

TURBULENCES VIDÉO

DIGITAL & HYBRID ARTS - **Octobre 2023** - revue trimestrielle **#121**



TURBULENCES VIDÉO

DIGITAL & HYBRID ARTS - **Octobre 2023** - revue trimestrielle **#121**

Quatrième trimestre 2023

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

Ont collaboré à ce numéro : Alain Bourges, Geneviève Charras, Julien Delaunay, Vincent Delvaux, Jean-Paul Fargier, Helena Ferreira, Jean-Paul Gavard-Perret, Sung Nam Han, Gary Hill, Thibault Jehanne, Jacinto Lageira, Marc Mercier, Ho Kyung Moon, Chanjoo Park, Gilbert Pons, Gabriel Soucheyre.

Relecture : Michèle Delage, Evelyne Ducrot, Maryse Freydefont, Anick Maréchal, Gilbert Pons, Gabriel Soucheyre.

Coordination éditoriale & mise en page : Éric André-Freydefont

Publié par VIDEOFORMES,

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

videoformes@videoformes.com • www.videoformes.com

© les auteurs, Turbulences Vidéo #121 et VIDEOFORMES • Tous droits réservés

La revue Turbulences Vidéo #121 bénéficie du soutien du ministère de la Culture / DRAC Auvergne-Rhône-Alpes, de la Ville de Clermont-Ferrand, de Clermont Auvergne Métropole, du Conseil départemental du Puy-de-Dôme et de la Région Auvergne-Rhône-Alpes.

En couverture de ce numéro :

1. Rafael, performance à ALEA, 23 août 2023, KOTE Multi-cultural Space, Séoul, Corée du Sud © Photo : Chewy Thompson
2. *Suspension of Disbelief (for Marine)* (1991-92), video installation © Photo : courtesy of Le creux de l'enfer



Yoonseo Kim & Gabriel Soucheyre, Nam June Paik Art Center, Gyeonggi-do, Korea © Photo : Ho Kyung Moon



Nam June Paik, Marco Polo, 1993. Nam June Paik Art Center, Gyeonggi-do, Korea © Photo : Gabriel Soucheyre



Nam June Paik Art Center, Gyeonggi-do, Korea © Photo : Ho Kyung Moon

ÉDITO #121

par Gabriel Soucheyre

CHAUD L'ÉTÉ...

Pas seulement dans les températures mais aussi dans les événements qui concernent VIDEOFORMES. Il y a d'abord eu cet échange avec NEMAF, festival de cinéma alternatif à Séoul où il est apparu que nous étions des invités « honorés » : masterclass, présentations, sélection vidéo et jury. Du lourd et du riche en découvertes et échanges. Puis il y a eu cette journée passée au Nam June Paik Art Centre, vécue comme des retrouvailles avec celui qui est considéré comme le chantre de l'art vidéo et surtout celui qui nous a soutenu avec générosité et bienveillance. Une telle opportunité s'est célébrée de a quasi spontanée avec ALEA, un événement initié par Rafael artiste en résidence en Corée (Jeju Island, Wesa) et Rémi Klemensiewicz, certainement le plus coréen des français résidents actuellement à Séoul : un véritable bouquet de propositions – projections, discours, performances, tables rondes, installation – dans une soirée menée à un rythme soutenu au plus grand plaisir d'un public nombreux et frétilant, le tout à Koté, un lieu alternatif accueillant. Régénérant !

Et en même temps (!), un commissariat Iromedia#2 à Téhéran avec une sélection d'œuvres d'art vidéo, à l'honneur l'Amérique latine !

Et au retour, quatre pièces de Scénocosme présentées dans une soirée Horizons «Arts-Nature » en Sancy¹ et encore une présentation à Ibrida, jeune et prometteur festival qui se tient à Forlì en Emilie-Romagne où l'on peut découvrir un très grand échantillon de l'architecture rationaliste italienne des années 30 et goûter l'une des meilleures cuisines d'Italie.

Un portrait d'artiste, Gary Hill et les bonnes rubriques habituelles, dont la chronique de Jean-Paul Fargier sur les bouilles de John Sanborn.

L'aventure se poursuit...

HOT SUMMER...

Not just in terms of temperatures, but also in terms of events involving VIDEOFORMES. First there was the exchange with NEMAF, an alternative film festival in Seoul, where it became clear that we were «honored» guests: masterclass, presentations, video selection and jury. It was a heavyweight affair, rich in discoveries and exchanges. Then there was the day we spent at the Nam June Paik Art Centre, a reunion with the man considered to be the champion of video art and, above all, the man who supported us with generosity and kindness. Such an opportunity was celebrated almost spontaneously with ALEA, an event initiated by Rafael, an artist in residence in Korea (Jeju Island, Wesa) and Rémi Klemensiewicz, certainly the most Korean of the French currently resident in Seoul: a veritable bouquet of proposals - screenings, speeches, performances, round tables, installation - in an evening conducted at a steady pace to the delight of a large and lively audience, all at Koté, a welcoming alternative venue. Regenerating!

And at the same time (!), an Iromedia#2 curatorial event in Teheran, featuring a selection of video artworks, with Latin America in the spotlight!

And on the way back, four Scénocosme plays presented in a Horizons Sancy evening and yet another presentation at Ibrida, a young and promising festival held in Forlì in Emilia-Romagna, where you can discover a great sample of Italian rationalist architecture from the 30s and taste some of Italy's best cuisine.

An artist's portrait, Gary Hill, and the usual good columns, including Jean-Paul Fargier's column on John Sanborn.

The adventure continues...

1 - Cf. <https://www.horizons-sancy.com/>

SOMMAIRE #121

CHRONIQUES EN MOUVEMENT

[Sanborn, collectionneur de trognes](#), par Jean-Paul Fargier – p.8

[Deep Valley](#), par Ho Kyung Moon – p.26

[Alea](#), par Sung Nam Han – p.32

[Régulation par Rafael](#), par Chanjoo Park – p.40

[Avec Manon Labrecque](#), par Marc Mercier – p.42

[City Sonic : 20 ans de manifestation sonore hybride](#), par Vincent Delvaux – p.46

[Sélection de Publications City Sonic - 20 ans](#), par Julien Delaunay – p.56

[Au commencement la répétition](#), par Jean-Paul Gavard-Perret – p.58

PORTAIT D'ARTISTE : GARY HILL

[Gary Hill - some Childhood Memories](#), propos recueillis par Gabriel Soucheyre – p.62

[The Psychedelic Gedankenexperiment](#), par Gary Hill – p.70

[Traces et images rémanentes](#), propos recueillis par Helena Ferreira – p.74

[Mots en bouteilles de mots](#), par Jacinto Lageira – p.92

[Gary Hill - portrait vidéo](#), par Gabriel Soucheyre – p.109

SUR LE FOND

[Qui est quoi ? \(ou qui ?\)](#), par Alain Bourges – p.110

[Turbulences autour d'un livre de Annie Le Brun](#), par Marc Mercier – p.118

[Puzzles à angles droits, les cathédrales hyperréalistes de Markus Brunetti](#), par Gilbert Pons – p.124

[Les premières réflexions](#), par Thibault Jehanne – p.130

LES ŒUVRES EN SCÈNE

[Le conte du tsar Saltane](#), par Geneviève Charras – p.134



SANBORN, COLLECTIONNEUR DE TROGNES

par Jean-Paul Fargier

L'expo « John Sanborn. Between Order and Entropy » a eu lieu il y a un an, au ZKM de Karlsruhe. Énorme succès, affluence de visiteurs, pluie d'articles dans les médias. J'aurais bien aimé en parler dans *Turbulences* mais je n'ai pas trouvé le temps de me rendre en Allemagne.

Cependant je l'ai visitée grâce au site du ZKM. Vous pouvez en faire autant. Et acheter le catalogue (en allemand et en anglais) qui paraît seulement aujourd'hui, parce que l'un de ses deux commissaires, Peter Weibel est décédé avant d'achever sa contribution. Par chance, Stephen Sarrazin, le second maître d'œuvre de cet événement, s'est attelé à la tâche et a mené à bien le rassemblement des textes.

Parmi lesquels il y en a un de moi. Que je vous donne à lire ici, maintenant, en français.

J'en ai déjà écrit beaucoup sur l'ami John, mais là je crois que c'est vraiment l'ultime. J'ai tout donné. Difficile pour moi d'aller plus loin !

Plutôt que d'évoquer une fois de plus les effets spéciaux par lesquels John Sanborn a marqué glorieusement l'évolution de l'art vidéo, comme je l'ai fait dans des dizaines de textes, j'aimerais insister ici sur les corps qu'il a filmés en plus de quarante ans de travail. Une collection de gueules, de faces, de billes, de trognes, de tronches, de têtes, de bouilles... New-yorkaises au début, californiennes plus tard. Cette collection fait de lui un artiste *humaniste*, un chantre de l'humanité – de notre humanité.

Sanborn ethnologue, anthropologue, me paraît aujourd'hui plus grand encore que Sanborn magicien de l'image.

Mises bout à bout, ces bouilles racontent la métamorphose des hommes et des femmes d'une grande nation sous la pression de la globalisation après la seconde guerre mondiale. Les façons multiples dont elles s'inscrivent sur un écran, dans une image, à coups d'astuces électroniques, relèvent de l'histoire de la technique (comme en peinture le contre-jour, le pointillisme ou le sfumato) et finalement se noient dans l'anecdotique. Le véritable apport historique de Sanborn à notre perception artistique du Réel s'est produit en immortalisant des visages. De plus en plus de visages, à la diversité sans cesse accrue. Moi qui ai assisté à cette accumulation, commenté cette progression inventive, j'ai encore tous ces visages en mémoire ; je n'ai qu'à fermer les yeux et je les revois. Quelle farandole !

Les premières gueules, belles gueules, fraîches frimousses, qui sont apparues dans les toutes premières vidéos de Sanborn sont sa propre *bille* et celle de Kit Fitzgerald, sa compagne d'alors. Ensemble ils ont signés deux dizaines de petits tableaux expérimentaux (de l'espace et du temps) où ils se mettaient en scène, ensemble ou séparément. Je dis *bille* parce qu'en français ce mot peut désigner familièrement un visage, même s'il n'est pas rond. *Bille* c'est un visage qui a

SANBORN, COLLECTOR OF MUGS

Rather than bringing up once more the special effects with which John Sanborn has gloriously marked the evolution of video art, as I have done in dozens of texts, I would like to focus here on the bodies he has filmed in more than forty years of work. A collection of mugs and faces, heads, kisses [...] New York at the beginning, California later—this collection makes him a humanist artist, a singer of humanity, of our humanity.

Sanborn as ethnologist, anthropologist, seems to me today even greater than Sanborn, magician of the image.

Taken together, these figures tell the story of the metamorphosis of the men and women of a great nation under the pressure of globalization after the Second World War. The multiple ways in which they are inscribed on a screen, in an image, using electronic tricks, are a matter of technical history (as in painting, backlighting, pointillism, or sfumato) and are finally buried in the anecdotal. Sanborn's historical contribution to our artistic perception of the real took place by immortalizing faces, more and more faces, in an ever increasing diversity. I, who witnessed this accumulation, commenting on this inventive progression, still recall all these faces; I only have to close my eyes and I see them again. What a farandole!

The first faces, beautiful faces, fresh faces, that appeared in Sanborn's very first videos are the youthful ones of himself and Kit Fitzgerald, his companion and collaborator at the time. Together they signed more than two dozen small experimental paintings (of space and time) where they put themselves in the frame, together or separately. The word *bille*, which is French for marble, is a casual and familiar way of describing a face, even if it is not round. *Bille* is a face that has something surprising; for example, the French will say *bille de clown*, a face with exaggerated features. When I remember Kit and John's juvenile faces, displayed in their first attempts at the end of the 1970s, as in *Interpolation*, the word *marbles* is an appropriate analogy, because of their roundness. The almost lunar roundness of John pronouncing in a tight close-up the words designating colors: red, green, blue, yellow, etc. Words sheared, fragmented, shortened in the editing, provoking a kind of stammering, a new verbal music, a very modern singing vocalization. In the style of composer John Cage, roughly speaking. Or Alvin Lucier, moderato.

Kit's face was not as round, more like a moon in its last days of its ascending phase; it shone like a blue agate rolling on a smooth table. At the end of a copious breakfast, which

quelque chose d'étonnant, on dit par exemple *bille de clown*. Quand je me souviens des faces juvéniles de Kit et John, affichées dans leurs premiers essais de la fin des années 70, comme *Interpolation*, c'est bien le mot « billes » qui convient, au sens littéral : à cause de leur rondeur. Sidérante rondeur, quasi lunaire, de John prononçant en très gros plan des termes désignant des couleurs : *red, green, blue, yellow* etc. Mots cisailés, fragmentés, écourtés au montage, provoquant une sorte de bégaiement, une musique verbale inédite, une vocalisation chantante très moderne. Façon Cage, grosso modo. Ou Alvin Lucier, moderato.

Le visage de Kit pour être moins rond, semblable à une lune en ses derniers jours de phase ascendante, n'en brillait pas moins comme une agate bleue roulant sur une table lisse. À la fin d'un petit déjeuner copieux, œufs, pain, céréales, lait, détaillés en plans compulsifs, la caméra fonçait droit sur Kit attablée, filait vers son œil jusqu'à cerner sa pupille : la rondeur de sa pupille énonçait la mise en abyme d'une circularité structurale, généralisable à un mode de vie parfait, proposé par l'Amérique à la planète... *blanche*. Avec ses bruits bruts notés sèchement, machinalement, enchaînés en phrases rythmiques, on entendait l'hymne matinal matérialiste avec lequel toute une nation de consommateurs sains se mettait en marche pour une nouvelle journée de travail normé. Un hymne à la fois mécanique et rationnel, faisant écho au *Psychedelic Breakfast* des Pink Floyd (dans l'album *Atom Earth Mother*) mais en renversant ironiquement le message cool, brouillon.

Puis, quand on voyait leurs corps, dans les tableaux suivants, s'agiter, courir, sauter, passer d'un écran à un autre, franchir des limites invisibles et disparaître au centre même de l'image, on sentait qu'ils manifestaient leur désir de sortir de ce modèle blanc et lisse, de cesser de s'offrir en exemples d'une vie idéale, de partir à la recherche d'autres modèles incarnés par d'autres visages que ceux de leurs *autoportraits* sages et studieux.

Vinrent alors s'inscrire dans les vidéos de John des têtes farfelues, asymétriques, bizarres. Des acteurs de théâtre et de séries télé, comme Éric Bogosian, roulant des phrases à double sens dans des décors ordinaires (métro, maison, rues) qui deviennent, par leur présence, extraordinaires. Des performers comme David van Tieghem et Jill Kroesen, frappant d'étrangeté tous les gestes qu'ils accomplissent. Un musicien poète, Bob Ashley, débitant ses couplets nonchalants dans *Perfect Lives (Private Parts)* (1983), tandis que son pianiste, tronche immense débordant de son chapeau, explose son



John Sanborn, Kit Fitzgerald, *Interpolation*, 1979, 1-channel video. Color, sound, 28 min 25 sec © Video stills

included eggs, bread, cereals, milk, detailed in compulsive shots, the camera went straight to Kit at the table, spun toward her eye until it identified her pupil: the roundness of it stated the *mise en abyme* of a structural circularity, a generic and perfect way of life, suggested by America to the *white* planet. With the breakfast's raw noises noted dryly, mechanically, chained in rhythmic phrases, one heard the materialistic morning hymn with which a whole nation of healthy consumers set out for a new day of standardized work. A hymn both mechanical and rational, echoing Pink Floyd's "Psychedelic Breakfast" (on the *Atom Earth Mother* album) but ironically reversing the cool, messy message.

Then, when we saw John and Kit's bodies, in the following paintings, move, run, jump, go from one screen to another, cross invisible limits and disappear in the very center of the image, we felt that they manifested their desire to get out of this white and smooth model, to stop offering themselves as examples of an ideal life, to go in search of other models embodied by other faces than those in their wise and studious self-portraits.

John's videos were filled with eccentric, asymmetrical, and bizarre faces. Actors from theater and TV, like Eric Bogosian, rolling double-meaning sentences in ordinary settings (subway, house, streets) that become, by their presence, extraordinary. Performers like David Van Tieghem and Jill Kroesen, striking every gesture they make with a kind of strangeness. A musician-poet, Robert Ashley, spouting his nonchalant verses on *Perfect Lives (Private Parts)* (1983), while his pianist, his huge face overflowing from his hat, makes his instrument explode through his frenetic virtuosity, as if to accomplish the program of his fabulous name: "Blue" Gene Tyranny.



John Sanborn, Robert Ashley, *Perfect Lives (Private Parts)*, 1983, 1-channel video. Color, sound, 3 h 05 min 31 sec. An opera for television © Video stills

instrument par sa virtuosité frénétique comme pour accomplir le programme de son nom fabuleux : « Blue »Gene Tyranny.

Le point commun à tous ces visages est leur *sophistication* qui va souvent de pair avec celle des corps qu'ils surmontent, plus justement : couronnent.

Bogossian est le type même du séducteur baratineur, aux déplacements lents, irrésistibles, propulsés par la stratégie de ses mots fusant sans transition de son sexe à son cerveau. Un sourire permanent, légèrement narquois, renforce son air de « vous m'avez compris ».

Van Tieghem a les yeux brillants et les mains agitées. Il fait mine d'être absent. D'être ailleurs, loin. C'est une ruse, une précaution : il calcule le coup d'après. Il se projette mentalement en avant. Mais c'est bien au présent qu'il fourbit ses exploits. Hyper actif de ses doigts, de ses jambes, impassible de visage : il y a quelque chose de Buster Keaton en lui. Mais un Buster qui parle. Du moins chez Ashley.

Jill Kroesen, que Bob Ashley lui a donné pour binôme dans son opéra *Perfect Lives (Private Parts)*, est bien sûr son parfait contraire. Elle est une figure parcourue d'expressions. Certes d'expressions minimales, sans exubérance, mais au bout du compte follement suggestives. Tout dans sa bille bouge, et

The common point to all these faces is their sophistication, which often goes hand in hand with that of the bodies they surmount or, more precisely, the bodies they crown.

Bogossian is the epitome of the seducer, with slow, irresistible movements, propelled by the strategy of his words fusing without transition from his sex to his brain. A permanent smile, slightly snide, reinforces his air of "you understood me."

Van Tieghem's eyes are bright, and his hands are restless. He pretends to be absent. To be elsewhere, far away. It is a ruse, a precaution: he calculates the next move. He projects himself mentally forward. But it is indeed in the present that his exploits are taking place. Hyperactive with his fingers, his legs, while his face remains impassive: there is something of Buster Keaton in him. But a Buster who speaks. At least in the world of Ashley.

Jill Kroesen, whom Bob Ashley gave Van Tieghem as a partner in Ashley's opera *Perfect Lives (Private Parts)* (1983), is of course the perfect opposite. She is a figure full of expressions, uncompromisingly minimal expressions, without exuberance, but ultimately wildly suggestive. Everything in her face moves, and moves, and mugs, it seems, independently. Her

bouge dirait-on de façon indépendante. Sa bouche, son nez, ses yeux, voire ses oreilles ou ses cheveux, se lancent dans des interprétations drolatiques se contredisant mutuellement.

Quasimodo du piano, Gene (Joseph Nathan) Tyranny arbore les bijoux et les parures d'une Esmeralda transgenre. Ses doigts bouffis, encombrés de bagoues, cavalent entre les touches à une telle vitesse qu'on ne distingue plus les noires et les blanches, confondues dans la même aura *bleu* tyrannique. Scintillent sur sa face, qu'on découvre quand il relève la tête vissée près du clavier pour la projeter en arrière, des étoiles échappées de la voie lactée de son cerveau flévreux. Cet homme est fait de perles, son corps est un boulier, ses notes sont des colliers, ses riffs des diadèmes.

S'énrôlent dans cette collection, quelques têtes venues de la pop music et du rock, pour lesquelles Sanborn concocte des clips remarquables et remarqués. Comme celle de Grace Jones ou des musiciens de King Crimson et de Art of Noises. Le clip est un genre qui non seulement se prête à la sophistication mais l'appelle. Sanborn recueille, aspire, cerne et capitalise tous ces comportements de corps extravagants, qui viennent s'ajouter à sa fresque des mutations mondiales. Il n'a pas besoin d'en modifier les aspects, il se contente d'en enregistrer la luxuriance dans des écrans flatteurs. Les demandes de passer devant sa caméra se multiplient. Les gueules déboulent et les numéros suscitent toujours plus de sophistication.

Exception notable : le minois métis frais du fils de John Lennon et de Yoko Ono. Prénommé Sean (mais aussi Tarö). Né en 1975. Il entame très jeune une carrière de musicien et de chanteur, avec sa mère d'abord puis seul (nouvant des partenariats, en France par exemple, avec M ou Vanessa Paradis).

En 1990, Sanborn choisit Sean pour incarner un personnage dans un clip démo des possibilités de la Vidéo Haute Définition, dont l'a chargé le Département Recherche de la firme Sony. Yoko Ono accepte de confier la chair de sa chair au génie d'un des plus inventifs créateurs de clips en Amérique. Le pari de Sanborn est d'inclure un être réel dans un décor factice sophistiqué, inspiré par les compositions graphiques de Maurits Cornelis Escher. Il s'agira de pousser au maximum la précision des images, composées de vues réelles de New York, prises en caméra HD, de reproductions de dessins vertigineux d'Escher et d'actions accomplies par deux personnages, un garçon de quinze ans au visage radieux et lisse, un oiseau en 3D se riant des espaces en trompe l'œil du dessinateur hollandais. D'où le titre : *Infinite Escher*, qui définit l'atmosphère d'infini dégagée par le graphisme

mouth, her nose, her eyes, even her ears or her hair launch into funny interpretations contradicting each other.

The Quasimodo of the piano, "Blue" Gene Tyranny (Robert Sheff), wears the jewels and finery of a transgender Esmeralda. His puffy fingers, cluttered with heavy rings, run between the keys at such a speed that one no longer distinguishes the black and white, confused in the same tyrannical blue aura. Sparkling on his face—which we discover when he raises his head, screwed close to the keyboard, before projecting it backward—are stars that have escaped from the Milky Way of his feverish brain. This man is made of pearls; his body is an abacus; his notes are necklaces; his riffs are diadems.

