:medienkunstpreis@zkm.de)  
[www.medienkunstpreis.de](http://www.medienkunstpreis.de)



Du 4 au 8 avril prochain, la Foire **ARTBRUSSELS** verra converger vers elle plus de 145 galeries venues de toute la planète, 25.000 amateurs connaisseurs et professionnels de l'art contemporain.  
[www.artexis.com/artbrussels](http://www.artexis.com/artbrussels)

A Londres, la vidéo et la photo française sont à l'honneur : **MADE IN PARIS**, de mai à juin vingt galeries ou institutions culturelles présentent un ou plusieurs artistes de leur choix.  
[www.institut-francais.org.uk](http://www.institut-francais.org.uk)

Jusqu'au 23 mars le Centre pour l'Image contemporaine de Genève propose 2 expositions consacrées à **Gianni Motti** et **Sophy Rickett**.  
**Centre pour l'Image Contemporaine**,  
 5 rue du Temple, 1201 Genève Suisse  
[www.centreimage.ch](http://www.centreimage.ch)



Toujours en Suisse, le prochain **Videoex**, festival de vidéo et films expérimentaux, aura lieu du 16 au 25 mai prochain (la date limite d'inscription est dépassée).  
**Videoex**,  
 Kanonengasse 20,  
 8004 Zurich Suisse  
[www.videoex.ch](http://www.videoex.ch)

La dixième édition du festival **ARCIPELAGO** aura lieu du 30 mai au 4 juin prochain. Là aussi, la date limite d'inscription est dépassée, notez quand-même l'adresse pour l'année prochaine.  
**Arcipelago**, associazione Culturale, 3E - medi@Casella Postale 6154  
 00195 Roma, Prati  
 Italie  
[www.arcipelagofilmfestival.org](http://www.arcipelagofilmfestival.org)



## MONDE :

Pour participer au **ANTIMATTER FESTIVAL OF UNDERGROUND SHORT FILM & VIDEO**, il vous faut impérativement envoyer vos travaux avant le 6 juin prochain. Le tarif de l'inscription est de 15\$. Format NTSC. Le festival aura lieu du 19 au 23 septembre prochain.  
**AFUS Film & Video**  
 F-1322 Broad Street  
 Victoria, BC  
 Canada V8W 2A9



**Turbulences Vidéo n°2** Portrait : Michel Coste / Opalka, peinture du temps / Aux sources plastiques de la vidéo

**Turbulences Vidéo n°3 (spécial)** Hommage : Danièle et Jacques-Louis Nyst / Vidéo et peinture : la vidéo considérée comme un des beaux-arts? / ...

**Turbulences Vidéo n°4** Portrait : Irit Bastry / Les années Fluxus / Les installations vidéo en question : la Tribune des critiques

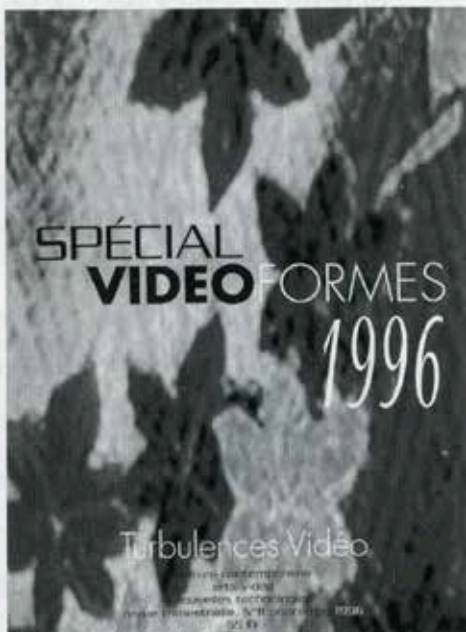
**Turbulences Vidéo n°7** / 1995 Portrait : Peter Campus / Cinéma expérimental : Nam June Paik raconte Francis Lee / Bill Viola, Nam June Paik, M.Kulchitsky et V. Chekorsky ; Jean François Guiton, Pierrick Sorin, Christian Châtel, Jean-Paul Labro...

**Turbulences Vidéo n°10** Portrait : Danielle Jaeggi / Vidéo-danse : "Je m'aime" de Gilles Mussard

**Turbulences Vidéo n°11 (spécial)** J.P.Fargier ; Laurence Madeline ; Danielle Jaeggi ; Ryszard Kluszczyński / Anne Marie Duguet ; Thierry Kuntzel ; Marina Grzinic et Aina Smid...

**Turbulences Vidéo n°12** Portrait : Sandra Kogut / Paik Contre Picasso / Pierrick Sorin, un réel qui revient toujours à la même place / Saburo Teshigawara

**Turbulences Vidéo n°13** Portrait : Antonio Muntadas / Beuys et Paik ; Maria Klonaris et Katerina Thomadaki ; Le ravisement d'Yvonne Rainer et de Shirley Clarke ; Dance Screen ; Daniel Arnaison



**Turbulences Vidéo n°14** Portrait : Michèle Waquant ; Paik et Joyce, Beckett et la vidéo ; Les carnets de la Vidéo Danse ; Belleville milieu du monde ; Brigitte Agnès ; Une chronique Italienne

**Turbulences Vidéo n°15 (spécial)** Studio Azzurro, John Sanborn ; Merel Mirage ; Christian Barani / Cinéma et Vidéo : John G. Hanhardt "Image cinématographique : images électroniques" ; J.P.Fargier "Lydie l'a dit, Jean-Dit l'a vu, Pannet fait" / ...