In this collection of the works of Sanborn, some heads are taken from pop music and rock, for whom Sanborn concocts remarkable and noticeable music videos. Like that of Rick James or the musicians of King Crimson. The music video is a genre that not only lends itself to sophistication but calls for it. Sanborn collects, sucks in, identifies, and capitalizes on extravagant body behaviors, which add to his fresco of global mutations. He doesn't need to change any aspects of it; he is content to record its luxuriance in flattering settings. Requests to appear in front of his camera keep increasing. As this succession of mugs tumbles in, the commissions generate more and more sophistication.

A notable exception: the youthful Asian European face of John Lennon and Yoko Ono's son Seán Taro Ono Lennon. Born in 1975, he started his career as a musician and singer at a very young age, first with his mother and then on his own (forming partnerships, including in France, with performers such as M and Vanessa Paradis).

In 1990, Sanborn chose Sean to play a character in a demo clip for the possibilities of high-definition video, which was commissioned by the Sony Research Department. Yoko Ono agreed to entrust the flesh of her flesh to the genius of one of the most inventive music video creators in America. Sanborn's challenge was to include a real person in a sophisticated artificial setting, inspired by the graphic compositions of Maurits Cornelis (MC) Escher. Sanborn faced the question of pushing to the maximum the precision of the images, composed of real views of New York, taken with an HD camera, reproductions of Escher's dizzying drawings and actions performed by two characters: a fifteen-year-old boy with a smooth and radiant face and a 3D bird laughing at the trompe l'œil spaces of the Dutch designer. Hence the title, *Infinite Escher*, which defines the atmosphere of infinity emanating from Escher's graphics, but which also indexes the film's project to *infinite* video through high definition (doubling the resolution of the pixels of



John Sanborn, Mary Perillo, Dean Winkler, *Infinite Escher*, 1990, high-definition 12-inch HDVS videodisc. Color, sound, 9 min © Video stills

d'Escher, mais qui indexe aussi le projet du film d'infiniter la vidéo par la Haute Définition (doublement de la résolution des pixels d'une trame). Sur une musique planante du japonais Ryuichi Sakamoto (auquel Nam June Paik avait rendu hommage en le conviant dans ses dernières créations, *Wrap Around the World* en particulier), on assiste à l'exploration étonnée d'un univers de formes en perpétuelles métamorphoses par un adolescent (qui surjoue un peu l'étonnement). La bouille ronde de Sean Lennon, yeux grand ouverts, voltige au-dessus d'escaliers sans fin, entre des nuages tarabiscotés, croise un oiseau aux reflets d'acier qu'il finit par ramener sur terre, dans les rues de New York. Le métissage des formes est ici à son comble. La mondialisation triomphe. Ou l'Amérique (avec le Japon) ?

L'Amérique est fondamentalement multiculturelle et accepte de plus en plus son bariolage ethnique. John Sanborn se veut le témoin joyeux de cette hétérogénéité. Sa collection de visages se diversifie sans cesse en agrégeant de nombreuses figures d'hommes et de femmes issues des différents peuples des 50 états unis par la même Constitution démocratique. On voit très vite débouler devant sa caméra des figures noires fameuses de la danse et du chant. Je me souviens des actrices et des acteurs de la comédie musicale *Sister Act*, filmée par John sur une scène de music-hall, quelques années avant qu'elle ne devienne un film avec Whoopi Goldberg. Et, dans un autre genre, je revois les mixités multicolores des chorégraphies de Charles Moulton. Avec ces corps si élégants et ses têtes si rayonnantes, défiant tous les racismes.

Mais c'est surtout le *requiem* de Bill T Jones, pour son partenaire mort du sida Arnie Zane, qui s'impose à la proue de cette farandole métissée. L'irradiante beauté de ce couple d'amants perdure par-delà l'effacement de l'un dans la résurrection verbale et gestuelle du survivant, frappant du poing sa poitrine pour faire entendre le battement de deux cœurs. Blanc et noir sonnant, résonnant, au même rythme.

a frame). To the soaring music of Japanese artist Ryuichi Sakamoto (to whom Nam June Paik had paid homage by inviting him in his last creations, notably *Wrap Around the World*, 1988), we witness the astonished exploration of a universe of forms in perpetual metamorphosis by a teenager (who does slightly overplay his astonishment). Sean Lennon's round face, eyes wide open, flies over endless staircases, between crazy clouds, meeting a bird with steel reflections that he ends up bringing back to earth, in the streets of New York. The mixing of forms is at its peak here. Globalization triumphs. Or America (with Japan)?

America is fundamentally multicultural as it grows more accepting of its ethnic medley. John Sanborn wants to be the joyful witness of this heterogeneity. His collection of faces is constantly diversifying as he aggregates numerous figures of men and women from the different peoples of the fifty states united by the same democratic constitution. We quickly see famous African American figures of dance and song appearing before his camera. I remember the actors of the musical *Sister Suzie Cinema*, filmed by John on a music hall stage. And, in another genre, I recall the multicolored mixes of Charles Moulton's choreography—those elegant bodies and radiant heads, defying all forms of racism.

But it was especially Bill T. Jones's own kind of requiem, for his partner, Arnie Zane, who died of AIDS, which imposed itself at the bow of this inclusive farandole. The glowing beauty of this couple of lovers endures beyond the removal of one of them, in the verbal and gestural resurrection of the survivor, beating his chest with his fist to make the beating of two hearts heard. White and black ringing, resonating, to the same rhythm. Soon John Sanborn left New York to settle in Berkeley, on the West Coast, where new bodies and new faces awaited him. While waiting to meet him there, in my memories, I want to finish this first necklace of human pearls, collected among the diversity of the populations of the East

Bientôt John Sanborn quittera New York pour s'établir à Berkeley, sur la Côte Ouest. Où l'attendent de nouveaux corps, de nouveaux visages.

En attendant d'aller le retrouver là-bas, dans mes souvenirs, je veux conclure ce premier collier de perles humaines, récoltées parmi la diversité des populations de la Côte Est, par ce duo (intitulé *Duet*) absolument merveilleux, émouvant emblème d'un métissage blanc/ blanc, inattendu mais bien réel, de deux artistes devenus américains par naturalisation administrative et non par la naissance : Valda Setterfield et Michail Baryshnikov. Le transfuge russe et la migrante anglaise. Étoiles respectives de deux des plus fameuses institutions chorégraphiques de New York, le City Ballet pour lui, la compagnie Merce Cunningham pour elle, ils unissent leurs grâces et leurs intelligences pour danser ensemble leurs origines étrangères. Ils dansent en parlant, ils parlent en dansant. Et c'est tout l'univers qui surgit entre leurs pas, dans leurs paroles, à travers leurs effleurements, touchers, séparations, enlacements, écarts, rimes et échos. Ils sont beaux, très beaux, jusque dans leurs crinières qui reflètent les années nombreuses d'une carrière bien remplie.

Au début des années 90, donc, John part vivre et travailler sur la Côte Ouest. Il a rencontré une pianiste dont il est tombé amoureux, Sarah Cahill. Ils habitent à Berkeley dans une grande maison, que l'on connaîtra bientôt par le Journal Vidéo au long cours que John entreprend pendant un an (sous le titre de *MMI*) pour manifester sa joie d'un changement de vie. On connaîtra son jardin, son bureau, sa cuisine, son chien, et bien sûr sa femme et son piano, et leur fille Miranda.

J'avais eu dès 1993 un aperçu de ces nouveaux lieux à travers un échange de « lettres vidéo » auquel nous nous étions prêtés, lui et moi, pour une émission d'Arte, *Snark* (1991-95). Nous avons choisi de montrer, sous le titre *Changement d'adresse*, nos lieux de vie nouveaux (étant moi-même en train de déménager, suite à une rupture conjugale).

Sous le double sens d'*adresse* (en français) – lieu précis, numéroté, d'habitation et style, manière, brio formel d'exécution – s'indexait l'amplitude de nos métamorphoses mutuelles. Fermons la parenthèse.

Changement de vie, donc de décor, et bien sûr de partenaires de travail. C'est toute une faune et une flore humaine, fièrement californienne, qui attend d'entrer dans la farandole des corps de la fresque, par définition illimitée, de Sanborn (puisque son nom, en français du moins, s'entend comme « sans bornes », sans limites et je ne me suis pas privé quand j'ai écrit sur lui d'user de ce sens crypté.

Coast, with this absolutely marvelous duet (entitled *Duet*), a moving emblem of a white/white mixing, unexpected but very real, of two artists who became Americans by administrative naturalization and not by birth: Valda Setterfield and Mikhail Baryshnikov, the English migrant and the Soviet Latvian transfuge. Respective stars of two of the most famous choreographic institutions of New York, the City Ballet for him, the Merce Cunningham Company for her, they unite their graces and their intelligence in a dance that brings together their foreign origins.

They dance while talking; they talk while dancing. And the whole universe emerges between their steps, in their words, through their touches, separations, entanglements, gaps, rhythms, and echoes.

They are beautiful, very beautiful, even in their manes, which reflect the many years of a well-filled career.

In the early 1990s, when John went to live and work on the West Coast, he met a pianist with whom he fell in love, Sarah Cahill. They lived in Berkeley in a big house, which we would soon come to know in the long video diary that John undertook over one year (titled *MMI*) to show his joy brought by a change of life. In Sanborn's video diary, we discover his garden, his office, his kitchen, his dog, and, of course, his wife and her piano, as well as their daughter, Miranda.

I had already had a glimpse of these new places in 1993 through an exchange of "video letters," which he and I had done for the TV network ARTE program *Snark* (1991-95). We had chosen to show our respective new places in life (being myself in the process of moving, following a marital breakup) in a piece called *Change of Address*.

Under the double meaning of *address* (in French)—precise, numbered place of habitation or style, manner, formal brio of execution—was indexed the amplitude of our mutual metamorphoses. Let us close the parentheses.

Change of life, therefore of decor, and of course of working partners. It is a whole human fauna and flora, proudly Californian, that waits to enter the dance of the bodies in this new fresco, that knew no limits unlimited, by Sanborn (since his name, in French at least, is understood as "without limits"—and I did not refrain from using this cryptic meaning when I wrote about him).

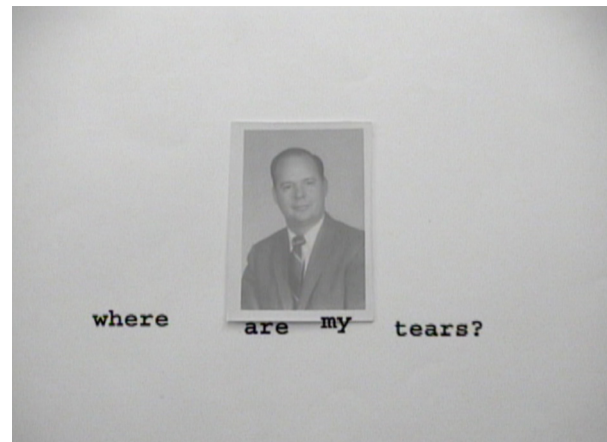
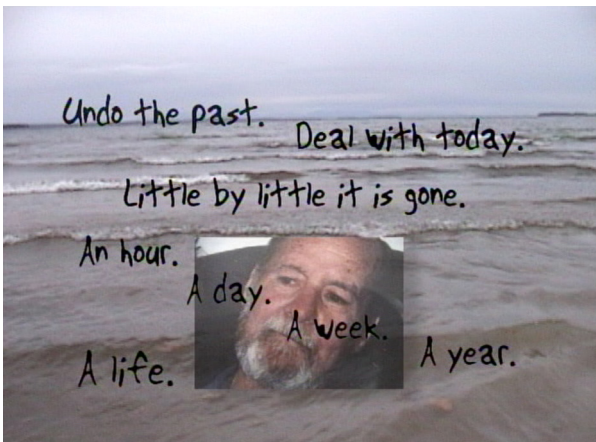
I cannot establish a chronology of the enlistment of the Californian figures, since I only want, for the purpose of this text, to call on my memories (with holes of omissions), not on archives and lists of dates. But I have many memories of this new period because John often came to France, where he is much admired, to show all these new works. In Paris (in various gal-



John Sanborn, *Sister Suzie Cinema*, 1985, 1-channel video. Color, sound, 22 min 23 sec © Video stills



John Sanborn, *Mary Perilla, Duet*, 1987, 1-channel video. Color, sound, 13 min © Video stills



John Sanborn, *MMI*, 2002, feature film. Color, sound, 61 min © Video stills

Je ne saurais établir une chronologie de l'enrôlement des figures californiennes puisque je ne veux faire appel pour ce texte-ci qu'à mes souvenirs (trouvés d'oublis), non à des archives et des listes de dates. Mais j'ai beaucoup de souvenirs de cette nouvelle période parce que John est souvent venu nous apporter ses récentes productions en France, où il est très admiré. Que ce soit à Paris (dans diverses galeries), à Bourges (festival Bandits Mages) et surtout à Clermont-Ferrand (festival VIDEOFORMES), nous avons pu suivre la créativité exubérante de Sanborn décuplée par l'ambiance californienne.

Les installations vidéo nées en Californie se caractérisent à l'évidence par une frénésie d'accumulation de visages nouveaux. Le nombre des écrans ne cesse de croître, et donc la ronde des êtres humains qui les habitent gagne sans cesse en ampleur, car Sanborn est plus que jamais un peintre de personnes, de personnages, pas de paysages.

Il aime convoquer ses sujets en studio, dans un espace vierge de références, ce qui lui permettra au besoin, par le montage, de les plonger dans un bain de symboles universels, basiques, primaires : flammes, eaux, cieux, jets de couleurs, bruissements de lumières, trépidations numériques, mouvements ondulatoires cosmiques. Je pense à ses Planètes et à leurs représentants astronomiques : terriennes et terriens bien en chair.

La chair et donc le sexe s'invite de plus en plus dans les figures qui viennent jouer un rôle dans la fresque des contrastes sinon des conflits « de genres » que mettent en images ses installations. V+M, entendre Vénus et Mars, par exemple, offre une valse en forme de puzzle instable de faciès surmontant des corps ahurissants de singularités magnifiques. À rebours des prescriptions millénaires de la répartition sexuelle des rôles sociaux. Selon l'adage établi par la Norme Hétérosexuelle, les hommes viennent de Mars, les femmes de Vénus. Mais les homos, les lesbiennes, les trans, ils viennent d'où ? Et les *bi* ? Pas de Nulle Part. Pas d'une seule planète. Encore moins d'un Trou Noir. Ils sont astrologiquement doués d'ubiquité. Avec eux, chaque année, jour après jour, devient une année *bi-sex-style*, chaque jour s'augmente d'un jour et chaque nuit d'une nuit, alors que l'année bissextile n'ajoute à son cours que 24 heures supplémentaires (un 29 février tous les quatre ans). La somme V+M s'écrit à coups d'accolades, d'étreintes, de fusions et de confusions entre des corps sublimes, charmants, chamarrés, métamorphosés par leur refus d'assignation à un seul genre, à un seul type de sexualité. La preuve (ou conséquence ?) : ils ont tous des « gueules d'amour ».

eries), Bourges (Bandits-Mages festival), and especially in Clermont-Ferrand (VIDEOFORMES), we were able to follow Sanborn's exuberant creativity multiplied tenfold by the California atmosphere.

The video installations born in California are obviously characterized by a frenzy of accumulating new faces. The number of screens is constantly increasing, and so the round of human beings who inhabit them is constantly growing in size, because Sanborn is more than ever a painter of people, of characters, not of landscapes.

He likes to summon his subjects to the studio, in a space devoid of references, which will allow him, if necessary, through editing, to immerse them in a bath of universal, basic, primary symbols: flames, waters, skies, streams of color, rustling lights, digital trepidations, cosmic undulatory movements. I think of his planets and their astronomical representatives: earthlings in the flesh.

The flesh and thus the sex invites itself more and more in the figures that come to play a role in the fresco of the contrasts, if not of the conflicts, of kinds that are incarnated by his installations. V+M, listening to Venus and Mars, for example, offers a waltz in the shape of an unstable puzzle composed of faces surmounting staggering bodies of magnificent singularities—against the millenary prescriptions of the sexual distribution of social roles. According to the adage established by the heterosexual norm, the men come from Mars, the women from Venus. But gays and lesbians, members of trans communities, which planets are theirs? What about bisexuals? Not from nowhere. Not from a single planet. Even less from a black hole. They are gifted with the ubiquity of astrology. With them, each year, day after day, becomes a *bi-sexstyle* year, each day increases by one day and each night by one night, while the leap year adds only 24 extra hours to its course (one February 29 every four years). The sum V+M is written with hugs, embraces, fusions, and confusions between sublime, charming, colorful bodies, transformed by their refusal to be assigned to a single gender, to a single type of sexuality. The proof (or consequence?): they all wear the "faces of love."

The farandole becomes a Saraband. *Rhyme or Reason* (2015) accentuates this marvelous physiological transition by opposing, on two large-scale images superimposed vertically, the bruises of the loneliness that constrains a body to the desperate autoeroticism of solitary pleasures and the irradiations of the shared pleasure to two, three, four, or five and more if the mood is right. On one side, the Reason; on the other, the Rhyme. Here, the faces are twisted, darkened, extinguished; there, they burst, shine, illuminate. The whole



John Sanborn, V+M, 2015, 9-channel video and 4-channel sound installation. Color, sound, 35 min © Video stills



John Sanborn, *The Temptation of St. Anthony (or Tony's Troubles)*, 2016, 3-channel video and sound installation. Color, sound, 35 min 05 sec © Video stills



John Sanborn, *Sorry (misery loves company)*, 2016, 2-channel video installation with sound. Color, sound, 3 min 23 sec © Video stills

La farandole devient sarabande. *Rhyme or Reason* (2015), autre installation des années 2010), accentue cette transition physiologique merveilleuse en opposant, sur deux images immenses superposées verticalement, les meurtrissures de la solitude qui contraignent un corps à l'auto-érotisme désespéré du plaisir solitaire et les irradiations du plaisir partagé à deux, à trois, à quatre, à cinq et plus si affinités. D'un côté la Raison, de l'autre le Rythme. Ici les visages se tordent, s'assombrissent, s'éteignent, là ils s'éclatent, brillent, s'illuminent. Se déploie toute la gamme (un peu surjouée mais ses personnages sont des danseurs) de la tendresse, de la sensualité, de l'érotisme inventif tricotant la *cucuterie* avec la bestialité simulée.

Je n'ai pas de souvenirs précis des *Tentations de Saint Antoine*, que Sanborn a traité en 2016 sur une douzaine d'écrans. Sauf que l'addition des corps et des trognes grotesques, me semble-t-il, montait encore d'un cran ou deux, même trois (comment mesurer cette frénésie de collectionneur

range of tenderness, sensuality, and inventive eroticism (again somewhat overdone, but his characters are dancers) is deployed, as if doing a needlepoint of the maudlin with simulated bestiality.

I don't have clear memories of *The Temptation of St. Anthony* (or *Tony's Troubles*), which Sanborn adapted in 2016 on three screens, except that the addition of grotesque bodies and mugs, it seems to me, went up another notch or two, even three (how do you measure this frenzy of collecting borderline human types?) to the point that we should speak here of multiplication, explosion of quantity, with a baroque style taking over from the initial fantastic style. In the long run, the idea of multiplication and accumulation overflows. It makes you dizzy. And Sanborn knows this perfectly well.

That's why he tries, from time to time, to administer a return to calmness, which releases some of the pressure. In *Sorry* (2016), he calls on ordinary-looking people who don't

de types humains *border line* ?). Au point qu'il faudrait parler ici de *multiplication*. Explosion de la quantité par un style *baroque* prenant le relais du style fantastique initial.

À la longue, ça déborde. Ça étourdit... Et Sanborn le sait parfaitement.

C'est pourquoi il s'évertue, de temps en temps, à administrer un retour au calme, qui fait baisser la pression. Il convoque des gens au look ordinaire, qui ne prennent pas la vie pour un bal masqué, et qui acceptent de confier à la caméra un secret : un geste ou une parole dont ils se sentent coupables ou pour le moins qu'ils (et elles) regrettent. Une telle suite d'aveux (en gros plan) est très émouvante. On voit défiler des visages modestes, simples, singuliers (sans être, et encore moins se vouloir, sensationnels), confessant des peccadilles – auxquelles Sanborn oppose, sur un autre écran, les crimes horribles des guerres et des catastrophes dont sont la cause les États et la Nature, même ment pervertis par la cupidité mondiale. Message fort, dispositif minimal : impact énorme.

Pour finir (en beauté) cet inventaire (non exhaustif) des bouilles récoltées, enrôlées, accumulées par/dans les installations vidéos de John Sanborn, je vais quitter mes souvenirs (forcément flous, effilochés) et plonger dans du concret, du précis.

J'ouvre un projet que John m'a adressé il y a un an, fin 2020. Il s'intitule *THE FRIEND*. Découpées verticalement, sur la couverture du scénario, ces trois syllabes :

THE
FRI
END

signalent un achèvement (END), un point final, un accomplissement. Comme l'apothéose d'un parcours librement (FRI) conduit. Une sorte de bouquet au terme d'un feu brillant d'artifices.

Dans apothéose il y a *théos* : Dieu. Et c'est bien d'une divinité qu'il s'agit ici, d'un Dieu nouveau, d'une Religion Nouvelle appelée New Thought. L'installation simule, en conséquence, le plan architectural d'une église (dans la Chapelle de l'ancien-hôpital-général de Clermont-Ferrand pas besoin de simulation, le bâtiment en forme de croix est déjà dressé, et c'est peut-être ce lieu qui a inspiré à Sanborn le dessin de cette œuvre)¹.

L'installation présente un *leader* et ses 7 apôtres. Le leader (ou dieu), appelé « Friend » (l'Ami universel) occupe le centre, le Chœur, de cette église électronique. Les apôtres, nommés Saints, se répartissent dans les chapelles de la nef et des tran-

conceive of life for a costume ball and who agree to confide a secret to the camera: an act or a word they feel guilty about or that elicits at least a regret. Such a series of confessions (in close-up) is very moving. We see modest, simple, singular faces (without being, and even less wanting to be, sensational), confessing peccadilloes—to which Sanborn juxtaposes, on another screen, the horrible crimes of wars and disasters for which states and nature are responsible, equally perverted by world greed. Strong message plus minimal device: enormous impact.

To finish (in beauty) this (nonexhaustive) inventory of these mugs, collected, enrolled, accumulated by/in John Sanborn's video installations, I'm going to move away from my memories (necessarily blurred, frayed) and dive into the concrete, the precise.

I am opening a project that John sent me a year ago, at the end of 2020. It is called *The Friend*. Cut vertically, on the cover of the script, these three syllables:

THE
FRI
END

signal a completion (END), a final point, an accomplishment. Like the apotheosis of a journey freely led. A kind of bouquet at the end of a brilliant fireworks display.

In apotheosis there is *theo*: God. And we are indeed dealing with divinity here, a new god, and a new religion called New Thought. The installation simulates, consequently, the architectural plan of a church. (In the Chapelle de l'ancien-hôpital-général at Clermont-Ferrand, France, where it was first shown, there is no need of simulation—the building in the shape of a cross is already erected, and perhaps this place inspired Sanborn to conceive this work.)¹

The installation introduces a leader and his eight apostles. The leader (or god), called "The Friend" (the universal Friend), occupies the center, the choir, of this electronic church. The apostles, called Saints, are distributed in the chapels of the nave and transepts. All these characters, perched on pedestals like statues, give speeches inspired by the New Thought, the dogma of a love without limits. Each one develops an aspect, of which he has made a specialty, of this doctrine.

St. Fractious, or Goddess of Broken Things (of hearts and bodies as well), bemoans the irreparable loss that life produces by inevitably breaking the instruments that provide our pleasures (our bodies as well as our toys, our furniture, our houses).

1 - Produit par TELEMATIC MEDIA ARTS & VIDEOFORMES

1 - Produced by TELEMATIC MEDIA ARTS & VIDEOFORMES

septs. Tous ces personnages, juchés sur des socles comme des statues, parlent, tiennent des Discours, inspirés par la Nouvelle Pensée, le dogme de l'amour sans limite. Chacun développe un aspect, dont il s'est fait une spécialité, de cette doctrine.

St. Fractious ou Déesse des Choses Brisées (des cœurs et corps aussi par conséquent) console de la perte irréparable que produit la vie en cassant inmanquablement les instruments de nos plaisirs (nos corps comme nos jouets, nos meubles ou nos maisons).

St. Binary ou l'Ambivalence enseigne la double tension (amour/haine, instinct/ sentiment, mâle/femelle) qui structure inséparablement tous les individus, lesquels ne peuvent attendre leur salut que par l'acceptation de cette division.

St. Wanton ou la Promiscuité vante les délices de la sexualité libidineuse, immorale, pratiquée sans honte : comme un sacrement et non comme un péché.

St. Alibi, patron (ou patronne) des saintes justifications, pilonne, pulvérise, détruit hésitations et attermolements en les soumettant aux bienfaits des vérités alternatives : il n'y a aucune raison de laisser ses désirs être piétinés par la triste réalité.

St. Homunculus, Gardien des Clichés, valorise les préjugés enfantins, les clichés des croyances premières et appelle à n'y jamais renoncer.

St. Mendacious ou la Loi, un saint assez démoniaque, préconise d'ajouter aux sept péchés capitaux, pour rire évidemment, un huitième vice : l'obscénité de tout acte de chair. Cochon, qui s'en dédit.

St. Vitreous, ou le/la saint/e de la Clarté, ne cessant de dénoncer la confusion mentale qui embrume l'humanité, révèle que par delà le brouillard du chaos universel brille un principe intangible de lucidité. À ne jamais oublier.

St. Salacious ou le Prophète de la Juxtaposition, septième apôtre de la doctrine de l'Ami, combat les doutes, les restrictions, les regrets et incite à tout embrasser pour ne rien rater. Et tant pis s'il y a du sable dans la vaseline. Ah ah ah. Attention, ce saint est double : il juxtapose en lui un agent du chaos et un clown sanctificateur sarcastique des soubresauts du monde. Impossible de ne pas s'y vouer.

L'incarnation de ces Figures permet à Sanborn de déployer une galerie de Faciès exceptionnels. Huit monstres séduisants d'anormalité fantastique, inspirés par la vague de libertés individuelles dont la Californie se veut la pointe exemplaire. Pour revêtir ces rôles, Sanborn peut compter sur une pléiade de comédiens et de performers, d'actrices et d'artistes, rompu(e)s aux métamorphoses les plus débridées. Le dossier du

St. Binary, or Ambivalence, teaches the twin tension (love/hate, instinct/feeling, male/female) that inseparably structures all individuals, who can expect their salvation only by accepting this division.

St. Wanton, or Promiscuity, extols the delights of libidinous, immoral sexuality, practiced without shame: as a sacrament and not as a sin.

St. Alibi, patron saint of Holy Justifications, crushes, pulverizes, and destroys hesitations and procrastinations by subjecting them to the benefits of alternative truths: there is no reason to let one's desires be trampled on by the sad reality.

St. Homunculus, guardian of Clichés, values childish prejudices, the clichés of early beliefs, and pleads for us to never renounce them.

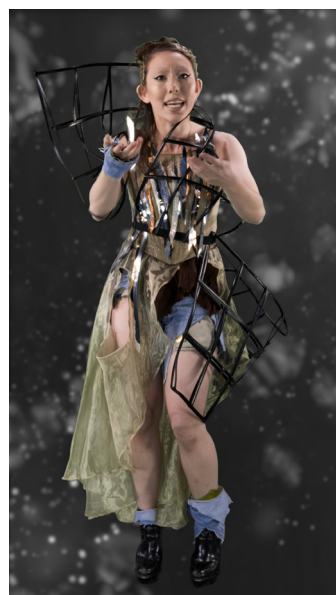
St. Mendacious, or the Law, a rather demonic saint, advocates adding an eighth vice to the seven deadly sins, obviously for laughs: the obscenity of any act of the flesh, a pig with a sense of sin.

St. Vitreous, or the saint of Clarity, never ceasing to denounce the mental confusion that locates humanity in a haze, reveals that beyond the fog of universal chaos shines an intangible principle of lucidity, never to be forgotten.

St. Salacious, or the prophet of Juxtaposition, seventh apostle of the doctrine of the Friend, fights doubts, restrictions, and regrets, inciting one to embrace everything in order not to miss anything. And so much the worse if there is sand in the Vaseline. Ah ah ah. Beware, this saint is twixt: he juxtaposes in himself an agent of chaos and a sarcastic sanctifier of the world's upheavals. One cannot help but be devoted to him.

The incarnation of these figures allows Sanborn to deploy a gallery of exceptional faces. Eight seductive monsters of fantastic abnormality were inspired by the wave of individual liberties of which California wants to be the model of reference. To take on these roles, Sanborn can count on myriad actors, performers, and artists experienced in the most unbridled metamorphoses. The project file that I have in my hands, page after page, expounds on the CVs of these creative partners and the makeup and costumetests that will make them stand out. Flipping through this booklet, one attends the most sophisticated of fashion shows. These bewildering, splendid, hyperbolic clothes, which could only be worn on a stage, proclaim that Sanborn, more than an ethnologist (collector of facts), is a director (creator of metaphors). It is the triumph of the highest (heroic) fantasy, adjusted to the translation of the real.

I come back to the faces that this new show will inscribe in the chain of faces: they all possess something fascinating, amplified by the behavior that Sanborn asks them to perform.



John Sanborn, *The Friend*, 2021, 17-channel video installation with sound. Color, sound. Les 8 saints : St. Fractious, St. Binary, St. Wanton, St. Alibi, St.Homunculus, St. Mendacious, St. Vitreous, St. Salacious © Video stills

projet que j'ai entre les mains, page après page, expose les CV de ces partenaires de création et les essais de maquillage et de costumes qui vont les singulariser. En feuilletant ce livret on assiste au plus sophistiqué des défilés de Mode. Ces vêtements ahurissants, splendides, hyperboliques, qui ne sauraient être portés que par une scène, proclament que Sanborn plus qu'un ethnologue (collecteur de faits) est un metteur en scène (créateur de métaphores). C'est le triomphe de la plus haute (héroïque) fantaisie, ajustée à la traduction du Réel.

Je reviens sur les visages que ce nouveau spectacle va inscrire dans la farandole des bouilles : ils possèdent tous quelque chose de fascinant. Amplifié par la composition (le comportement) que Sanborn leur demande.

L'Ami c'est John Cameron Mitchell, acteur et metteur en scène de comédies musicales rock off-Broadway : regard perçant, visage lisse, trop lisse, inquiétant quand il apparaît avec sa redingote blanche à fleurs et sa mèche obsédante d'hypnotiseur pervers. Qui ne dit pas : Dormez, je le veux, mais Réveillez-vous, je vous l'ordonne. Son CV origine son talent à son premier rôle : à onze ans, dans un spectacle de collège, il a incarné la Vierge Marie. Une bénédiction qui l'accompagne encore.

St. Fractius c'est Juba Kalanda, un « African American » bisexuel, selon son CV. Artiste et militant, il travaille à exposer les conflits de races, genres, identités, sexualités et classes dans la culture populaire. Pour Sanborn, avec lequel il a déjà travaillé, il se déguisera en femme en arborant des perles dans sa barbe et une longue robe au décolleté avantageux. Des colliers autour de son cou brilleront du même feu que ses yeux au regard profond.

St. Binary c'est Comika Hartford, écrivain et scénariste de films d'horreur. Son CV mentionne son esprit décapant et son rire ravageur, dissimulé par son visage sage au sérieux accentué par des lunettes de myope. Une fois habillée par les costumiers de John Sanborn elle flamboie. Tête jaillissant d'un éventail de dentelles, poitrine à peine voilée par un bustier échancré.

St. Wanton c'est Jiz Lee. Sculpturale et polymorphe, elle se revendique comme star du porno queer. Sanborn est fier de travailler avec elle pour la troisième fois. Pour incarner le Saint de la Promiscuité, elle n'affichera pas ses cheveux courts à la Grace Jones mais plutôt une perruque blonde et un déshabillé bleu avec un gros nœud en satin. Ou, alternativement, un justaucorps ouvert sur ses seins nus et son slip en cuir, fendu au bon endroit, preuves manifestes d'une féminité revendiquée faisant bon ménage avec une tête d'homme, pigmentée de

The Friend is John Cameron Mitchell, actor and director of off-Broadway rock musicals: piercing gaze, smooth face, too smooth, disturbing when he appears with his white floral frock coat and the haunting wick of this perverse hypnotist. He doesn't say, "Sleep, I want you to," but says instead, "Wake up, I command you." His CV traces his talent to his first role: at the age of eleven, in a school show, he played the Virgin Mary, a blessing that still accompanies him.

St. Fractious is Juba Kalamka, a bisexual African American, according to his resume. An artist and activist, he works to expose conflicts of race, gender, identity, sexuality, and class in popular culture. For Sanborn, with whom he has worked before, he will dress up as a woman, sporting beads in his beard and a long dress with an advantageous neckline. Necklaces around his neck glow with the same fire as his deep-set eyes.

St. Binary is Comika Hartford, writer and screenwriter of horror films. Her resume mentions her biting wit and raucous laugh, hidden by her serious face accented by myopic glasses. Once dressed by John Sanborn's costume designers, she blazes—head bursting out of a fan made of lace; chest barely veiled by a low-cut bustier.

St. Wanton is Jiz Lee. Sculptural and polymorphic, she terms herself a queer porn star. Sanborn is proud to work with them for the third time. To play the saint of Promiscuity, they is not sporting her short Grace Jones hair but rather wears a blonde wig and a blue negligee with a big satin bow. Alternatively, they'll wear a leotard, open on her bare breasts, and her leather briefs, split at the right place, clear proofs of a claimed femininity that goes well with a man's head, pigmented with implanted hairs. Woman with beard; proud man with vagina.

St. Alibi is Erin Yen, a dancer and choreographer involved in creations that question the relationship between body and technology. We don't know more about her (but you can always check her website). She is dressed in tight clothes, her hair braided like a Gorgon. And her Asian eyes are accentuated by the makeup.

St. Homunculus is K. J. Dahlaw, a dancer operating at the intersection of queer phenomenology and theology of the body. Their creations spring from the intersection of flexibility, athleticism, and pleasure. For *The Friend*, their face stamped with a red circle, she wears elegant and superbly kitsch costumes, sometimes fitted and perforated, at others, vaporous and frayed, as if they were a walking fashion show.

St. Mendacious is Landes Dixon, a black dancer, lanky, fluid, with an Olympian calm, born in Florida, member of the San Francisco Ballet. In the photos, he looks like he's been

poils implantés. Femme à barbe assumée, homme fier à vagin.

St. Alibi c'est Erin Yen, une danseuse et chorégraphe impliquée dans des créations qui interrogent les relations du corps et de la technologie. On n'en saura pas plus (mais on peut toujours aller consulter son site). Elle sera couverte de vêtements moulants, les cheveux tressés comme ceux d'une Gorgone. Et ses yeux d'asiatique seront accentués par le maquillage.

St. Homunculus c'est KJ Dahlaw, danseuse opérant à l'intersection de la phénoménologie queer et de la théologie du corps. Ses créations jaillissent à la jonction de la souplesse, de l'athlétisme et du plaisir. Pour THE FRIEND, le visage estampillé d'un cercle rouge, elle revêtira des costumes élégants et superbement kitsch, cintrés et troués parfois ou vaporeux et effilochés pour d'autres. Comme si elle était à elle seule tout un défilé.

St. Mendacious c'est Landes Dixon, un danseur noir, longiligne, fluide, au calme olympien, né en Floride, membre du San Francisco Ballet. Sur les photos, on dirait qu'il a toute sa vie arpenté les podiums des Fashion Week. Sanborn mettra en valeur sa stature en le dotant d'un pantalon unijambiste, et magnifiera ses pectoraux en lui faisant endosser en guise de veste un harnais de cuir aux lanières écartées. Quant à ses yeux, ils seront arrangés « au beurre noir ».

St. Vitreous c'est Carlos Venturo, avec sa tête de faune aux yeux de diable, dardant sur vous un regard de braise. Sanborn a déjà travaillé avec lui une douzaine de fois, lui demandant entre autres d'incarner Vénus. Alors pourquoi pas la Carté ? Il incarnera ici à merveille l'ambiguïté de la Transparence en affichant une barbe bien taillée au-dessus d'un uniforme blanc de sainte ou d'infirmière aux jambes poilues (en bermuda). Miroir sans tain auquel on a ôté le verre pour le remplacer par du fond de teint blanc, Carlos devient l'illusion même qui défie la croyance.

St. Salacious enfin, c'est Jamielyn Dungan, danseuse ayant déjà contribué à maints projets de John, comme performeuse et créatrice d'accessoires et de costumes. Elle entraîne dans son sillage un festival de contrastes. Bille de clown peinturluré, chapeau haut de forme et combinaisons à bretelles, jeans troués et nœuds moussants de gaze, blouson mec et slip à jarretelles, calotte rouge et boucles d'oreille énorme cerclant le V des pacifistes : n'en jetez plus, la coupe de l'élégance trash déborde. Olé.

Tous ces personnages, bien sûr, seront des porteurs de paroles, quand ils seront installés dans l'église de la Nouvelle Pensée. C'est alors seulement qu'on saura quelle doctrine

walking the runways of signature collections all his life. Sanborn emphasizes his stature with single-legged pants and magnifies his pectoral muscles by making him wear a leather harness with spread straps as a jacket. His eyes look bruised, made up as black eyes.

St. Vitreous is Carlos Venturo, with the head of a faun and the eyes of a devil, darting his glance of ember at you. Sanborn has already worked with him a dozen times, asking him to play Venus, among other roles. He embodies here the ambiguity of transparency by displaying a well-trimmed beard on top of the white uniform of a saint or a nurse with hairy legs (in Bermuda shorts). A one-way mirror in which the glass has been removed and replaced by white foundation, Carlos becomes the very illusion that defies belief.

Lastly, St. Salacious is Jamielyn Dungan, a dancer who has already contributed to many of John's projects as a performer and a designer of props and costumes. She brings in her wake a festival of contrasts. Clown-like face paint, top hat, a costume with suspenders, torn jeans, gauze bows, dude jacket, panties with garter belt, a red skullcap, and huge earrings hooping the V of peace: don't throw on any more—the cup of trashy elegance is overflowing. Olé.

All these characters, of course, are the bearers of words, when they are installed in the Church of New Thought. Only then we know what doctrine they preach. For the time being, we only applaud their presence.

When I started this text, I called Sanborn an ethnologist (of some of the tribes that have emerged in the last fifty years in America first and in the world second). It was a way for me to change the ground in my approach to his work. He, I am sure, does not care what I think his intentions are. If he is an ethnologist, he is unknowing and unaware of this. No need to protest, John. We agree.

The real Sanborn is elsewhere: the truth of his works lies entirely in his passion for staging. He wants to be a multimedia artist, and he is. If he collects, gathers, assembles, and finally gives the impression of collecting sensational mugs, extravagant types, twisted typesses, it is for the sole purpose of shining in the world of the spectacle. It is therefore necessary to return unceasingly to his art of special effects, which are more, with him, scenic procedures than iconic pirouettes.

One foot in the spectacle, the other in contemporary art, where does Sanborn stand? What is his future place in the history of twentieth- and twenty-first-century forms?

I will venture a bet: he will be the anti-Boltanski. Everything brings them together, and everything opposes them.



John Sanborn, *The Friend*, 2021, 17-channel video installation with sound. Color, sound. The Friend / L'Ami © Video stills

ils prêchent. On se contera pour le moment d'applaudir leur prestance.

En commençant ce texte, je qualifiais Sanborn d'ethnologue (de quelques tribus qui se sont révélées ces cinquante dernières années en Amérique d'abord et dans le Monde ensuite). C'était une façon pour moi de changer de terrain dans mon approche de son œuvre. Lui, j'en suis sûr, ne se soucie pas de ce que je lui prête comme intentions. Ethnologue, s'il l'est, c'est à l'insu de son plein gré. Pas la peine de protester, John. On est d'accord.

Le vrai Sanborn est ailleurs : la vérité de ses œuvres réside intégralement dans sa passion de la mise en scène. Artiste multimédia il se veut, et il l'est pleinement. S'il collecte, rameute, rassemble et donne l'impression finalement de collectionner des trognes sensationnelles, des types extravagants, des tyresses vrillées, c'est à la seule fin d'étinceler dans le monde du Spectacle. Il faut donc en revenir sans cesse à son art des effets spéciaux, qui sont davantage, chez lui, des procédés scéniques que des pirouettes iconiques.

Un pied dans le Spectacle, l'autre dans l'Art Contemporain, où se situe Sanborn ? Quelle est sa place future dans l'histoire des formes du XX^e et du XXI^e siècle ?

Je fais un pari : il sera l'anti-Boltanski. Tout les rapproche et tout les oppose.

Ce sont deux collectionneurs de visages, de centaines de visages. Mais quand Christian Boltanski présente en ribambelle des effigies funèbres, des icones morbides, des êtres inspirant le deuil, provoquant le silence et la déploration ; John Sanborn, avec la même frénésie d'augmenter la vague océanique de ses trophées de têtes, propulse des vivants, des amoureux de la vie, de la jouissance de l'instant, des êtres inspirés par la musique et la danse. Des hommes, des femmes et des « sans genre déterminé », pour qui le seul Dieu admissible est, comme celui de Nietzsche, un « dieu qui saurait danser ».

© Jean-Paul Fargier, octobre 2021
- Turbulences Vidéo #121

They are both collectors of faces, of hundreds of faces. But as Christian Boltanski presents a slew of funereal effigies, morbid icons, beings inspiring mourning and provoking silence and lamentation, John Sanborn, with the same frenzy to increase the oceanic wave of his head trophies, propels living people, lovers of life, of the enjoyment of the moment, beings inspired by music and dance—men, women, and “those who stand undetermined,” for whom the only admissible God is, as Nietzsche’s, a “god who could dance.”

© Jean-Paul Fargier, octobre 2021,
Translated from the French by Stephen Sarrazin
- Turbulences Vidéo #121

Générique de fin / end credits :

John Sanborn, *Between Order and Entropy*
sous la direction de / under the supervision of
Stephen Sarrazin et Peter Weibel.
exh.cat.ZKM (Berlin:Hatje Cantz, 2023),
parution octobre / release october 2023

Avec des textes de / texts by :

Stephen Sarrazin
Peter Weibel
Philipp Ziegler
Jean-Paul Fargier
Mark Alizart

Et des témoignages de / testimonials from :

Kit Fitzgerald
Dean Winkler
Homer Flynn
Bill T. Jones
Robert Cahen
Lynn Breedlove
Lynn Hershman Leeson

Et un entretien-rencontre / an interview-meeting :

Sarrazin/Sanborn/Dara Birnbaum

DEEP VALLEY

par Ho Kyung Moon

*23^e Festival international du cinéma et des médias alternatifs de Séoul
du 10 au 22 août 2023
KT&G Sangsangmadang Hongdae Gallery 4F, Séoul, Corée du Sud*

Une « vallée », au sens géographique du terme, est généralement définie comme une région caractérisée par des terres basses nichées entre deux lignes de collines ou de montagnes. Dans le contexte des événements mondiaux récents, la vaste pandémie qui a frappé le monde ces dernières années restera sans aucun doute dans l'histoire comme l'une des plus grandes et des plus profondes vallées du XXI^e siècle.

Les œuvres présentées dans « Deep Valley », la section NewMedia du 23^e Festival international ALT du cinéma et des médias de Séoul (Nemaf), ont été méticuleusement élaborées sur de longues périodes, souvent dans des environnements échappant à tout contrôle individuel. Ce contexte a conduit les artistes à un profond niveau de contemplation. En particulier, ces créateurs ont tourné leur regard perspicace vers l'intérieur, s'examinant eux-mêmes, leur environnement immédiat et les individus dans les limites de leurs espaces. Leurs approches intensives et axées sur la recherche sont particulièrement frappantes, reflétant leur détermination à transformer les formidables défis posés par la pandémie en un terrain fertile pour l'exploration et la profondeur artistiques. Composée de six œuvres captivantes, l'exposition « Deep Valley » promet d'emmener les visiteurs dans un voyage à travers diverses expressions artistiques et des thèmes qui suscitent la réflexion, ce qui en a fait un événement incontournable de Nemaf cette année.