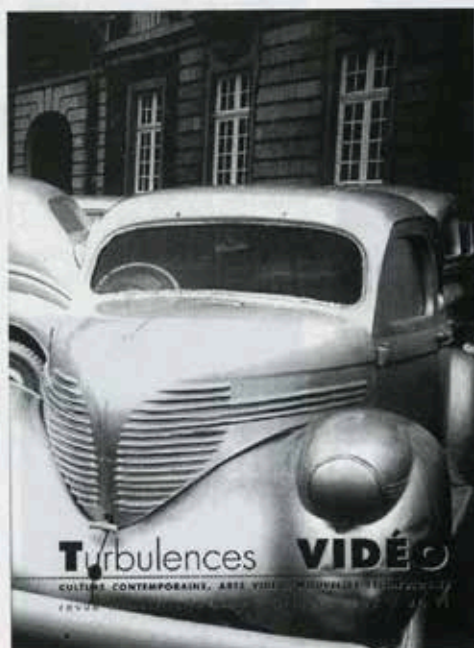
**Turbulences Vidéo n°16** Portrait : Pierre Lobstein / Chris Marker : "L'Aura ou la disparition du réel" / Alain Basso "Vidéo Danse - Éléments d'un métissage complexe"

**Turbulences Vidéo n°17** Portrait : Ghislaine Gohard / Fabrice Hybert / Altéritévision / Causerie : Cédérom contre internet

**Turbulences Vidéo n°18** Alain Bourges / Nicolas Thély / Derrière l'image : à perte de vue. Sur deux livres de André S.Labarthe : J.P.Gavard Perret / Vidéographe : la naissance de la vidéo en Amérique du nord...

**Turbulences Vidéo n°19 (special)** Christa Sommerer, Peter Fischer ; Gustav Harnos ; J.L. Accetone ; Christian Barani / Le regard omnivore Sabrina Zannier / Serge Comte ; Amelle Leturcq / Loïc Connanski Jean-Paul Fargier

**Turbulences vidéo n°21** Portrait : Roland Baladi / L'image mentale (3) (Alain Bourges) / Dossier Danemark / Découffé : le charivari à l'écran (Geneviève Charras)





**Turbulences vidéo n°22** Portrait : Marcel Dinahet / L'image mentale (4) (Alain Bourges) / Pierre Philosophale (Jean-Paul Fargier) / ...

**Turbulences vidéo n°23 (spécial)** La tribune des critiques / Perception, Mémoire et Interface dans les œuvres de Steina et Woody Vasulka (James Tobias) / Le nouvel art chinois (Gao Ling) / ...

**Turbulences vidéo n°24** Portrait : Véronique Legendre / Le Tube du Docteur Folie (Jean-Paul Fargier) / Olympia by Charlotte — Chapitres 1 à 7 — (Jean-Paul Fargier) / ...

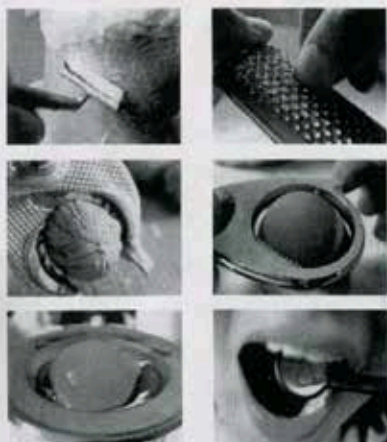
**Turbulences vidéo n°25** Portrait : David Blair / L'été italien (Françoise-Claire Prodhon) / Traversées (Geneviève Charras) / Olympia by Charlotte — Chapitres 8 à 12 / ...

**Turbulences vidéo n°26** Portrait : Richard Skryzak / Mes promenades (Alain Bourges) / Oficina Europa (Françoise-Claire Prodhon) / Merce Cunningham (Geneviève Charras) / Olympia by Charlotte — Chapitres 13 à 20 / ...

**Turbulences vidéo n°27 (spécial)** Hercule et l'arène de Lydie (Jean-Paul Fargier) / Artel : l'art en réseau (Loïc Deniel) / Olympia by Charlotte — Chapitres 21 à 26 / ...