Parmi ces œuvres remarquables, la création de Yulgong Lee, *JAE - Portraits of the People in Being*, qui a reçu le prestigieux prix NewMedia, se distingue particulièrement. Cette œuvre présente quatre personnes interrogées – une personne vivant avec le sida, un travailleur étranger, un transfuge nord-coréen et un membre de la famille d'une minorité sexuelle – chacune ayant été interviewée individuellement et enregistrée sur vidéo. À première vue, il peut s'agir d'une vidéo d'interview ordinaire, mais elle résume de manière audacieuse et remarquablement concise le message voulu par l'artiste. L'œuvre de Lee rappelle de manière poignante que la reconnaissance et le soutien des autres commencent par l'écoute sincère de leur voix et l'observation attentive de leurs expressions faciales. Cet aspect de l'œuvre évoque le *Visage de notre temps* (*Antlitz der Zeit*, 1929) d'August Sander, une référence citée par l'artiste. À l'instar de la collection de portraits emblématique de Sander, *JAE - Portraits of the People in Being* capture l'essence de ses sujets avec un mélange convaincant de sincérité et d'art.

La plus grande force de ce travail réside dans les récits d'une honnêteté sans faille des personnes interrogées sur les vallées profondes et rudes qu'elles ont traversées tout au long de leur propre vie. La résonance de leurs confessions sincères et sans réserve est à la fois subtile et profonde. À travers leurs récits sincères, les spectateurs sont amenés à s'interroger et à réfléchir sur les positions et les attitudes d'exclusion souvent adoptées à l'égard de « l'autre ». Ces récits mettent

THE 23RD SEOUL INTERNATIONAL ALT CINEMA & MEDIA FESTIVAL (NEMAF)

2023. 8. 10. ~ 8. 22.

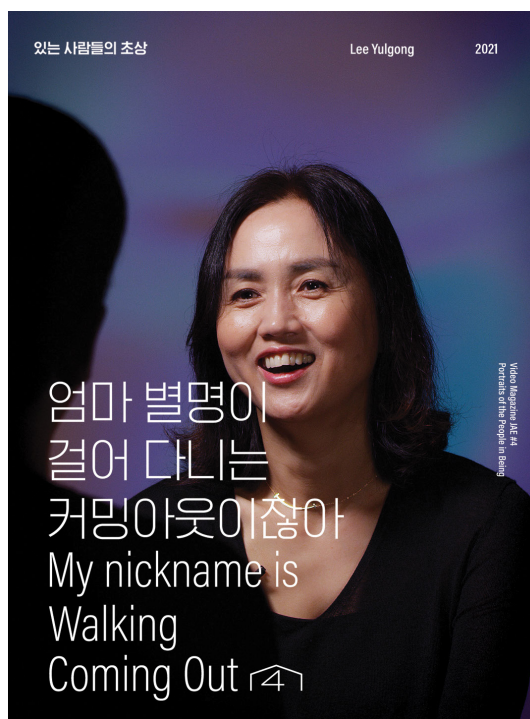
KT&G Sangsangmadang Hongdae Gallery 4F,
Seoul, South Korea

A "valley," in its geographical sense, is typically defined as a region characterized by lower land nestled between two lines of hills or mountains. In the context of recent global events, the sweeping pandemic that has enveloped the world in recent years will undoubtedly be etched into history as one of the biggest and deepest valleys of the 21st century. The works showcased in "Deep Valley," the NewMedia section of the 23rd Seoul International ALT Cinema & Media Festival (Nemaf), have been meticulously crafted over extended periods, often in environments beyond individual control. This context has led to a profound level of contemplation among the artists. Notably, these creators have turned their discerning gaze inward, examining themselves, their immediate surroundings, and the individuals within the confines of their spaces. Their intensive, research-driven approaches to their subjects are especially striking, reflecting their determination to transform the formidable challenges posed by the pandemic into fertile ground for artistic exploration and depth. Comprising six captivating works, this Deep Valley exhibition promised to take visitors on a journey through diverse artistic expressions and thought-provoking themes, making it a must-see at Nemaf this year.

Among these remarkable works, Yulgong Lee's creation, *JAE - Portraits of the People in Being*, which received the prestigious NewMedia Award, stands out as particularly noteworthy. This piece displays four interviewees—a person living with HIV, a foreign worker, a North Korean defector, and a family member of a sexual minority—each interviewed individually and recorded on video. At first glance, it may appear as a typical interview video, but it boldly encapsulates the artist's intended message in a remarkably concise manner. Lee's work serves as a poignant reminder that recognizing and supporting others begins with genuinely listening to their voices and attentively observing their facial expressions. This aspect of the work evokes echoes of August Sander's *Face of Our Time* (*Antlitz der Zeit*, 1929), a reference cited by the artist. Like Sander's iconic collection of portraits, *JAE - Portraits of the People in Being* captures the essence of its subjects with a compelling blend of sincerity and artistry.



« Deep Valley », vue de l'exposition © Photo : nema2023



Yulgong Lee, JAE - Portraits of the People in Being, 2021, 1-channel video, 44 min 45 sec © Video stills

en lumière divers aspects de cette exclusion, notamment la curiosité injustifiée et les préjugés, le bon sens déformé et l'ignorance (ou l'ignorance délibérée), l'intérêt excessif ou l'indifférence, et même des cas d'ingérence et d'injures dissimulés sous l'apparence de la sollicitude et de la gentillesse. Collectivement, ces expériences nous invitent à réévaluer la manière dont nous interagissons avec nos voisins ordinaires qui peuvent être différents de nous.

On dit souvent que plus la montagne est haute, plus la vallée est profonde. Les œuvres révolutionnaires de l'exposition, qui repoussent audacieusement les limites de l'art médiatique alternatif, servent à expérimenter de nouvelles méthodes et perspectives. Elles aspirent à inspirer à tout un chacun le désir de gravir ces montagnes métaphoriques et à surmonter les défis et les difficultés plutôt que de s'attarder dans les vallées de leur voyage.

Nemaf est le plus ancien festival de films alternatifs d'Asie et une vitrine estimée pour les arts médiatiques alternatifs. Depuis sa création en 2000, Nemaf a toujours proposé une sélection variée de projections et d'expositions d'art des nouveaux médias, englobant l'art alternatif, numérique, expérimental et vidéo. Sa mission consiste à présenter et à explorer les thèmes de l'altérité, du genre et des sensibilités artistiques, tous regroupés sous le slogan « Nouvelle imagination, nouveaux usages ». Cette année a marqué la 23^e édition avec plus de 80 œuvres issues de plus de 40 pays présentées

The greatest strength of this work lies in the unflinchingly honest narratives shared by the interviewees about the deep and harsh valleys they have traversed throughout their own lives. The resonance of their sincere and unreserved confessions is both subtle and profound. Through their heartfelt accounts, viewers are prompted to introspect and reflect upon the exclusionary positions and attitudes often held towards the "other." These accounts shed light on various aspects of this exclusion, including unwarranted curiosity and prejudice, distorted common sense and ignorance (or willful ignorance), excessive interest or indifference, and even instances of interference and insults concealed under the guise of concern and kindness. Collectively, these experiences invite us to reevaluate how we interact with our ordinary neighbors who may be different from us.

It is often said that the higher the mountain, the deeper the valley. These groundbreaking works of the exhibition, which boldly push the boundaries of alternative media art, serve as experiments in new methods and perspectives. They aspire to inspire everyone to ascend those metaphorical mountains and overcome challenges and difficulties rather than lingering in the valleys of their journey.

The Seoul International ALT Cinema and Media Festival (Nemaf) stands as Asia's oldest alternative film festival and an esteemed showcase for alternative media art. Since its inception in 2000, Nemaf has consistently curated a diverse



« Deep Valley », vue de l'exposition © Photo : nemaf2023

pendant les 13 jours de l'événement. Le thème principal de cette édition était « L'expansion des corps enchevêtrés ».

« Deep Valley » est l'exposition phare de la section New-Media du programme de Nemaſ cette année, dont voici la liste des œuvres sélectionnées :

DORORI de Youngchan Ko : Cette œuvre retrace la disparition de biens culturels et le processus complexe de leur retour.

JAE - Portraits of the People in Being de Yulgong Lee : un portrait vidéo qui capture les voix et les perspectives des personnes qui entourent l'artiste.

Ppaepeorl - Montage time and space de Hyunjo Kim et Kwanghee Cho : Cette œuvre utilise une caméra VR pour archiver l'histoire d'un camp de base en Corée du Sud, offrant une perspective unique sur le temps et l'espace.

The Haunted Landscape de Hanna Park : Dans cette œuvre intrigante, un narrateur fictif venu du futur écoute les pensées des gens sur leur environnement actuel, créant ainsi une exploration captivante de la psyché humaine.

The Time Only I Know de Hahyun So : Une animation qui plonge les spectateurs dans un monde où les émotions, plutôt que le temps, dictent le mouvement et la narration.

Time of Dust - Disordered de Jaeik Kim : Cette installation artistique rappelle et réorganise habilement les souvenirs du passé liés à un lieu particulier, en les intégrant de manière transparente dans le présent.

selection of new media art screenings and exhibitions, encompassing alternative, digital, experimental, and video art. Its mission revolves around presenting and exploring themes of otherness, gender, and artistic sensibilities, all encapsulated under the catchphrase "New Imagination, New Uses." This year marked the 23rd edition of Nemaſ, where more than 80 works from over 40 countries were introduced during the 13-day event. The overarching theme for this edition was the "Expansion of Entangled Bodies." Deep Valley is the featured exhibition in this year's ALT Cinema & Media Choice Program NewMedia Section at Nemaſ, and the selected works are as follows:

DORORI by Youngchan Ko: This piece traces the disappearance of cultural assets and the intricate process of their return.

JAE - Portraits of the People in Being by Yulgong Lee: A video portrait that captures the voices and perspectives of individuals around the artist.

Ppaepeorl - Montage time and space by Hyunjo Kim and Kwanghee Cho: This work employs a VR camera to archive the story of a base village in South Korea, providing a unique perspective on time and space.

The Haunted Landscape by Hanna Park: In this intriguing piece, a fictionalized narrator from the future listens to people's thoughts about their current environment, creating a captivating exploration of the human psyche.

The Time Only I Know by Hahyun So: An animation that immerses viewers in a world where emotions, rather than time, dictate movement and narrative.

Time of Dust - Disordered by Jaeik Kim: This installation art piece skillfully recalls and reorganizes memories of the past tied to a specific place, weaving them seamlessly into the present.

© Ho Kyung Moon (Commissaire)
Traduit de l'anglais par Gabriel Soucheyre
- Turbulences Vidéo #121

© Ho Kyung Moon (Curator)
- Turbulences Vidéo #121

ALEA

par Sung Nam Han

ALEA

23 août 2023

KOTE Multi-cultural Space, Séoul, Corée du Sud

Une pluie de merveilles d'images en mouvement et de sons – Une nuit d'été d'art vidéo en Corée.

Le 23 août 2023, des vidéastes, des curateurs et des artistes se sont réunis autour du mot-clé « art vidéo » et ont organisé un événement d'une journée sous le nom d'ALEA. Divers programmes ont été organisés sous un soleil légèrement assombri par de fortes pluies d'été, ce qui est « parfait » pour l'art vidéo.

Présentons-les dans l'ordre chronologique.

Gabriel Soucheyre, directeur de VIDEOFORMES, qui organise des expositions d'art vidéo depuis 40 ans, a tout d'abord évoqué sa relation à Nam June Paik et l'influence qu'il a eue dans sa carrière. Il a ensuite répondu à la question qui lui avait été posée sur l'art vidéo aujourd'hui et dans l'avenir en déclarant qu'il était toujours d'actualité, très vivant, s'appuyant, comme par le passé, sur l'image en mouvement et le son d'une part, sur les performances d'autre part. Puis il a abordé la question du « où et comment » la vidéo devait être « exposée », et si en comparaison avec le cinéma de divertissement elle ne devrait pas avoir ses propres « théâtres », des espaces consacrés au cinéma élargi, par exemple. Il a également avancé l'idée qu'une des évolutions intéressantes de l'art vidéo pourrait être la vidéo générative, qui utilise le code et les intelligences artificielles à la place des caméras. Gabriel Soucheyre a également déclaré que les œuvres vidéo les plus significatives qu'il a vues récemment étaient pour la plupart des œuvres d'artistes féministes (universalistes).

Les cinéastes et les vidéastes, tout comme certains curateurs, s'intéressent à la manière dont les images en mouvement, l'un des plus récents moyens d'expression artistique, sont diffusées. Ils étudient leur évolution en relation avec les technologies les plus récentes et ont toujours cherché à savoir si elles étaient influencées par les tendances conjoncturelles et reflétaient la société. À part la vidéo, il n'y a pas de média qui permet une réaction immédiate sans attente de vérification. Environ 130 ans se sont écoulés depuis la création du cinéma, personne n'aurait pu imaginer qu'en si peu de temps, il aurait toujours un impact si fort sur la société humaine au point qu'aujourd'hui, ces images en mouvement soient source de manipulation. Au regard des changements survenus au cours des dix dernières années, le monde entier est devenu caméraman et diffuseur d'images que nous avons l'habitude d'apprécier passivement dans les films, dans les salles ou à la télévision. La vidéo, qui régnait en tant que média dictatorial et à sens unique, est devenue la propriété des masses. Pourtant, le contrôle n'a pas été levé, mais plus intelligemment dissimulé. L'art vidéo avait dénoncé la situation dictatoriale des médias télévisés, mais avec l'essor d'Internet et la popularisation de l'art médiatique, il a été progressivement considéré comme obsolète. (En fait, pendant de nombreuses années, j'ai ressenti la froideur des réactions lorsque je mentionnais l'art vidéo dans le monde de l'art). Maintenant que la société a changé et que le monde est entré dans une ère dominée par les cameramen, l'art vi-

A Blessing Rain of Moving Images and Sound - A Summer Night of Video Art in Korea.

On August 23, 2023, filmmakers, curators, and artists gathered under the keyword video art and held a one-day event in Seoul, South Korea entitled ALEA. On the day of the event, a variety of programs were held under the slightly gloomy sunlight caused by heavy summer rain, which is "perfect" for video art.

Let's introduce them in chronological order.

Gabriel Soucheyre, director of VIDEOFORMES, which has been curating video art for 40 years, introduced first Nam June Paik's influence and relationship in his career. Then he answered the question that he was asked about video art today and in the future. He stated that video art was still relevant, very much alive and as before, relying on both moving image and sound on one hand and performances on the other hand. But he questioned where and how video should be 'exhibited', that it shouldn't be compared to entertainment cinema and have its own 'theatres', spaces devoted to expanded cinema for instance. He also thought an interesting move in video art is generative video, using code instead of a camera and AIs also. Gabriel Soucheyre stated also that the most significant video works he has seen recently were for a great part works by (universalist) feminist artists.

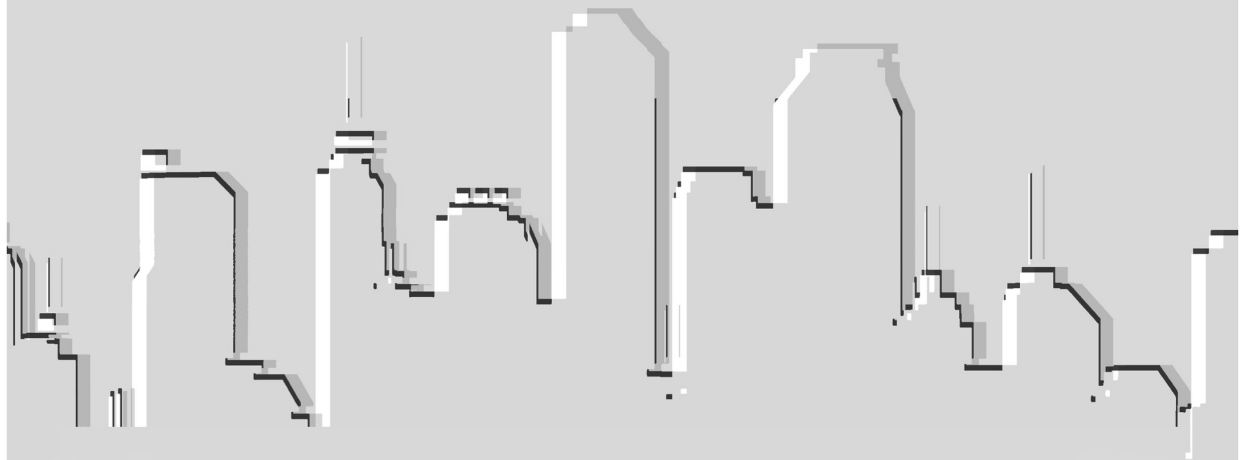
Not only filmmakers and video artists who have been involved in «moving image,» but also some curators who have seriously dealt with those moving, are interested in how moving images, the newest medium of artistic expression, are disseminated and how they change with the latest technology. They have always been interested in whether it has been influenced by current trends and reflected society. Other than video, there is no media that requires immediate reaction without waiting for verification. Approximately 130 years have passed since film was first created, and no one could have imagined that in such a short period of time it has continued to have such a strong impact on human society that we would eventually reach a time when society itself would be manipulated by moving images. In terms of changes over the past 10 years, people around the world have become camera operators and broadcasters of the moving image that we used to enjoy passively in movies and television. Video, which had reigned as a dictatorial, one-way media, has become the property of the masses, but the control has not been lifted, only more cleverly hidden controls have become necessary,

AUG 23 / KOTE / SEOUL / KOREA

ALEA

아르케아

"a very organized chaos"



신보슬 **NATHALIE BOSEUL SHIN** 한국 Korea **GABRIEL SOUCHEYRE** 프랑스 France

REMI KLEMENSIEWICZ 프랑스 France **SUNG NAM HAN** 일본 Japan

KATIA VONNA BELTRAN 프랑스 France **RAFAEL** 벨기에 Belgium

ECHO AND THE MACHINE 한국 Korea

DJ **GINGER POP & QUEEN J** 한국 Korea

AMBASSADE
DE FRANCE
EN CORÉE

주한
프랑스
대사관

**VIDEO
FORMES**
HYBRID & DIGITAL ARTS

déo attire l'attention. Cette tendance affirme peut-être que le temps est enfin venu de l'examiner.

Revenons à ALEA. Gabriel Soucheyre a présenté deux œuvres, *Virtual Kintsugi* (2022)¹ de Ismaël Joffroy Chandoutis (FRA), et *My Furies* (2021-23)² d'Agnès Guillaume (BEL/FRA). La première est une commande ambitieuse qui utilise un corpus d'œuvres lacunaires soumises à l'interprétation d'un groupe de 10 personnes. En s'inspirant de leur parole, une intelligence artificielle tente à son tour de générer les parties manquantes. Les peintures sont donc animées de mouvements, mais ceux-ci se différencient des animations traditionnelles, et la façon dont les images se succèdent est unique et étrange. Oui, c'est effrayant. Cette œuvre exprime une beauté visuelle dynamique sans texte qui met l'accent sur la physicalité du corps féminin en particulier.

À son tour, Nathalie Boseul Shin, conservatrice en chef de TOTAL MUSEUM³, a présenté ses propres réflexions autour d'une exposition d'art vidéo sur laquelle elle travaille depuis 2017, en s'appuyant sur des exemples spécifiques qu'elle a mis en pratique et les péripéties qui ont jalonné son expérience de l'organisation d'exposition. Elle a commencé sa carrière à l'étranger en organisant des expositions de photos avec de petits budgets. L'impression étant devenue très coûteuse, elle s'est progressivement tournée vers la vidéo. Plutôt que de transformer l'espace d'un musée ou d'une galerie en une boîte noire, semblable à une salle de cinéma, la scénographie était pensée de manière à ce que toutes les vidéos puissent être vues d'un seul coup d'œil dans un espace ouvert, sans être considérées comme une seule œuvre. À l'époque, les artistes occidentaux disposaient d'environ deux heures pour assurer le commissariat, mais le temps de présentation de tous les artistes coréens dépassait la durée de l'exposition, de sorte qu'elle a créé un billet ouvert.

Enfin, Nathalie Boseul Shin, Gabriel Soucheyre et moi-même, nous sommes brièvement exprimés au cours d'un échange. En tant que directrice du Festival d'Art Interdisciplinaire de Tokyo⁴, j'ai parlé des festivals que j'organise et de

and some structures that are advantageous to humans remain the same. Video art had denounced the dictatorial situation of the TV media, but with the rise of the Internet and the popularity of media art, it was gradually treated as obsolete. (Actually, for many years I have felt the coldness of the reaction when I mentioned «video art» in the art world.) Now that society has changed and the world has entered an era where the world is dominated by cameramen, video art is attracting attention. Perhaps this trend is due to the fact that the time has finally come to examine it.

Let's get back to ALEA. Gabriel Soucheyre introduced two works, the first being *Virtual Kintsugi* (2022)¹ by Ismaël Joffroy Chandoutis (FRA) and the second being *My Furies* (2021/2023)² by Agnès Guillaume (BEL/FRA). The first is an ambitious commissioned work that uses footage from art museum paintings, and is an animation created with the latest technology using AI generation. Western paintings are given the movement that videos have, but the movements are clearly different from traditional hand-drawn animations, and the way each picture follows the other is unique and strange. Yes, it's creepy. Second, as Gabriel Soucheyre mentioned in the previous talk that he is interested in video art by women, this work expressed a dynamic visual beauty without text that focused on physicality, especially the female body.

In the talk by Nathalie Boseul Shin, chief curator of TOTAL MUSEUM³, she introduced her own reflections on the video exhibition she has been working on since 2017, along with specific examples of what she has put into practice. She held photo exhibitions to create a big effect with a small budget when exhibiting overseas, but in the end printing became expensive, so she started holding video exhibitions. Rather than turning a museum or gallery space into a black box, similar to a movie theater, the video installation was constructed so that all of the video works could be seen at a glance in an open space, but it was not considered a single work. At that time, the total time for Western artists to curate was about two hours, but the running time for all Korean artists exceeded the

1 - Ismaël Joffroy Chandoutis, *Virtual Kintsugi*, 2022, France, 12 min, vidéo NFT générée par IA.

2 - Agnès Guillaume, *My Furies*, 2022-23, Belgique, 4 min 04 sec, vidéo pour 2 écrans 4/3.

3 - Cf. <http://totalmuseum.org/>

4 - Cf. <http://i-a-f-t.net/>

1 - Ismaël Joffroy Chandoutis, *Virtual Kintsugi*, 2022, France, 12 min, AI generated NFT video.

2 - Agnès Guillaume, *My Furies*, 2022-23, Belgique, 4 min 04 sec, Video for two 4/3 screens.

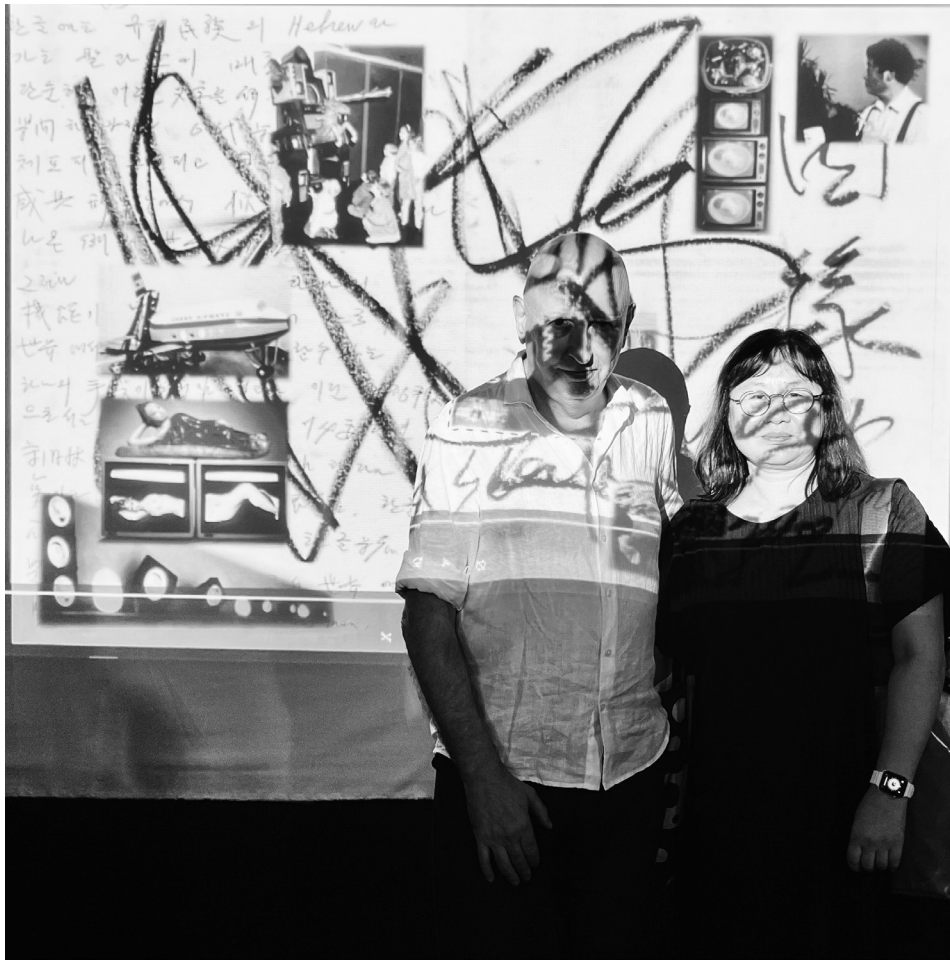
3 - See <http://totalmuseum.org/>



Rafael © Photo : Chewy Thomson / @floatationmarks



Rémi Klemensiewicz improvise sur les images de Video-Age © Photo : Chewy Thomson/@floatationmarks



Nathalie Boseul Shin & Gabriel Soucheyre © Photo : Chewy Thomson / @floatationmarks

mon travail en tant qu'artiste. Trois personnes du public donnèrent leurs opinions sur l'avenir de l'art vidéo et je soulignai l'importance pour cette forme de continuer à être innovante et remettre le monde en question, tout comme elle a existé en tant que contre-culture par le passé.

Après cette discussion, nous avons pu observer le travail de Rafael, qui est également à l'origine d'ALEA. Il a réalisé des performances audio-visuelles dans le monde entier et ses œuvres vidéo sont projetées dans de nombreux festivals. Sans aucun signal de départ, il gonfle et manipule des ballons au milieu d'images et de sons en mouvement. Il ajoute des effets à des extraits de vidéo mono-canal. Il s'agit d'une performance au cours de laquelle il démonte ses propres œuvres vidéo, telles des matières premières, et les connecte pour créer de nouvelles œuvres en temps réel. L'acte de « respirer » dans une poupée gonflable et de manipuler des images et des sons en mouvement, transmet immédiatement un message de résistance contre une société chaotique et la nécessité de vivre malgré elle.

exhibition time, so she made an open ticket. She told the audience various twists and turns of her organizing exhibitions.

During the panel discussion, Nathalie Boseul Shin, Gabriel Soucheyre, and Sung Nam HAN spoke briefly. Sung Nam HAN who is director of Interdisciplinary Art Festival Tokyo⁴ talked about the festivals she organizes and her works as an artist. Three people will discuss their opinions on the future of video art. HAN emphasizes the importance of video art continuing to be innovative and question the world, just as it existed as a counterculture in the past.

After the talk session, the audio-visual performances were held by two artists. Rafael is also the instigator of ALEA, has given video performances around the world, and his video works have been screened at film festivals. Without any signal to begin, he inflates and manipulates the balloons amid moving images and sounds. He adds effects to single-channel snippets. This is a live performance in which he dismant-

4 - See <http://i-a-f-t.net/>

S'en est suivi la performance de Rémi Klemensiewicz, une collaboration⁵ et un hommage affectueux à l'histoire de l'art vidéo, répartie sur trois écrans. En particulier, la vidéo où l'on voit Nam June Paik, inédite en Corée. La boucle sonore et l'image en mouvement se superposent au son. S'agit-il d'affirmer que le monde existe tel qu'il est ? Ou cherche-t-on à annuler toutes les émotions en coupant des fragments de bouleversements et d'émotions ? C'est comme si nous étions obligés de comparer notre monde avec un passé léger qui se reflétait dans la performance, accompagnée d'une bande sonore inquiétante.

Enfin, Katia Vonna Beltran et Echo And The Machine se sont produits au rez-de-chaussée. Le DJ jouait et les gens profitaient de l'atmosphère festive.

Pour l'occasion, j'ai pu présenter mon œuvre, *Blue Back Hole one inch monitor*, une installation vidéo interactive utilisant la technologie du « Blueback keying ».

Bien que la durée de l'événement ait été de courte durée, le contenu était très varié et le public fut au rendez-vous. On peut affirmer qu'il s'agissait là d'un événement très important pour la scène coréenne de l'art vidéo.

© Sung Nam Han (artiste et directrice du Festival d'Art Interdisciplinaire de Tokyo - IAFI)
- Turbulences Vidéo #121

les his own completed video works like raw materials and connects them to create new works in real time. The act of breathing into a large doll and manipulating moving images and sounds directly conveyed the message of resistance to a chaotic society and the need to live in spite of it.

Rémi Klemensiewicz's performance was a loving homage to the history of video art⁵, spread across three screens. In particular, the video of Nam June Paik is the first to be shown in Korea. The sound loop overlaps with the sound, and the moving image overlaps. However, it feels strangely comfortable and there seems to be a certain discipline. Is it affirming that the world exists as it is? Or is it trying to nullify all emotions by cutting out fragments of upheaval and emotion? It was as if we were being forced to constantly compare our world with the slight past that was reflected in the performance, accompanied by an ominous sound.

There was a performance by Katia Vonna Beltran and a live performance by Echo And The Machine on the first floor. The DJ played, and people were enjoying the party atmosphere. Sung Nam HAN's work "Blue Back Hole one inch monitor," an interactive video installation using blue back keying, was also exhibited throughout the event. Although it was a short time, there was a wide variety of content, and a large number of people attended. It was a very significant event for the Korean video art scene.

© Sung Nam Han (artist & director of Interdisciplinary Art Festival Tokyo - IAFI)
- Turbulences Vidéo #121

5 - Video-Age est un 'work in progress' multi-formes créé par Alain Longuet, Gabriel Soucheyre et Stéphane Trois Carrés (Co-production VIDEOFORMES / GRAND CANAL). Il s'agit de revisiter les dernières décennies de la vidéo à travers les images captées, les rushes, les productions diverses, installations, performances. Ces images mémoires proviennent à la fois du fond d'archives de VIDEOFORMES et de celui de GRAND CANAL. Elles ont été assemblées en segments de 90 secondes. Il s'agit d'une ré-appropriation, relecture, mixage d'images. Le son n'en est pas conservé pour offrir la possibilité à des créateurs contemporains d'en donner une interprétation sonore. Pour ALEA Korea, Rémi Klemensiewicz a improvisé et créé une bande son originale.

5 - Video-Age is a multi-faceted work in progress created by Alain Longuet, Gabriel Soucheyre and Stéphane Trois Carrés (co-produced by VIDEOFORMES / GRAND CANAL). The aim is to revisit the last few decades of video through captured images, rushes, various productions, installations and performances. These memory images come from both the VIDEOFORMES and GRAND CANAL archives. These images have been assembled into 90-second segments. This is a re-appropriation, re-reading and mixing of images. The sound has not been retained, to give contemporary creators the opportunity to interpret them with contemporary sounds. For ALEA Korea, Rémi Klemensiewicz improvised and created an original soundtrack.

REGULATION

PAR RAFAEL

par Chanjoo Park

Rafaël est un artiste de performance dont le travail est basé sur le son vidéo.

Il utilise une variété de sons traités, tels que des bruits quotidiens, pour créer des œuvres narratives avec le support vidéo. Son travail ressemble au processus d'un chercheur dans un laboratoire.



Rafael © Photo : Chewy Thomson/@floatationmarks

Il déconstruit et ré-assemble les médiums du son et de la vidéo, et utilise ce qui existe pour créer un médium qui n'existe pas. Parfois, dans ses performances, on trouve des objets quotidiens tels que des ballons et des tasses à café, et grâce à une action de l'artiste, ces objets familiers deviennent partie intégrante de l'œuvre sous une forme inconnue. Le bruit des tasses qui tombent et des ballons qui s'envolent avec le vent crée un sentiment partagé dans le public, qui peut en rire après un moment de tension. Il assemble la vidéo, le son et les actions artistiques comme un puzzle, puis les fait passer par le filtre non spécifié de la réaction du public pour compléter l'œuvre. Il aime inclure des éléments narratifs dans son travail, mais il est également très préoccupé par la juxtaposition de dispositifs et de formes assujettis aux canons de l'art.

Lorsqu'on lui demande quel est son artiste préféré, il répond « tous les peintres du monde ». À chaque instant de son parcours d'artiste, il ressent la présence et le regard de Nam June Paik, de Joseph Beuys et de quelques autres artistes contemporains aux techniques mixtes. Il n'a aucune idée du nombre d'autres artistes historiques qui se tiennent derrière lui. En ce sens, le peintre qui s'engage dans la voie de la peinture est, pour lui, le plus courageux des artistes. L'œuvre de Rafael est un chaos délicat qui se joue de la liberté et du hasard des médiums qu'il choisit.

Toute intention artistique implique un caractère relativement artificiel, un manque de naturel approprié, mais son travail est loin de l'être. Son « fluxus », contrairement à celui d'un objet expérimental ayant un but explicite, s'organise dans le temps et en réponse au spectateur. C'est ainsi que les performances réalisées par Rafael sont les plus proches de la forme fondamentale de l'art de la performance sur laquelle repose la base conceptuelle de Happening.

© Chanjoo Park
(commissaire au centre d'art contemporain
Platform-L, Séoul)
- Turbulences Vidéo #121

Rafael is a performance artist whose work is based on video sound. He uses a variety of processed sounds, such as everyday noises, to create narrative works with the video medium. His work resembles the process of a researcher in a laboratory. He deconstructs and reassembles the mediums of sound and video, and uses what exists to create a medium that doesn't exist. Sometimes in his performances, everyday objects such as balloons and coffee cups can be found, and through some action by the artist, these familiar objects become part of the work in an unfamiliar form. The sound of the cups falling and the balloons flying away with the wind out of them create a sense of wit in the audience that they can laugh off after a moment of tension. He assembles video, sound, and the artist's actions together like a puzzle, and then passes them through the unspecified filter of the audience's reaction to complete the work. He likes to include narrative elements in his work, but he is also very concerned with the juxtaposition of device and form within the canon of art.

When asked who his favourite artist is, he says all the painters in the world. In every moment of his journey as an artist, he feels the presence and gaze of Nam June Paik, Joseph Beuys, and a few other contemporary mixed-media artists, and he has no idea how many more historical artists loom large behind him. In that sense, the painter who treads the path of painting is, for him, the bravest of artists. Rafael's work is a delicate chaos played by the free-wheeling haphazardness of his chosen mediums.

All artistic intentions imply a relatively artificial character, an appropriate unnaturalness, but his work is far from it. His 'fluxus', unlike that of an experimental object with an explicit purpose, organises itself over time and in response to the viewer. In this way, the performances that Rafael creates are the closest to the fundamental form of performance art that Happening's conceptual basis is based on.

© Chanjoo Park
(curator at Platform-L Contemporary Art Center in Seoul)
- Turbulences Vidéo #121

AVEC MANON LABRECQUE

par Marc Mercier

Avant la pleine lune de la fin de ce mois d'août 2023, Manon Labrecque s'est éclipsée dans la nuit de ses songes. Peuplés d'images. Elle est de la constellation des arts vidéo et de la performance. Pas loin de Nam June Paik et de Yoko Ono. Danseuse étoile des pixels.

Parfois, il suffit de dire « non » et tout s'arrange. Ou bien, le metteur en scène crie « coupez ! » et hop, on reprend la scène autrement. Mais quand un cri heurte le mur du silence qu'engendre la disparition d'un être aussi merveilleux que Manon Labrecque, on se sent désœuvré, dépouillé, dépit, sans mot. Irréversible le vol des hirondelles vers le néant, elles laissent cependant sur leur passage des graines de printemps : « Le vivant et l'inerte se côtoient », disait-elle.

Celles et ceux qui ont eu la chance de la rencontrer furent définitivement envoûtés par son rire, sa générosité, sa discrète curiosité, son attention à l'autre, et par son immense talent d'artiste *expérimentale* : art vidéo, installations vidéo, cinétiques et sonores, performances, photos, dessins...

Sa mort, qui maintenant nous arrache des larmes, elle sut l'apprivoiser de longue date. Inoubliable son *Hara Kiri* (exercices) qu'elle avait décrit ainsi en 1998 : « Quelques minutes, pour exorciser la peur de la mort. Quelques minutes, pour s'exercer à mourir. Quelques minutes, pour mourir... dans le vivre. » **Vie, mode d'emploi.**

Son travail conjugue le corps en mouvement (ses apparences, ses profondeurs, son poids...) et les machines qui permettent de défier les limites. *Carnet de Voyages* (2005), expose tous ses joyeux efforts pour apprivoiser la force gravitationnelle avec une caméra : cadrage, décadrage. Cette volonté farouche d'en découdre avec la réalité, de s'arracher à la terre, n'est jamais gratuite. Quelques babils de médias nous rappellent la sombre actualité environnante. C'est bien sûr aussi de cette gravité-là qu'elle cherche à se départir. Sauts, chutes, rebonds. **Légèreté, mode d'emploi.**

Manon Labrecque fit aussi métier de journaliste d'investigation pour son *Entrevue (avec une célébrité)*, micro au poing elle se met à l'écoute d'une tomate rouge écarlate comme un coucher de soleil qui sait quelque chose de l'absolue nécessité de se fondre avec la lumière. **Cœur du silence, mode d'emploi.**

En 2002, lors d'une résidence en Gaspésie autour du thème *H2O ma terre*, elle réalise la performance *Action contemplative* où elle embarque sur un voilier sans voile. Les mâts supportent quatre lettres rouges gonflées du vent du large : ÊTRE. **Dérive, mode d'emploi.**

Dans *apprentissage* (2015), une installation (dessin et vidéo), un corps finit par épouser son ombre. Ce n'est pas une mince affaire. J'interprète : *Si tu ne fais pas ce que te dicte une petite voix intérieure, alors ton ombre ne te suivra pas.* **Quête de la limite de soi, mode d'emploi.**

J'ai employé plus haut le terme *expérimental* pour synthétiser sa démarche. À ne pas confondre avec une appartenance à

un courant esthétique. Une expérience est ce qui transforme l'individu qui l'accomplit. C'est un vécu. On ignore avant ce qu'il en sera de soi après. Les machines (caméra, table de montage...) sont là pour explorer les possibilités du corps et de la pensée, des images et des sons. Dès ses origines, ce fut la mission de l'art vidéo. Beaucoup d'artistes fascinés par les effets spéciaux et le marché de l'art l'ont oublié. Pas Manon Labrecque. **Expérimenter, mode d'emploi.**

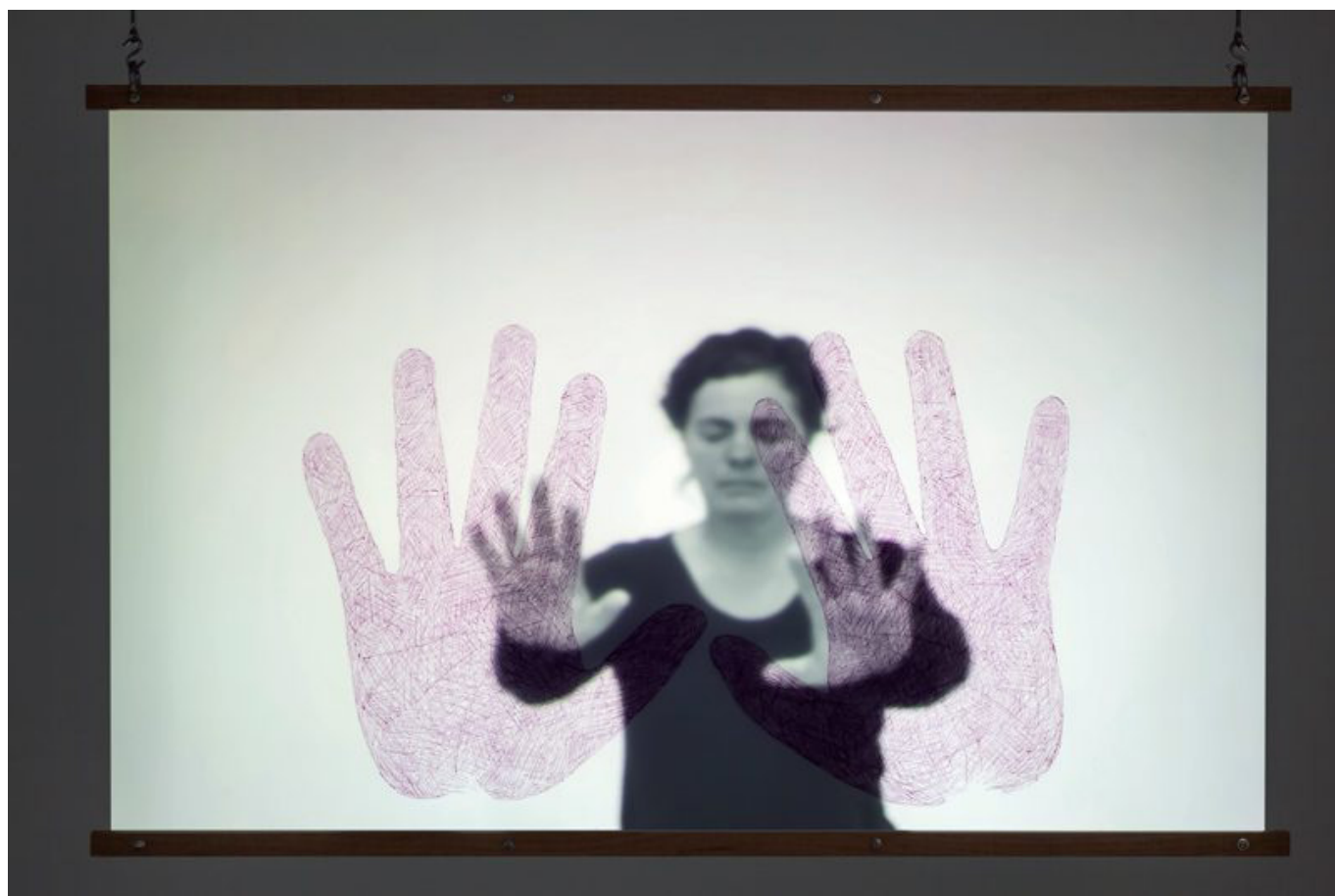
Au début de *c't'aujourd'hui qu'* (1999), elle est attablée devant son assiette de soupe préférée. C'est le matin. Elle n'arrive pas à terminer ses phrases. Le langage bégaye. Les images aussi. À la rondeur de l'assiette succède celle de la lune. La soupe tourne, puis la table et l'artiste. De plus en plus vite. Disque affolé qui extrapole, qui explose, qui exprime de sa matière le corps de Manon Labrecque. Elle court. Une œuvre qui témoigne que cette artiste savait allier la grâce et la violence, le quotidien et l'extraordinaire, la lenteur et la fulgurance, la quiétude et le vertige. Son art est l'espace-temps d'une tension. C'est l'endroit où je situe le gisement de sa poésie. **Vertige, mode d'emploi.**

Pour faire le portrait d'un oiseau, c'est facile, vous peignez une cage porte ouverte, vous attendez qu'il entre dedans et vous fermez. Faire le portrait de ce drôle d'oiseau qu'est Manon Labrecque, c'est une toute autre histoire. Dans un cadre, elle ne tient pas en place. Elle a elle-même essayé pour l'installation *S'arranger l'portrait* (2008). Sur la tablette d'une cheminée, cinq tentatives, cinq petits cadres numériques. Elle tente de tenir la pose dos au mur. À chaque fois, le mur la rejette, la projette devant ou sur le côté. Les limites ne la supportent pas. **Autoportrait, mode d'(in)emploi.**

Manon Labrecque, où es-tu ? J'ai fouillé tes images. Sur des sentiers où la pensée s'apaise. Quelque part en Mongolie, dans l'immensité du désert de Gobi. Tu as rejoint les silences nomades que tu as filmés en 2002. Silences qui se faufilent parmi les humains, les bêtes, la terre, le vent, les chants, là où toutes les solitudes sont solidaires. Un détour vers l'ailleurs pour se réapproprier l'extrême lointain qui est en toi. Par-delà les mots. **Silences, mode d'emploi.**

Tu as semé des modes d'emploi de la vie, de la vidéo, inimitables. Avec toi, toujours il faut s'éloigner des sentiers battus.