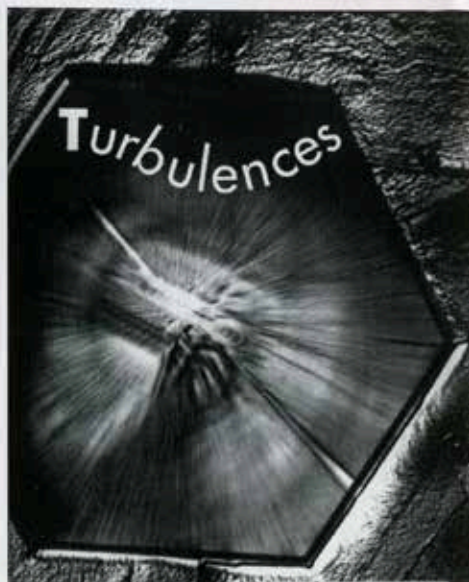
**Turbulences vidéo n°28** Paik in space (Jean-Paul Fargier) / Snow White (Alain Basso) / La vidéo et la danse (Michel Coste) / Olivier Masmontell (Gilbert Pons) / Olympia by Charlotte — Chapitres 27 à 34 / ...

**Turbulences vidéo n°29** David Blair à Strasbourg (Geneviève Charras) / Hitchcock virtuel (Gilles Marceaux) / Portrait : Pierre-Yves-Clouin / Olympia by Charlotte — Chapitres 35 à 38 / ...



## Turbulences vidéo

revue trimestrielle # 31 - avril 2001 / 40 FF + exp.



**Turbulences vidéo n°30** Sylvie Blocher (Geneviève Charras) / Eugène Atget (Cyrille Callière) / Portrait : Frédéric Pollet / Vincent Juillard (Patrice Allain) / Olympia by Charlotte — Chapitres 39 à 45 / ...

**Turbulences vidéo n°31 (spécial)** / Interférences 2 (Georges Casenove) / Shirin Neshat (Sylvain Ledey) / Portrait : Eric Lanz / Olympia by Charlotte — fin

**Turbulences vidéo n°32** Pierrick Sorin (Ariane Skoda) / FIAC Tanger (Eglantina Monteiro) / Marek Sulek (Gilbert Pons) / Portrait : Dominique Bellor

**Turbulences vidéo n°33** Luciano Finessi (Antonella Crippa) / Georges Appaix / Portrait : Robert Cahen / ...

**Turbulences vidéo n°34** FIAC 2001 (Ariane Skoda) / Connivences 2001 / Portrait : Gianni Toti / Médiateur : Paul Willemsen / ...

**Turbulences vidéo n°35 (spécial)** / Joseph Nadj, Hervé Robbe (Geneviève Charras) / Intérieur ville (Rémi Laporte) / Portrait : J.P. Fargier / Médiateur : Annie Aguetaz / ...

**Turbulences vidéo n°36** Traverses video (Frédérique Devaux) / Portrait : Pierre Villemin / Pierrick Sorin et Pierre Bastien à Genève (Pascale Weber) / Médiateur : André Iten / ...

**Turbulences vidéo n°37** Une pluie d'images (Nathalie Degouzon) / Portrait : Régis Contentin / Récit d'un voyage peu objectif (Pierre Villemin) / Médiateur : Georges Heck / ...

**Turbulences vidéo n°38** FIAC lux (Geneviève Charras) / Portrait : Joël Bartoloméo / Typhon sur Yokohama (Jean-Paul Fargier) / Médiateur : Marcel Mazé / ...

## ABONNEMENT

Raison sociale.....

Nom.....

Prénom.....

Adresse.....

Téléphone.....

Je désire recevoir le(s) numéro(s).....5 € par numéro

et 6€ le numéro spécial festival VDF

Je joins un chèque de...€.

Je souhaite recevoir une facture oui/non

A retourner avec votre règlement à :

**Turbulences vidéo, c/o**

**VIDEOFORMES**

B.P 50, 63002

Clermont Ferrand cedex 1,

France

*La revue trimestrielle Turbulences Vidéo est disponible pour 5 € (6 € pour les numéros spéciaux) dans les points de vente spécialisés et par abonnement pour 18,5 € (24,5 € pour l'étranger).*

**Paris** : Librairie La Hune, Librairie du Musée d'Art Moderne, Librairie du Centre Pompidou / **Clermont-Ferrand** : Service-Universités-Culture, Librairie du Musée des Beaux-Arts / **Rennes** : Librairie Les Nourritures Terrestres / **Grenoble** : Librairie du Magasin Centre National d'Art Contemporain / **Lyon** : Librairie du Musée d'Art Contemporain, Librairie Michel Descours / **Nantes** : Librairie Vent d'Ouest, Vent d'Ouest au Lieu Unique / **Saint-Etienne** : Librairie du Musée d'Art Moderne / **Strasbourg** : Librairie Quai des Brumes / **Luxembourg** : Librairie du Casino forum d'art contemporain / **Thiers** : Librairie du Creux de l'Enfer / **Marseille** : Librairie Regard / **Roubaix** : Espace Croisé



**ZZA Z ZOO**  
**TiVi**



[www.zzazzootivi.net](http://www.zzazzootivi.net)

# 5ÈME NUIT DES ARTS ELECTRONIQUES

UN MIX INÉDIT DE MUSIQUES ELECTRONIQUES ET VIDEOS

SAMEDI 22 MARS  
À LA COOPÉRATIVE DE MAI

PERFORMANCES

VJ

DJ

CHILL OUT

# vidéoformes