Si vous souhaitez découvrir quelques facettes de son travail, vous pouvez vous rendre sur son site : <https://manon-labrecque.com>



Manon Labrecque, *touchée*, 2015, installation dessins et vidéo © Photo : Manon Labrecque



Manon Labrecque, *silences nomades*, 2002, installation dessins et vidéo © Video still

CITY SONIC :

20 ANS DE

MANIFESTATION

SONORE

HYBRIDE



par Vincent Delvaux

À l'origine, manifestation d'art sonore conçue pour animer la période estivale dans la ville patrimoniale de Mons (Belgique), le festival a progressivement élargi sa focale et s'est déployé sur de nouveaux horizons.

City Sonic a depuis les origines fait la part-belle à une volonté d'interdisciplinarité, inscrite dans les gènes de son bouillonnant fondateur, Philippe Franck, à qui nous consacrons cet entretien. Faisant fi des frontières géographiques et des barrières entre les disciplines, au fil des ans, ce dernier a étendu les activités de City Sonic à plusieurs lieux, plusieurs villes et, à présent, plusieurs pays, tout en privilégiant une approche de décloisonnement tous azimuts. Présentant aussi bien des installations audio-plastiques, que des environnements purement sonores, des créations radiophoniques, des œuvres numériques dématérialisées ou encore des performances hybrides, la manifestation reste un objet hautement inclassable, renvoyant au fond à l'image même de l'art sonore, par essence multiple et transversal.

La riche histoire de City Sonic est marquée par un grand nombre d'expositions en forme de parcours urbain (près de 2000 projets présentés depuis 2003, chaque édition investissant entre 15 et 20 lieux partenaires) mais aussi, au-delà de cet aspect événementiel éphémère, par une volonté de l'inscrire dans la durée ; la manifestation n'est en réalité que la face visible d'un travail de longue haleine, basé sur la découverte et la promotion d'artistes émergents, l'accompagnement en cours de cycles de projets étudiants, la diffusion d'œuvres dans les différents réseaux partenaires, un important effort de recherche et de sensibilisation aux enjeux de l'art sonore avec également la mise en évidence d'artistes internationaux de référence. Transcultures – Centre des cultures numériques et sonores – qui produit City Sonic a, en parallèle, effectué un passionnant travail mémoriel au fil des ans, à travers une série de publications et l'édition d'un catalogue de productions sonores aujourd'hui assez représentatif des différentes tendances qui irriguent ce champ mouvant et en constante mutation. La célébration de ce vingtième anniversaire imposait donc une plongée introspective en compagnie de Philippe Franck, directeur/fondateur de City Sonic, tête pensante et électron libre de la scène artistique belgo internationaliste.

Peux-tu retracer la genèse de City Sonic lancé par Transcultures, à Mons, en Belgique, lors de l'été 2003 et son implantation dans différents lieux de cette ville de patrimoine ? A l'époque, et jusqu'au point d'orgue qu'a été Mons 2015, Capitale européenne de la Culture, la ville misait beaucoup sur le développement culturel...

Philippe Franck : Quand nous avons démarré City Sonic à Mons, nous avons succédé à un « f/estival » d'art (plastique) contemporain qui s'appelait l'Été plus. Nous avons gardé cette période favorable à la déambulation pédestre et à la flânerie dans la ville car cela permettait aussi de montrer dans le parcours d'installations, des œuvres en extérieur, ce qui est toujours plus délicat au niveau technique mais qui offre aussi un autre rapport à l'environnement sonore immédiat. Le festival a évolué, d'année en année, pour devenir, pendant deux ou trois semaines, un rendez-vous pour les habitants de la ville. Celle-ci devenait, le temps de la manifestation, diffuseuse et productrice de sons différenciés, tout en permettant au festival de rester fidèle à son modèle : un parcours au centre-ville reliant plusieurs lieux de patrimoine et d'endroits insolites, ponctué de performances à dominante sonore, d'ateliers courts (notamment les « Sonic Kids », initiant, de façon ludique, les plus jeunes aux diverses possibilités de créativité sonore) et de rencontres. Il en va ainsi des « partages d'écoutes » où nous invitons des artistes, directeurs de maisons de disques, critiques... passionnés de son à commenter une playlist personnalisée et à échanger avec le public. L'édition 2015, intégrée dans le programme de Mons - Capitale européenne de la Culture, a été très importante en termes de volume avec plusieurs parcours, à tonalité audio plastique, plus axés sur le numérique, ou sur l'action de radios pirates. Il a fallu cette année-là jouer des coudes dans un programme d'activités particulièrement chargé (plus de trois cent projets) pour ne pas être dilué dans la masse, tout en respectant l'esprit de Mons 2015, dont le premier slogan était « quand la technologie rencontre la culture », tout en conservant l'éthos du festival. Un sacré challenge mais aussi, au final, un grand succès artistique et public, ouvrant à la fois sur d'autres perspectives et interrogations. La participation à une capitale européenne de la culture est toujours pleine d'enseignements, même si City Sonic avait déjà participé à Lille 2004, Sibiu 2007 et Linz 2009. Cela nous a conforté dans notre volonté de garder une dimension conviviale, en misant sur l'intime et le durable en opposition au spectaculaire et à l'éphémère. Pour la dernière édition à Mons, en 2016, avant que la manifestation elle-même ne devienne itinérante, nous avons fait



Christian Vialard, Braseros, City Sonic 2009 © Photo : Marseille Art Ephemere 2023

des choix plus concentrés, mettant en avant des artistes émergents et des découvertes. L'implantation a été réalisée parfois de manière plus pirate dans des galeries commerçantes notamment, une première pour nous, ce qui fut aussi une sorte d'au revoir (et merci) tourné constructivement vers l'avenir.

D'un parcours dans la ville (à Mons, de 2003 à 2016), le festival a débordé, à partir de ce moment-là, vers un modèle inter-villes, avec des installations présentes non seulement dans plusieurs lieux mais aussi dans des villes partenaires. Aujourd'hui City Sonic s'étend même au-delà de la Belgique, et réalise des incursions dans des lieux non physiques, à l'occasion de pièces radiophoniques ou d'autres événements en ligne, sur un temps de présentation allongé. Comment les exigences différentes liées à ces espaces multiples peuvent-elles être conciliées ?

Il s'agit, à chaque fois, d'une équation à plusieurs paramètres – souvent variables. Si l'adéquation de la proposition artistique (qui doit avoir une bonne dose d'adaptabilité), le lieu d'accueil et plus généralement le contexte urbain et public est possible, alors nous y travaillons en commençant par la sensibilisation des partenaires locaux à l'esprit et au fonctionnement de la manifestation. Aujourd'hui, contrairement à nos débuts, il est heureusement moins nécessaire de convaincre sur l'intérêt de ce type de création sonore qu'auparavant, même si cela reste parfois encore un peu flou pour certains. Après avoir été hébergé pendant treize ans à Mons, City Sonic est devenu une biennale itinérante passant par Charleroi en 2017, une métropole post industrielle très différente de la jolie cité historique qu'est Mons, puis par Louvain-la-Neuve en 2019. Cette dernière est une ville nouvelle universitaire sortie de terre aux débuts des années 1970, suite à une violente querelle politico-linguistique, avec une architecture très particulière que nous avons tenté de réenchanter ou d'interroger à travers un grand parcours sonore. Cette année, pour ce vingtième anniversaire, nous avons même poussé le parti pris nomade, en étendant la « manifestason » tout au long de l'année, sous forme d'une constellation d'événements partenaires dans plusieurs villes de Wallonie et à Bruxelles.

Pour cette vingtième édition de City Sonic, nous avons opté pour cette formule « constellation d'événements partenaires » avec une trentaine d'activités labellisées « City Sonic - 20 years » ; cela va du festival Reflets sonores avec la Fédération belge de musique électroacoustique, à la participation, avec des installations, performances sonopoétiques, parcours audio géolocalisés et de réalité augmentée, à la biennale d'art

contemporain ARTour à La Louvière cet été, des soirées avec le label Sub Rosa et le festival NBT à Bruxelles en passant par des événements plus intimes (*Songs from a vacant apartment* – performances dans un appartement liégeois) ou encore des ateliers associant corps et vibration dans un couvent du XIV^e siècle à Saint-Ghislain près de Mons, où Transcultures va lancer prochainement un grand projet de « Crea Fabrica » croisant les dimensions participatives, créatives, (post) numériques et sonores.

Nous avons également mis en place des collaborations internationales qui me tiennent particulièrement à cœur car elles sont à chaque fois une respiration nouvelle. Nous avons beaucoup travaillé en collaboration avec des partenaires complémentaires, notamment avec Rhizome, un organisme qui promeut les croisements entre les arts littéraires et les autres champs sonores, numériques et chorégraphiques mais aussi avec La Chambre Blanche, un centre d'arts visuels et numériques avec lequel nous avons organisé des résidences croisées. Il me faut mentionner aussi des artistes québécois de grand talent qui ont contribué à cette internationalisation du festival, parmi lesquels Diane Landry, Alexander MacSween, Éric D'Orion, Martin Tetreault, Simon Dumas, Catrine Godin, Myriam Lambert.

Depuis 2021, nous développons un pôle City Sonic en Lituanie, plus particulièrement à Vilnius (où il existe une scène artistique ouverte et pleine de talents) où nous avons lancé une série de fructueux City Sonic Soundcamps. Cette formule propose un workshop pour des artistes lituaniens en binôme avec des créateurs/animateurs/curateurs belges ou français, et dispose d'une équipe de coordination locale formidable. Nous avons aussi mené de nombreuses collaborations en Roumanie, notamment avec l'association et festival Simultan à Timisoara ainsi qu'avec l'ensemble Hyperion à Bucarest, dirigé par le grand compositeur de musique spectrale Iancu Dumitrescu qu'il a créé avec sa défunte épouse, la compositrice Ana-Maria Avram. Nos pérégrinations nous ont également menés en Afrique, en Tunisie, au Maroc et en Côte d'Ivoire, en partenariat avec des festivals particulièrement dynamiques. Et, bien sûr, n'oublions pas la France, où nous avons développé de nombreuses initiatives ! Dans les collaborations internationales les plus fertiles de ces dernières années, je citerai le festival des arts sonores Zone Libre à Bastia dirigé par le créateur sonore Tommy Lawson¹ qui m'a invité en tant que commissaire artistique pour un parcours d'instal-

1 - Voir interview de Tommy Lawson par Philippe Franck dans *Turbulences Vidéo* #118, janvier 2023.

lations dans cette ville à l'histoire métissée. Participer, en toute complicité avec son équipe, au développement de ce festival a été très valorisant et a permis d'établir des ponts sur le long terme. À nouveau, quel que soit le contexte, s'impose toujours la nécessité de trouver la bonne fréquence pour rentrer en résonance avec les lieux et leur histoire et ainsi révéler poétiquement les liens que la création permet d'établir.

La question des lieux est d'ailleurs intéressante car elle est révélatrice de la nature hybride de l'art sonore (ou, plus justement, des arts sonores), les espaces d'accueil étant autant des lieux dédiés aux arts plastiques qu'aux arts performatifs, des lieux de musique, des radios partenaires accueillant les productions de la Sonic Radio notamment, ou des espaces publics. Les pièces montrées dans City Sonic sont-elles toujours pensées *in situ* ? Ou le choix programmatique découle-t-il d'une logique faisant fi du cloisonnement disciplinaire et de la segmentation des lieux auxquels certaines formes d'art sont traditionnellement affectées ?

Les choix sont toujours faits, dans une ouverture volontiers interdisciplinaire voire « indisciplinaire ». « Du possible, sinon j'étouffe » disait la citation de Kierkegaard gravée sur l'un des murs de la Maison Folie à Mons, un des hauts lieux du parcours. Je paraphraserais par « De l'inouï, sinon j'étouffe ». Nous privilégions une approche contextuelle, en tentant d'éviter les collages ou les « parachutages » autoritaires d'œuvres dans des espaces qui ne sont pas réellement appropriés. J'ai souvent employé, pour évoquer cette approche, le néologisme « in situationnisme ». Il s'agit, comme l'y encourageaient Guy Debord, qui reste une de mes stimulations philosophiques récurrentes, et ses camarades situationnistes, de « construire des situations ». En 1958, dans un texte intitulé *Sur nos moyens et nos perspectives*, publié dans le numéro 2 de *l'Internationale situationniste*, Constant évoque la nécessité pour « la construction d'ambiances » d'inventer de nouvelles techniques dans tous les domaines [...] pour les unir plus tard dans l'activité complexe qui engendrera « l'urbanisme unitaire », c'est-à-dire « l'emploi d'ensemble des arts et techniques concourant à la construction intégrale d'un milieu en liaison dynamique avec des expériences de comportement ». Et voilà deux autres notions importantes dans notre équation sonore multiple : le concept d'ambiance et celui d'expérience. Le terme « ambiance »² apparaît à la fin du

XIX^e siècle dans la littérature symboliste (par exemple, chez Villiers de l'Isle-Adam, l'auteur des *Contes cruels*) en réaction au naturalisme (dont Zola est une figure célèbre). C'est un rapport au monde plus vague, plus incertain, aérien, éphémère, pluriel et qui se démarque d'une structure fixe, plutôt rayonnant que déterminant pour le milieu. D'autre part, la notion d'expérience renvoie à une expérience phénoménologique qui sollicite mais aussi dépasse nos sens (dont, bien sûr, l'écoute). Husserl s'en explique : « Nous entendons claquer la porte dans la maison, et n'entendons jamais des sensations acoustiques ou même de simples bruits. Pour entendre un bruit pur, nous devons nous détourner des choses, en retirer notre oreille, c'est-à-dire écouter abstraitement. » L'expérience sonore se situe donc entre celle du sensible le plus immédiat et un sentiment plus abstrait, plus diffus, moins référencé. C'est là toute la magie de l'écoute active, curieuse de l'altérité, que nous tentons de promouvoir avec City Sonic. Et puis il y a la marche, qui fait partie de l'appréhension du parcours. Elle permet d'inscrire le territoire dans notre corps, mais aussi de ralentir le mouvement, d'être plus attentif, de recréer un paysage, qui est une notion/construction éminemment subjective, un tracé physique et imaginaire dans la ville arpentée. C'est pourquoi je tiens aussi beaucoup à la notion de parcours dans City Sonic qui, à chaque édition, offre des points de concentration sur le mode d'une « exposition » avec plusieurs œuvres dans un même lieu, mais qui n'en est pas une dans son ensemble.

L'art sonore est un objet hybride difficile à définir, à la croisée entre les arts plastiques, les arts vivants, la musique contemporaine ou expérimentale, la création radiophonique et bien souvent l'art numérique. Le numérique semble d'ailleurs jouer un rôle de plus en plus prépondérant dans la création sonore. Quelle en a été la genèse historique, comment le définirais-tu et comment perçois-tu son évolution future ?

Le terme de « sound art » est lié initialement à deux expositions new-yorkaises : la première *Sound Art* au MoMa en 1979 avec trois artistes femmes plutôt compositrices et la deuxième « Sound/Art » au Sculpture Center, montrant des artistes issus de disciplines différentes avec le son en trait d'union (dont Vitto Aconci, Caroline Schneeman, Terry Fox, Les Levine ou encore Pauline Oliveros, compositrice pionnière du minimalisme nord-américain et apôtre du « Deep

2 - Voir Bruce Bégout, *Le concept d'ambiance*, Éditions du Seuil, 2020.



Kotryna Kvedarite, *Field Recording*, 2023, City Sonic Vilnius Soundcamp © Photo : Transcultures

listening »³ qui m'a marqué), et en cela, elle me semble être la première exposition historique d'art sonore.

La définition des arts sonores (je préfère les mettre au pluriel comme les arts numériques pour rappeler leur diversité) peut être très variable selon l'angle d'attaque que l'on choisit. Quand je rédigeais, avec quelques invités complices, le livre *City Sonic – les arts sonores dans la cité*⁴, j'avais demandé à des artistes ayant participé au festival leur compréhension de ce terme et ils avaient tous des réponses différentes ; certains ne faisant pas de différence avec la musique, d'autres, plus nombreux, soulignant l'absence de limites. Cette indéfinition me sied plutôt bien car elle permet d'englober, comme nous le faisons dans *City Sonic*, à la fois des œuvres audio-plastiques, numériques (et je rappelle souvent que les avant-gardes musicales ont intégré très tôt l'électronique puis le proto-numérique, bien avant les arts visuels), poétiques, radiophoniques ou encore électro-acoustiques et proches des musiques expérimentales. Il faut en tout cas que les dimensions spatiale et texturale soient prises en compte dans la proposition, qui peut être interactive, participative, inclusive ou pas, pour autant qu'elle exprime sa singularité et interagisse avec le lieu qui l'accueille. De la même manière que le « white cube » pour les arts plastiques m'a vite lassé dès mes jeunes années de critique d'art, enfermer le son dans une boîte, aussi performante/fascinante soit-elle au niveau technique, me semble souvent contre nature. À moins d'en faire une expérience unique, je constate que trop souvent, à quelques exceptions notables, les conditions, notamment dans les musées ne sont pas optimum : le son est un flux et il est poreux. C'est toute la difficulté pour « l'exposer » dans un milieu vivant et donc déjà sonnant, mais cela fait aussi partie de sa puissance de « reliance ».

Comment perçois-tu le phénomène de contamination positive entre les arts sonores et les musiques d'aujourd'hui ? Existe-t-il une vraie porosité entre ces différentes formes d'expression ?

3 - Le « deep listening » (ou écoute profonde) explore la différence entre la nature involontaire de l'audition et la nature consciente de l'écoute. La pratique comprend un travail corporel, des méditations sonores et des performances interactives, ainsi que l'écoute des sons de la vie quotidienne, de la nature, de ses propres pensées, de son imagination et de ses rêves. C'est aussi une façon d'appréhender le son, plus intime, lente et spirituelle

4 - *City Sonic – les arts sonores dans la cité* (sous la direction de Philippe Franck avec également la participation d'Anne-Laure Chamboissier, Philippe Baudelot, Gilles Malatray, Alexandre Castant et Jean-Paul Dessy), *La Lettre Volée*, 2014.

Oui je le pense et c'est un trait d'union sur lequel il est intéressant de revenir. De facto, celui-ci ne date pas d'aujourd'hui. On ne parle pas d'art sonore — et pourtant avec le recul, cela pourrait en être proche — avec les expériences matérialistes et radicales de la musique industrielle dès la deuxième partie des années 1970, notamment celle des pères fondateurs arty noisy de Throbbing Gristle puis plus tard Psychic TV et Coil et de celle de beaucoup d'autres en ou en-dehors de Grande-Bretagne, des premiers enregistrements de Einstürzende Neubauten en Allemagne, SPK en Australie, Esplendor Geometrico en Espagne ou encore Vivenza, en France. À l'opposé du spectre audio, on trouve les nappes environnementales de la musique ambiante. On pense bien sûr à Brian Eno et sa « discreet music » dès 1975, plus tard conceptualisée en « ambient music » à l'occasion de son album *Music for Airports* en 1978, auquel succéderont plusieurs opus tout aussi « ambiants ». On ne parle pas non plus de « lutherie sauvage » pour les instruments inventés par le compositeur nord-américain Harry Partch dès les années 1930 mais si on écoute ces enregistrements aujourd'hui, on les trouve encore étonnants. Peut-on raisonnablement considérer comme de l'ordre de la seule musique classique contemporaine *Imaginary Landscape 1* (1939) de John Cage (où il intègre une platine et la radio comme instruments), les *Cinq études de bruits* (1948) (avec sa célèbre pièce de musique concrète *Étude aux chemins de fer* de Pierre Schaeffer ou encore *Concret Ph* de Iannis Xenakis avec ses cliquetis minéraux, créée et spatialisée sur 350 haut-parleurs entourant le public pour l'expo '58 au Pavillon Philips de Bruxelles, imaginé avec Le Corbusier. On pourrait bien sûr citer d'autres exemples soniques dans des genres musicaux différents, jusqu'aux Beatles avec l'incroyable exercice de montage de *Revolution 9* dans leur album blanc en 1968.

Ces dernières années, la porosité est devenue plus fréquente entre d'une part les expériences artistiques sonores et d'autre part, ce qui est de l'ordre de la musique, notamment électronique, un genre naturellement plus ouvert aux bidouillages et au traitement du son épaulé par une armée de machines, aujourd'hui facilement disponibles. Aujourd'hui, la musique pop s'est aussi emparée du phénomène mais souvent comme un gadget et en revendiquant une différence de façade, avec des gros plans sur des instruments inventés ou la mise en avant d'un bout de « field recording » au milieu d'une chanson par ailleurs très traditionnelle... Cela me semble parfois bien léger mais certaines démarches hybrides sont malgré tout intéressantes. On peut aussi espérer que des publics issus d'horizons différents mais ouverts aux expérimentations



Todor Todoroff, Festival Reflets sonores 2023, Chapelle de Verre de Fauquez, City Sonic - 20 ans © Photo : Transcultures



Régis Cotentin, *Slider*, installation ARTour 2023, City Sonic - 20 ans © Photo : Transcultures

métissées soient ainsi plus curieux de ces formes même si on peut regretter, malgré les discours complaisants ou très optimistes, que les murs – invisibles mais pourtant bien étanches – existent encore entre les cultures, les usages et les personnes. L'invitation à (re)visiter la ville différemment peut néanmoins attirer des curieux et des générations différentes ; on ne peut que s'en réjouir mais la « translata continua » !

La philosophie du festival devenu biennale en 2017, a toujours été de produire un maximum d'œuvres nouvelles et aussi de travailler avec des étudiants en écoles d'art en étant très à l'écoute des artistes émergents. Comment expliques-tu ce choix délibéré ? Par ailleurs, à l'autre bout de la chaîne, l'art sonore a, semble-t-il, encore du mal à s'imposer en tant que tel dans les institutions muséales...

Chaque édition de City Sonic a présenté, au même titre que des œuvres d'artistes matures, des projets d'étudiants d'écoles d'art belges (de Mons et Bruxelles principalement), mais aussi françaises (celles de Bourges, Nice/Villa Arson, Tourcoing-Dunkerque...), voire parfois ponctuellement d'autres pays. En réalité, c'est la partie publique d'un processus enclenché bien en amont avec des workshops, des rencontres/conférences sur les arts sonores et surtout un suivi des projets d'étudiants avec leurs professeurs. Nous les diffusons aussi dans plusieurs événements associés, par exemple le festival Lumen (organisé par le Centre de la marionnette de la Fédération Wallonie-Bruxelles) à Tournai où nous propo-

sons, chaque année, une exposition *Émergences numériques* ou lors du festival Zone Libre en Corse, qui est aussi attentif à leur offrir une visibilité. Soutenir et suivre ces jeunes talents, c'est aussi miser sur les artistes plus affirmés qu'ils seront demain : cela a été le cas pour des dizaines d'entre eux qui ont progressé par eux-mêmes mais avec qui nous gardons des liens de fidélité et qu'il nous arrive de diffuser à nouveau. En ce qui concerne les musées, nous avons aussi souvent travaillé avec eux, en Belgique et à l'étranger, pour des propositions sonores et numériques. C'était notamment le cas avec notre biennale des cultures et écritures numériques, Transnumériques. Ils me paraissent être de plus en plus ouverts à ces formes mais ne savent pas encore très bien par quel bout les prendre. C'est là que nous pouvons aussi les conseiller et jouer le rôle d'intermédiaire avec un intérêt et un regard très différent de celui que pourrait avoir une galerie, une agence ou même un autre musée.

Le sound art est bien souvent lié à des formes éphémères. Pourtant City Sonic a défendu dès les origines une approche mémorielle, en publiant des objets discographiques (CDs, cassettes, vinyles, download) sur Transonic, le label initié par Transcultures dédié aux arts sonores, des publications mais aussi en organisant des colloques. Cette inscription de l'action du festival dans le temps est-elle un axe important pour toi ?

J'ai toujours insisté sur la nécessité de produire des traces raisonnées et plus généralement, des outils critiques, ce qui, trop souvent hélas, est rendu difficile lorsque l'on est dans la course quasi permanente de l'organisation et de la diffusion d'événements. Ainsi, Transcultures a développé de nombreux partenariats avec des maisons d'édition – La Lettre Volée à Bruxelles – et des labels indépendants (Sub Rosa en Belgique, Optical Sound, Tiramizu et d'autres en France ou ailleurs). Comme nous publions pour chaque édition de City Sonic, un CD catalogue avec une sélection de pièces installatives et performatives adaptées à ce format, nous avons finalement décidé de créer notre propre « alter label » avec Transonic, dédié aux arts sonores et à ses périphériques hybrides. Plus généralement, la réflexion n'est jamais, chez Transcultures et donc dans ses différents projets dont City Sonic, détachée de la création ; les deux fonctionnent en tandem. Il est nécessaire, plus que jamais, de susciter des espaces d'expression et de réflexion critique pour sensibiliser à d'autres pensées, d'autres « artitudes », d'autres types d'écoute au sens large. On ne peut que tristement constater la tendance exponentielle de ces dernières années au règne du divertissement globalisant (qui à force de vouloir toucher tout le monde ne marque, à terme, plus personne) – y compris dans des manifestations qui osaient autrefois risquer la différence – plutôt qu'à une culture plus aventureuse qui « tire vers le haut », le fameux « l'élitisme pour tous » brandi par Jean Vilar qui l'avait repris au poète russe Maïakovski. L'attrait populiste pour les grandes fêtes intégrant la positivité numérique, ferment des « industries culturelles et créatives » dont la langue de bois qui est tout sauf « inventive » est dans toutes les bouches des startpers de la « culture wowaw » et des perroquets politiques, se fait souvent au détriment des moments de rencontres créatives plus qualitatives et plus intimes. Notre expérience démontre au contraire qu'une fois que le public a fait l'effort de venir voir, écouter et expérimenter ces créations, il en est touché, parfois profondément.

Concernant la dimension réflexive, nous avons renforcé ces dernières années les liens concrets entre création et recherche. Ainsi, après avoir souvent collaboré avec l'Université de Mons et son Institut de Recherche Numédiart spécialisé dans les technologies des arts/pratiques numériques, nous avons signé l'année dernière un accord de collaboration avec l'Université Paris 8 et plus particulièrement son laboratoire hypermédia pluridisciplinaire CiTU-Paragraphe, que j'ai été invité à rejoindre pour mon plus grand bonheur intellectuel. Dans ce cadre, nous sommes associés à des colloques et des collaborations dans différents pays dans lesquels nous



Philippe Franck, City Sonic - 20 ans © Photo : Transcultures

pouvons aussi proposer des interventions autour de différents enjeux des arts sonores. Je suis personnellement heureux de constater que l'expérience de City Sonic intéresse aussi cette communauté savante, qui connaît peu ce domaine mais s'y montre ouverte. Cela augure les beaux jours avec des développements à différents niveaux (technologiques, esthétiques, écosophiques⁵,...) que les arts sonores ont devant eux. En ce sens, l'expérience exigeante, parfois ardue et finalement assez unique de ces 20 ans de City Sonic n'aura pas été inutile.

© propos recueillis par Vincent Delvaux
- Turbulences Vidéo #121

5 - Félix Guattari voyait dans l'écosophie, une réflexion sur une écologie certes environnementale, mais également sociale et mentale. On a envie d'ajouter aussi la dimension créative.

SÉLECTION DE PUBLICATIONS

CITY SONIC

- 20 ANS

par Julien Delaunay



À l'occasion du vingtième anniversaire de City Sonic, Transcultures publie sur son « alter label » Transonic (dédié aux arts sonores), ou en complicité avec des labels et maisons d'édition partenaires, plusieurs albums et publications d'artistes produits ou soutenus dans la cosmogonie City Sonic.

Structure initiatrice de City Sonic, Transcultures est soucieuse d'associer à la création d'événements considérés comme la phase la plus visible d'actions menées en amont et en aval, la production de traces et d'objets artistiques/critiques soignés. En voici quelques-unes sorties en 2023 avec leurs contenus résumés, d'autres sont annoncées dans les mois à venir.

Ghostwriters. - House 27 (livre + CD Transonic)

Un livre envoûtant d'artiste photopoétique autour du souvenir d'une maison rêvée par la plasticienne belge Claire Ducène avec une bande-son cinématique signée Christophe Bailleau ponctuée de fragments écrits et dits par sa complice Ghostwriter.

Tommy Lawson - Un autre monde... (Transonic)

Mini album - trace raisonnée (field recordings, paysages sonores) du parcours géolocalisé réalisé par ce créateur/designer sonore français à La Louvière à l'occasion de la Biennale d'art contemporain et de patrimoine ARTour (band-camp Transonic) dont Transcultures/City Sonic était partenaire.

Various - Sonic Spheres (audio tribute to Pol Bury) (CD + livret Transonic)

Sélection de pièces électro matiéristes commandées à plusieurs compositeurs et artistes sonores basés en Belgique (Todor Todoroff, Charo Calvo, Pak Yan Lau, Didié Nietzsche, Isa*Belle + Paradise Now, Raymond Delepierre, Pastoral, Charlemagne Palestine + Lionel Hubert) inspirés librement par l'œuvre pluridisciplinaire de Pol Bury. Un CD accompagné d'un livret avec les présentations des pièces par les artistes, des citations de Pol Bury et des photos picturales SF de Christophe Bailleau réalisées avec une IA.

Dominique Vermeesch (do.space) - Ouïr le jamais vu (éditions La Lettre Volée)

Élégant catalogue noir et blanc, plongée dans le monde de cette plasticienne/performance sonore singulière belge qui a présenté des installations et performances lors de City Sonic avec des textes signés Carine Fol, Nadine Plateau, Philippe Franck, François Delvoye, Astrid Mattard.

Biba Sheikh + Paradise Now - Akashic Diaries (Transonic)

Textes poétiques, engagés (extraits du livre éponyme de Biba Sheikh – avec une préface de Philippe Franck - publié



par Europa Productions) et poignants écrits majoritairement pendant la période de confinement, lus magistralement par l'autrice/performatrice américano-libanaise Biba Sheikh sur des compositions et mises en son raffinées de Paradise Now (le projet sonore et volontiers collaboratif de Philippe Franck) et la collaboration remarquable de Didié Nietzsche.

Christophe Bailleau - Vertical Moon Phase Charm (Mahorka)

Nouvel album, en format cassette et numérique (numéro 2 d'une trilogie dense et inspirée sur les liens entre créativité et troubles autistiques dont le premier chapitre – également très recommandable - Chuva Orbital est sorti sur le net label français Lotophagus Records) sur un label indépendant bulgare/dénicheur de talents internationaux, de cet artiste électro hybride particulièrement prolifique (ici avec quelques invités de la scène « expélectro » dont A Limb, Konejo, Stanley Christiaensen) soutenu par Transcultures/City Sonic.

© Julien Delaunay - Turbulences Vidéo #121

Info sur City Sonic : www.citysonic.be
et, sur ses extensions discographiques : www.transonic.be

AU COMMENCEMENT LA RÉPÉTITION...

par Jean-Paul Gavard-Perret

...ou les ambiguïtés concertées de Rineke
Dijkstra.

Rineke Dijkstra — *I See You*
MEP, Maison européenne de la photographie
du 7 juin au 1 octobre 2023



Rineke Dijkstra, *Ruth Drawing Picasso*, 2009, 6 min 33 sec © Courtesy de l'artiste et Marian Goodman Gallery, Paris et New York

Les vidéos de Rineke Dijkstra offrent un protocole de rapprochement et d'immersion tout en préservant la distance utile afin que cohabitent plaisir et portée critique tout en évitant la facilité du piège de l'ironie et de l'humour.

Si bien que cette sobriété vidéographique mêle autant une froide objectivité et une attention bienveillante pour les sujets de vidéos : apprenties danseuses, collégiens, etc. Une telle approche mêle ce qui se voit et ce qui se cache. Une telle démarche est donc subtile au travers de ses mises en situation et/ou mises en scène.

Dans la première vidéo les actes les plus simples sont comme détournés par les mouvements de caméra comme pour biaiser par l'objectif, les gestes de leurs propres « objectifs » (un spectacle probable à venir). Rineke Dijkstra crée ainsi des sortes de miroirs fantômes là où se suit un modèle sans jamais connaître le résultat de ses gestes. N'en demeure que le parcours préalable.

Dans une autre vidéo, l'artiste ne fait que retenir les paroles de jeunes adolescents face aux vidéos « gestuelles ». Les attitudes des « acteurs » premiers donnent une certaine gravité aux attitudes des *regardeurs*. Eux voient, à l'inverse de nous, l'action dans son entier, et ils semblent se familiariser avec ces vidéos : peu à peu ils se détendent et rient. Existe là une magie du rapport à de telles images. La vidéo retranscrit ce qui pour eux devient plaisir au moment où ils retranscrivent par les mots ce que l'on ne voit pas.

Les deux autres vidéos, permettent d'assister à la représentation des jeunes filles gymnastes et danseuses au sein de leur apprentissage intensif. Elles répètent les gestes, travaillent leur

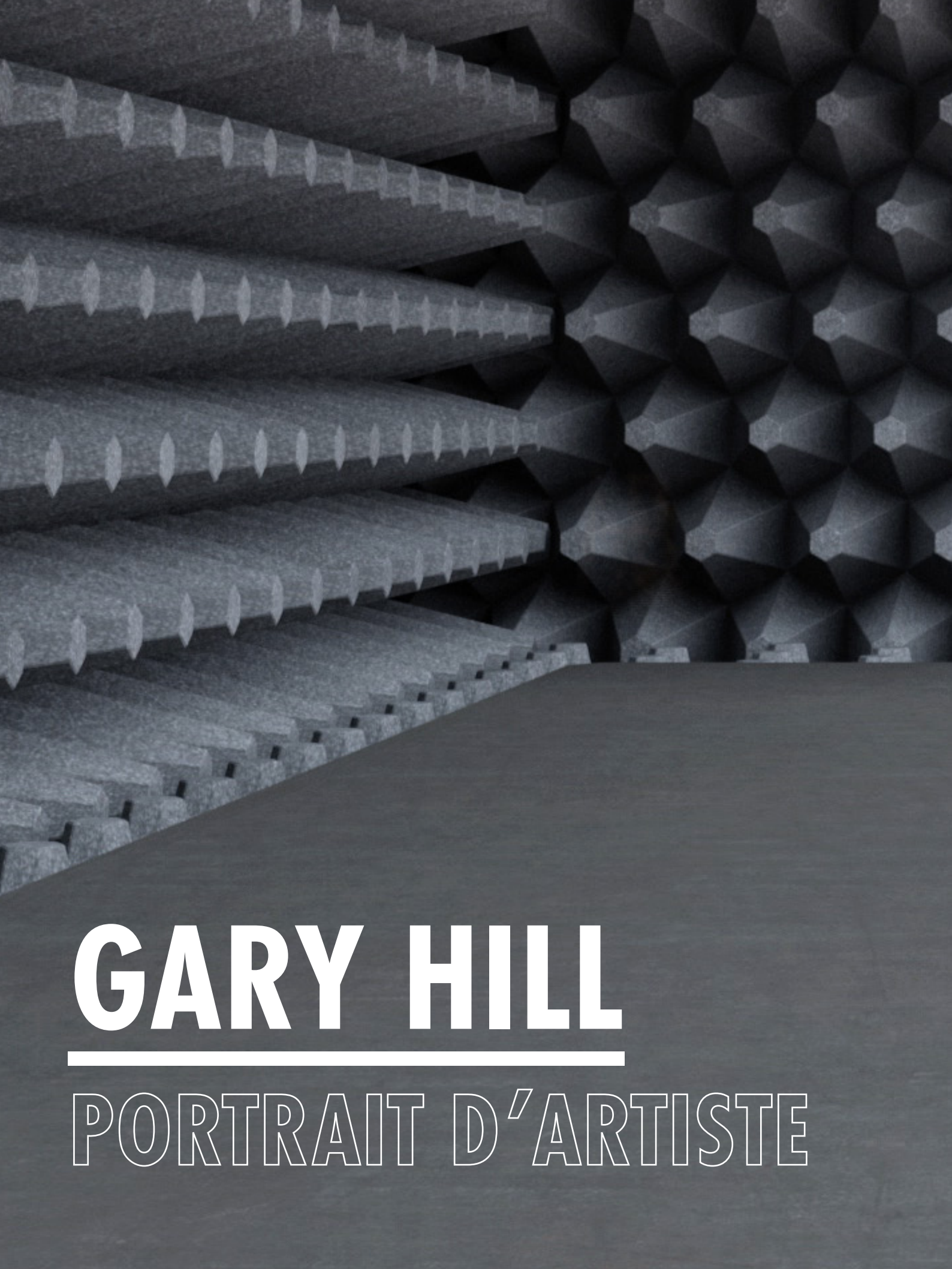
pratique pour le spectacle à venir. Se découvre leur abnégation et le visiteur y devient comme engagé. Il est confronté à la rencontre des actantes, leur but, leur lieu. Mais à lui d'en trouver causes et enjeux et ce à quoi il n'aurait prêté attention si la vidéaste n'était pas intervenue.

De telles vidéos multiplient ambivalence et ambiguïté pour révéler « de » l'autre autant que « de » soi-même. Leurs sujets deviennent alors autant de miroirs que des ersatz : ils restent à ce titre le creuset de ce que l'on y met et ce par ce qui – dans leur action – demeure volontairement oblitéré. Tout se joue donc autour de la psyché, souvent par plans fixes insistants, auxquels les visages des protagonistes donnent en profondeur l'idée.

Le portrait est donc en jeu dans cette rencontre et confrontation qui pour le *regardeur* n'est pas totale mais qui est croisée par effraction. La durée prend dans une des vidéos une place centrale. Elle fait éprouver nos propres projections sur ces sujets qui n'ont pas besoin d'un regard tiers pour exister. Dans l'autre, sa sobriété élimine le sens du spectacle, mais elle le remplace par un autre en cette visée particulière et tronquée d'une réalité en marche.

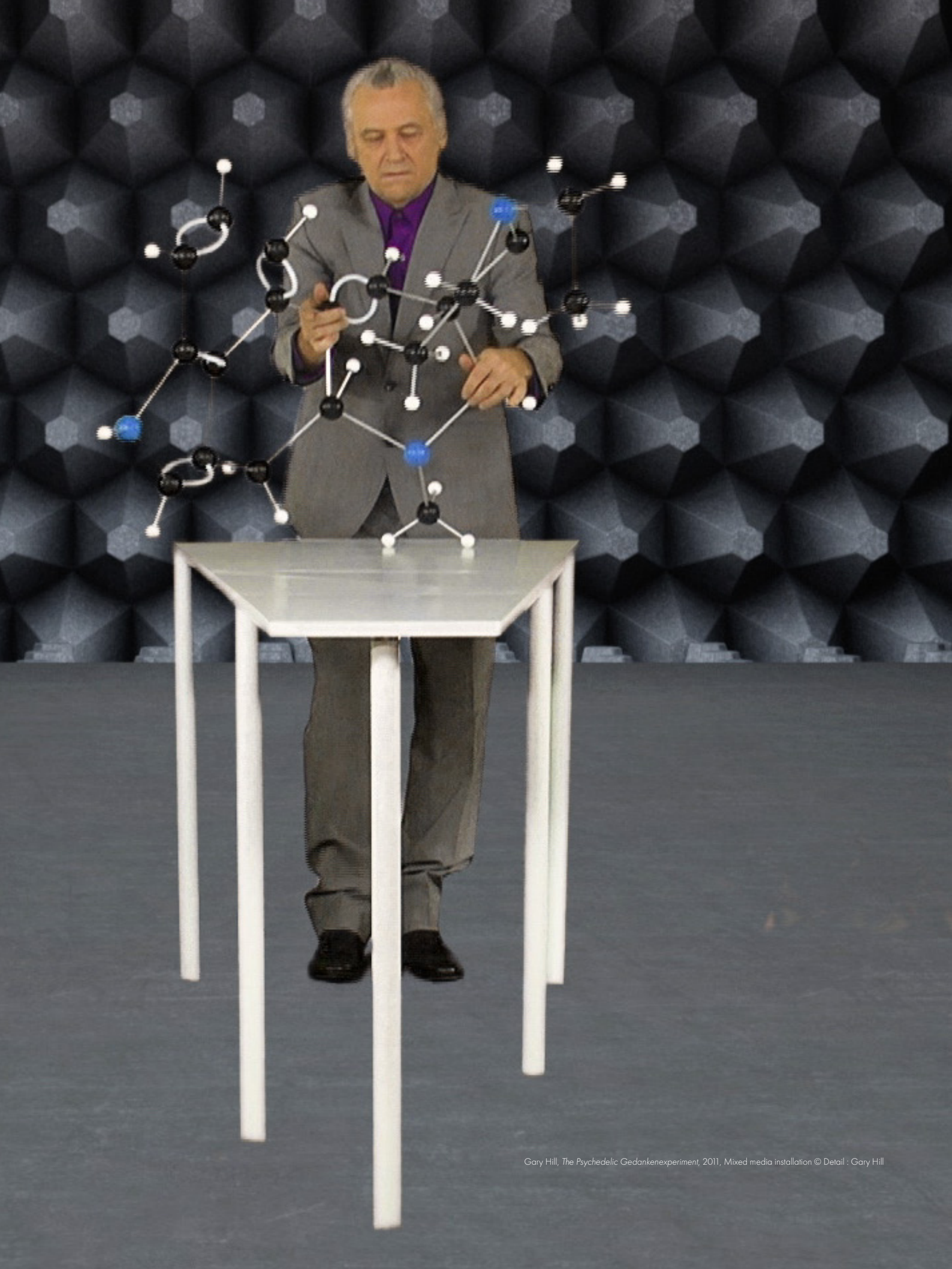
N'existe alors, ni mise en exergue ni la moindre *déceptivité* ou morale : reste la répétition comme mouvement d'une observation de la vie telle qu'elle est en de tels actes en « suspens ».

© Jean-Paul Gavard-Perret - Turbulences Vidéo #121



GARY HILL

PORTRAIT D'ARTISTE



GARY HILL

SOME CHILDHOOD MEMORIES

propos recueillis par Gabriel Soucheyre

Je suis né à Santa Monica, en Californie (le 4 avril 1951). Ma mère y est également née. Mon père occupait un emploi de bureau chez Douglas Aircraft après avoir servi dans l'armée de l'air. Il était instructeur de vol pour les bombardiers B-25. Mes parents ont divorcé lorsque j'étais très jeune, je ne sais donc pas vraiment, j'avais peut-être deux ou trois ans.

Ma mère travaillait comme secrétaire au centre médical de l'UCLA. Nous vivions dans un petit appartement à Santa Monica, sur la 19^e rue, entre Montana et Wilshire Blvd... je crois. Ma mère et ma grand-mère partageaient une chambre et dormaient dans le même lit. Mon frère et moi dormions dans ce qui était peut-être une sorte de salle à manger. Il a trois ans de plus que moi. Il est mort d'un cancer du cerveau il y a quelques années.

J'étais un enfant un peu turbulent. Je ne me considère pas comme un habitué des accidents, mais en l'espace de quelques années, j'ai eu des points de suture à six endroits de la tête à la suite de plusieurs accidents. L'un d'eux s'est produit à la piscine, sur le plongeur, en faisant un saut périlleux arrière, je me suis retourné et je me suis cogné la tête sous la planche. La maître-nageuse me demandait : « Ça va ? Non, ça va, je vais bien ». Elle m'a pris la main et l'a posée sur ma tête, qui était couverte de sang. Une autre fois, j'essayais d'aider une petite fille sur une balançoire (je veux dire, je suis petit aussi), quand une balançoire vide m'a frappé à la tête. Mon père m'a emmené à l'hôpital. Incroyablement, il y avait eu une sorte de braquage. Il y avait des flics et des armes, même des mitraillettes partout. J'ai vu un type avec des impacts de balles, des bandages, dans une pièce devant laquelle nous sommes passés ; c'était surréaliste. J'en ai une image très nette. Je suis sur une table et le médecin pose une aiguille hypodermique juste à côté de moi. Je savais qu'elle m'était destinée. Une autre fois, alors que j'étais en première année d'école primaire (Franklin Elementary School), je portais de petites lunettes cerclées en écaille de tortue lorsque j'ai été frappé au visage par une balle de kickball. Je me souviens d'avoir marché d'un bon pas vers l'infirmière ; mes mains couvraient mon visage et du sang coulait entre mes doigts. Les filles criaient à tue-tête. On a fini par me faire des points de suture au front. Cet après-midi-là, j'ai acheté une boîte de cartes de base-ball pour calmer la douleur. Je pourrais continuer ainsi longtemps – étrangement, ce sont ces « accidents » qui constituent les souvenirs les plus marquants.

Je ne me souviens pas de la date à laquelle notre grand-mère a emménagé. Elle est née dans l'Utah et a reçu une éducation aristocratique en tant que mormone. Elle a fini par divorcer et a ensuite été excommuniée de l'Église. Elle est partie avec presque rien et s'est installée en Californie. D'après ce que je sais, elle a eu une liaison avec un jeune vagabond australien. Il s'agissait manifestement du père de ma mère. Elle ne l'a jamais rencontré, bien qu'elle affirme avoir entendu sa voix.

I was born in Santa Monica, California (April 4, 1951). My mother was born there too. My father had some desk job at Douglas Aircraft after a stint in the Air Force. He was a flight instructor for B-25 bombers. My parents divorced when I was very young so I don't really know, maybe I was two or three. My mother worked as a secretary at the UCLA Medical Center. We lived in a small apartment in Santa Monica on 19th street between Montana and Wilshire Blvd...I think. My mother and grandmother shared a bedroom and slept in the same bed. My brother and I slept in what might have been a dining room of sorts. He's three years older. He died of brain cancer just a couple of years ago.

I was something of a rambunctious kid. I don't think of myself as accident prone, but over a few years' time I had stitches in six places on my head from different accidents. One was at a swimming pool, on the diving board doing a back flip, I went around and hit my head underneath the board. The lifeguard was asking: 'Are you okay? No, it's okay, I'm fine. And she takes my hand and puts it on my head and it's covered with blood. Another time, I'm trying to help this little girl on a swing set (I mean, I'm little too), when an empty swing smashed me in the head. My father took me to the hospital. Incredibly, there had been some kind of robbery. There were cops and guns, even machine guns everywhere. I saw a guy with bullet holes bandaged up in a room that we passed by; it was surreal. I have a very vivid image of this. I'm on a table and the doctor lays down a hypodermic needle right next to me. I knew it was meant for me. Another time when I'm in 1st grade (Franklin Elementary School), I was wearing little tortoise shell rimmed glasses when I got hit in the face with a kickball. I remember briskly walking to the nurse; my hands were covering my face and there's blood coming through my fingers. These girls are screaming at the top of their lungs. I ended up getting stitches in my brow. That afternoon I got a box of baseball cards to assuage the pain. I could go on and on—strange how these "accidents" are the memories that stand out.

I have no recollection when our grandmother moved in. She was born in Utah, had an aristocratic upbringing as a Mormon. She ended up divorcing and was subsequently excommunicated from the church. She left with next to nothing and went to California. The story as far as I know, she had some affair with a young drifter from Australia. Evidently, he was my mother's father but she never met him although she claims she may have heard his voice.



Gary Hill mother's mother («Hattie»), photo circa 1890



Terry, Gary Hill mother, born January 21, 1922; photo circa 1940

Ma grand-mère était devenue scientiste chrétienne. Je ne l'ai connue qu'en fauteuil roulant. Elle était diabétique. À un moment donné, elle avait attrapé la gangrène, mais elle ne voulait pas aller voir les médecins ; elle a dû se faire amputer la jambe. Nous étions très proches. Quand ma mère allait travailler, j'étais tout le temps avec elle. Nous regardions la télévision ensemble : *Outer Limits*, *Sky King*, *Amos et Andy* et *La Quatrième Dimension* me viennent à l'esprit. Je crois qu'elle est morte quand j'avais sept ans. Ma mère nous a éloignés, ne voulant pas que nous allions à l'enterrement. Tout ce dont je me souviens, c'est d'avoir été dans un verger de grenadiers, d'avoir cassé les grenades et de les avoir mangées une graine à la fois.

Je ne voyais mon père que le week-end ou un week-end sur deux, et c'était suffisant.

Santa Monica, c'était bien ; on avait des amis et on faisait des choses. Le monde était si innocent à l'époque. Nous pouvions faire du vélo n'importe où. Une fois, un ami et moi sommes allés au bowling et nous avons fini par aller chez un type. Nous allions faire des feux d'artifice ou quelque chose comme ça... quand ma mère l'a découvert, elle était terrifiée ; elle pensait probablement que c'était un pédophile ou quelque chose comme ça. C'était peut-être le cas, je ne sais pas vraiment. Mais c'est l'une des trois fois où j'ai eu droit à une fessée à la brosse.

L'école me convenait. Je dessinais déjà. J'ai gagné un concours de dessin en CE2 ! Il y avait le catéchisme dans une caravane devant la maison. Je faisais semblant de faire ce qu'il fallait pour pouvoir y aller et échapper à l'école pendant une heure ou deux. Nous lisions la Bible, mais surtout nous avions de la limonade et des biscuits.

Il y avait un couple qui vivait dans le même complexe d'appartements que nous, le type était un cerveau, je suis sûr qu'il

My grandmother had become a Christian Scientist. I only knew her in a wheelchair. She was diabetic and at some point, had gotten gangrene but wouldn't go to the doctors; she had to have her leg amputated. We were very close. When my mother went to work, I was with her all the time. We watched TV together—*Outer Limits*, *Sky King*, *Amos n Andy* and the *Twilight Zone* come to mind. I think she died when I was seven. My mother sent us away not wanting us to go to the funeral. All I remember is being in a pomegranate orchard' breaking them open and eating them a seed at a time.

I only saw my father on weekends or every other weekend, and that was enough.

Santa Monica was okay; you have friends and you do stuff. The world was so innocent then. We could ride our bikes anywhere. One time, me and a friend went to the bowling alley and ended up going to some guy's house. We were going to make fireworks or something.... when my mother found out, she was terrified; probably thought he was a sicko pedophile or something. Maybe he was, I don't really know. But that's one of the three times I got the brush.

I was fine with school. I was already drawing. I won a drawing contest in 3rd grade! They had Catechism in a trailer out front. I pretended whatever I had to so I could go and get out of school for an hour or two. We read from the bible but more importantly had lemonade and cookies.

There was a couple living in the same apartment complex as us, the guy was all brains, I'm sure he had a genius IQ. Come to think of it he reminds of a later friend, Fred. Anyway, he could listen to a song or some classical music and immediately play it on the guitar. His wife was maybe 20 years

avait un QI de génie. En y repensant, il me rappelle un ami que j'ai eu plus tard, Fred. Quoi qu'il en soit, il pouvait écouter une chanson ou de la musique classique et la jouer immédiatement à la guitare. Sa femme, d'une vingtaine d'années sa cadette, que je décrirais comme une beatnik de l'époque, était une artiste, une sculptrice. C'était une artiste, sculptrice, une amie de ma mère. Je me souviens vaguement d'avoir été intrigué, je dirais même presque épris, alors que j'étais un jeune garçon. Le hasard a voulu que ma mère soit présentée à l'un de leurs amis, qu'elle a fini par épouser. Nous avons donc déménagé à Redondo Beach, où il vivait. Je ne pense pas qu'elle ait été particulièrement amoureuse, mais elle a vu un homme gentil qui prendrait soin d'elle. Après ma naissance, ma mère a souffert d'une grave dépression. Elle est tombée amoureuse de son psychiatre qui, à un moment donné, lui a suggéré d'essayer le LSD. Elle a refusé. Il est amusant de constater que l'utilisation médicale des hallucinogènes a fait un retour en force.

Lorsque j'étais en 4^{ème}, j'excellais en maths et on m'a envoyé plus tôt au lycée pour un cours de maths avancé. Ça n'a pas marché, je n'aimais pas le professeur, il n'était pas du tout motivant. Je n'étais pas à fond dedans. Je l'ai détesté. Il a complètement détruit mon intérêt pour les mathématiques. Merci l'école. Je ne m'en suis jamais remis.

J'ai commencé à surfer à l'âge de neuf ou dix ans. Je ne me souviens pas exactement. Tout le monde faisait du surf, mon frère aussi, bien sûr. Un Noël, c'était le *grand* Noël, parce que nous avons reçu des planches de surf – des Jacobs toutes neuves, faites sur mesure. C'était donc mon principal centre d'intérêt, avec le skateboard. Quand nous n'étions pas à l'école, nous vivions pieds nus.

À treize ou quatorze ans, j'ai créé un club – nous étions bons – nous étions sept et l'avons appelé Imperial Skateboard Club. Nous étions indépendants. Il y avait d'autres skateurs qui étaient soutenus par des sociétés comme Hobie ou Makaha (sociétés de planches de surf/skateboard). Nous pratiquions le skateboard dès que nous en avions l'occasion, nous élaborions des figures, des *road bowls* et des *swimming pools*. Nous avons remporté quelques concours, dont un important, à l'auditorium civique de Santa Monica. Je suis sûr que c'est la raison pour laquelle des cinéastes de l'UCLA nous ont choisis pour faire un film (*Skaterdater*, 1965).

À l'origine, je devais être le personnage principal, mais je n'aimais pas la fille. Je ne me voyais pas faire ça. Ils ont fait des tests avec nous en tandem et je n'ai pas réussi à m'y mettre. C'est mon voisin qui a pris le rôle. Il n'y a pas de dialogue, mais de la musique surf-rock de l'époque. Ce film est

younger whom I would describe as a beatnik of the times. She was an artist, a sculptor and friends with my mother. I vaguely remember being intrigued; I would say almost smitten as a young boy. As chance would have it, my mother was introduced to a friend of theirs whom she ended up marrying, consequently we moved to Redondo Beach where he lived. I don't think she was particularly in love but saw a kind man that would take care. My mother had a serious bout with depression after I was born. She fell in love with her psychiatrist who at one point suggested she try LSD. She declined. Funny how the medical use of hallucinogens has made such a big comeback.

When I was in 8th grade, I excelled at math, and they sent me to the high school early for an advanced math course. It didn't pan out well, I didn't like the teacher; he was totally uninspiring. I wasn't into it. I hated it. It just completely destroyed my interest in math. Thank you, school. I never got back into it.

I started surfing when I was nine or ten years. I don't remember exactly. Everybody surfed, my brother too, of course. One Christmas, it was the *big* Christmas, because we got surfboards—custom-made, brand-new Jacobs. So that was my biggest focus, that and skateboarding. If we weren't in school, we lived barefoot.

At thirteen or fourteen, I started a club, — we were good — seven of us and we called ourselves Imperial Skateboard Club. We were independent. There were other skateboarders that were supported by the likes of Hobie or Makaha (surfboard/skateboard companies). We skated every free moment, developed tricks, road bowls and swimming pools, and won some contests, a big one, at Santa Monica Civic Auditorium. I'm sure this was the reason some filmmakers from UCLA chose us to make a film (*Skaterdater* 1965).

Originally, I was going to be the main character, but I didn't dig the girl. I just didn't see myself doing this. They did some tests of us riding tandem and I just couldn't get into it. Instead, my neighbor took the part. There's no dialogue; instead, it has surf-rock music of the times. It's considered the first skateboarding film and won several awards (Palme d'Or for short film at the 1966 Cannes Film Festival among others).¹

Just a few years later, the film producer, Marshal Backlar aware that I was making sculpture, commissioned me to make

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



Left: Greg Hill- at home on front porch, Seattle, 2017 © Photo: Gary Hill

Top/right: Greg Hill Torrance Beach parking lot, Circa 1965 © Photo: Peter Green

Bottom/right: Gary Hill walking the path to Shi Shi Beach/Pacific Northwest, Circa 1990s © Photo: courtesy Gary Hill Studio

considéré comme le premier film sur le skateboard et a remporté plusieurs prix (Palme d'or du court métrage au festival de Cannes de 1966, entre autres)¹.

Quelques années plus tard, le producteur du film, Marshal Backlar, sachant que je faisais de la sculpture, m'a commandé une grande pièce en forme de cage – il avait vu une œuvre similaire, plus petite, que j'avais réalisée. Ces œuvres sont très complexes et prennent beaucoup de temps, mais à l'époque, 600 dollars m'ont semblé être un gain à la loterie. Incroyablement, cette œuvre est réapparue dans un musée de Naples (Museo di Capodimonte) il y a quelques années.

Lorsque j'ai commencé à faire de la sculpture, à l'âge de 15 ans, mon beau-père m'a fabriqué un atelier avec un cadre en forme de « A ». Il l'a construit dans notre jardin. C'était vraiment une chose incroyable de sa part. Il a probablement été contraint par ma mère qui, à l'époque, pensait que j'étais malheureux, perdu ou à la recherche de quelque chose. Je n'étais pas malheureux, mais j'avais fugué deux fois, laissant des notes sous l'oreiller et tout le reste. La première fugue – peut-être n'était-ce qu'une excuse pour aller surfer – m'a emmené à un endroit appelé California Street, à Ventura, à environ 80 miles au nord de l'endroit où nous vivions. Nous avons campé dans cette zone forestière qui se trouve sur la pointe du spot de surf. Puis mon frère est venu nous chercher et nous a ramenés à la maison. Le deuxième « voyage » a commencé dans la maison de Fred, mon ami – nous avions un plan. Après que son père ait bu jusqu'à s'endormir sur le canapé, Fred a sorti les clés de sa poche et nous nous sommes enfuis dans sa camionnette Volkswagen. Mais elle est tombée en panne à quelques kilomètres de la maison. On a pris nos affaires et on a fait du stop jusqu'à Big Sur. C'est vachement loin, c'est à 350 miles. On est arrivés au milieu de la nuit, tôt le matin même, et on a entendu les phoques et les lions de mer faire des sons incroyables.

Fred a sorti la trompette qu'il avait apportée et a commencé à jouer sur l'autoroute 1 au milieu de Big Sur, il n'y avait personne. Puis il a eu un flash et a voulu rentrer parce que sa copine lui manquait ! Je suis resté. J'ai continué à faire du stop jusqu'à Monterey où je connaissais quelques gars qui louaient un endroit minable. Ils étaient complètement tarés, ils sniffaient de la colle et ils traînaient. Mais j'avais mes chalumeaux et des réservoirs. Je ne sais pas combien de temps je suis resté là-bas, à faire des sculptures, je ne sais même pas pourquoi je suis rentré.

a large cage-like piece—he had seen a similar smaller work I had done. These are very intricate and time consuming, nevertheless \$600 at the time seemed like I'd won the lottery. Unbelievably, this work reappeared in a museum in Naples (Museo di Capodimonte) just a few years ago.

Once I had started making sculpture, I'm 15, my stepfather made me an A-frame studio. He built it in our backyard. Really an incredible thing for him to do. He was probably pressured by my mother who at the time thought me to be unhappy, lost or searching for something. I wasn't unhappy but I had run away twice, leaving notes under the pillow and the whole thing. The first jaunt— maybe it was just an excuse to go surfing, took me to a place called California Street, in Ventura, about 80 miles north of where we lived. We camped out in this forest area that's out on the point of the surf spot. Then my brother came, rounded us up and took us home. The second "trip" began at my friend's Fred's house—we had a plan. After his father drank his self to sleep on the couch, Fred slid the keys out of his pocket and we ran away in his VW van. But it broke down just a couple miles away from the house. We took our stuff and hitchhiked to Big Sur. That's fucking far away, that's 350 miles. So, we get there in the middle of the night, early morning even, and you can hear the seals and sea lions making these incredible sounds.

Fred takes out his trumpet he brought, and starts playing on Highway 1 in the middle of Big Sur, nobody's around. And then he kind of has this flash and wants to go back because he misses his girlfriend! I stayed. I continued to hitchhike up to Monterey, where I knew a few of these older guys that were renting a dump of a place. They were so fucked up, sniffing glue and just hanging out. But I had my welding torches and I got some tanks. I don't know how long I stayed there, making sculptures, I didn't even know why I went back.

Later, my mother talked my brother into letting me stay with him in Isla Vista where he was going to the university (University of California at Santa Barbara). I'm sure this was much to his dismay but he was a good sport about it I suppose. I went to a high school in nearby Goleta. Better times for me—besides for hooking up with a beautiful French girl in my class we had fun waves the entire spring. An art teacher at this school was very supportive and may have prevented me from quitting school altogether. My mother convinced me to try one more semester partially because I had an arrangement where I would get credit for making sculpture for two courses.

So, I'd only have to go to school half day.

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



Gary Hill, unknown title, 1966, copper coated steel welding rod © Photo: courtesy Gary Hill Studio

Plus tard, ma mère a convaincu mon frère de me laisser rester chez lui à Isla Vista, où il allait à l'université (Université de Californie à Santa Barbara). Je suis sûr qu'il en a été consterné, mais il s'en est bien tiré, je suppose. J'ai fréquenté le lycée de Goleta, tout proche. J'y ai connu des jours meilleurs – à part le fait d'avoir rencontré une belle Française dans ma classe, nous nous sommes amusés à surfer tout le printemps. Un professeur d'art de cette école m'a beaucoup soutenu et m'a peut-être empêché d'abandonner complètement l'école. Ma mère m'a convaincu d'essayer un semestre de plus, en partie parce que j'avais un arrangement qui me permettait d'obtenir des crédits pour la réalisation de sculptures dans le cadre de deux cours.

Ainsi, je n'aurais à aller à l'école qu'une demi-journée.

À l'âge de seize ans, j'étais déjà un artiste obsédé et totalement engagé, c'était tout simplement ce que j'allais faire. Alors que j'étais encore au lycée, j'avais une galerie sur La Cienega à Los Angeles. Je suis sûr que le marchand m'arnaquait à gauche et à droite. Quoi qu'il en soit, il me donnait des bonnes notes, bien sûr, ce qui n'était pas si mal. Je rentrais à la maison, je faisais de la sculpture ou j'allais surfer...

Si les parents font pression sur leurs enfants pour qu'ils aient un travail, la position de ma mère était différente. Elle m'a dit en substance qu'il fallait faire ce que l'on voulait faire. Non seulement cela, mais elle m'a aussi dit, au milieu des années 60 et du LSD, qu'il était possible que je fasse un bon ou un mauvais voyage. Cela dépend vraiment de soi. D'une manière ou d'une autre, elle m'a toujours soutenu, quoi que je veuille faire.

Mon père, quant à lui, a été élevé différemment, plutôt correctement. Je dirais qu'il a vécu dans l'ombre de ses parents et n'a jamais vraiment réalisé ses propres rêves, dont celui de devenir golfeur professionnel. Paradoxalement, le golf est la seule chose que je fais en tant que droitier – il m'a forcé à apprendre de cette façon en disant que les gauchers sont désavantagés. C'était essentiellement une bonne personne qui faisait ce qu'elle pensait être juste. Néanmoins, nos vies étaient diamétralement opposées. Je dois dire qu'il n'a pas ménagé ses efforts et qu'il est venu voir Crux lors de sa première présentation au MoMA de Los Angeles (Museum of Contemporary Art). Je ne pense pas qu'il savait de quoi il s'agissait, mais il a fait l'effort – difficile d'imaginer ce qui lui est passé par la tête...

Well, you know, certainly by the time I was sixteen, I was a total committed obsessed artist, this was just what I was going to do. While still in high school I had a gallery on La Cienega in Los Angeles. I'm sure the dealer was just ripping me off left and right. Anyway, he would give me A's of course, that wasn't so bad. I'd come home, make sculpture or go surfing ...

Although parents put pressure on their kids so they have a job, my mother's, a stand was different. She basically said, you have to do what you want to do. Not only that, but she also said to me, in the midst of the 60s and LSD; she simply said I might have a good trip or a bad trip. It's really up to you. Somehow, she remained supportive no matter what I wanted to do.

My father, on the other hand, was brought up differently, rather properly. I would say he lived in the shadow of his parents and never truly realized his own dreams, one of which was to be a professional golfer. Ironically or not, golf is the only thing I do right-handed—he forced me to learn that way saying that left-handers are at a disadvantage. He was essentially a good person doing what he thought was right. Nevertheless, our lives were diametrically opposed. I have to say that he did go out of his way, and actually came to see Crux when it was shown for the first time at the MoMA in LA (Museum of Contemporary Art). I don't think he knew what it was about but he made the effort—hard to imagine what went through his mind...

© Interview by Gabriel Soucheyre, March 2023
- Turbulences Vidéo #121

© Propos recueillis et traduits de l'anglais
par Gabriel Soucheyre, mars 2023
- Turbulences Vidéo #121

THE PSYCHEDELIC GEDANKENEXPERIMENT

par Gary Hill

Je prends la liberté, comme le font les artistes, de déclarer que le diéthylamide de l'acide lysergique (LSD) est l'expérience artistique par excellence. Bien qu'il ait été découvert (quelque peu accidentellement) puis synthétisé par le scientifique Albert Hoffman, je revendique l'événement psychoactif lui-même comme une œuvre d'art dans la tradition de l'« objet trouvé » à la Marcel Duchamp. Dans ce cas, il s'agit peut-être plus d'une « performance trouvée » avec des qualités et des dimensions variables.

.snushdnēmīd ʰdnǎ sʰēˈtɪlǎwˈmʰk lubuірēv thiwˈ ˈsɔ̃numrōfərp ʰdnwǎfˈ iǎ wōōˈt ǎrsˈwōlʰk
 spǎhərp sti ˌsiǎk siθ nl ˌp̣māshˈwōōD lēsɾǎM ǎllǎ ˈʰtkējdbǎ ʰdnwǎfˈ uth vu nushidurˈt uth
 ni ʰtrǎ vu ʰkǎrwˈ iǎ zǎ flēsti ʰtnēvē vitkǎˈwōkiǎs uth gnimiǎlk miǎ .nimfǎH ʰtǎrbǎ ʰtsitnuiǎs
 uth iǎb dziǎsuthnis nēth ʰdnǎ ǎltnēdīskǎ ʰtuwˈmus dǎrvuksid ǎllunijdiru ˈwōthllǎ .sˈwǎlliskē
 řǎp snuēǎripskē ʰtrǎ ǎēth zǎ (ēD Sē Lē) diǎmiluthēiǎd disǎ ʰkijdǎrsiǎl řēlʰkid wōōˈt ˌwōōd
 stsiʰtrǎ zǎ ǎˈtǎrbil uth gnikiǎˈt mē iǎ

ʰtnēmuripskēniknǎdēG kilēdukiǎS uth

Gary Hill, *The Psychedelic Gedankenexperiment*, 2011, mixed media installation, detail: mounted text on aluminum (phonetic system for speaking backwards)

Il est vrai que des questions problématiques se posent quant à la définition exacte de la revendication. D'un point de vue catégorique, ce ne sont pas les propriétés physiques des capsules, de bande de gélatine transparente, du papier buvard ou des morceaux de sucre qui constituent l'œuvre – ce sont les transporteurs ou les véhicules – un peu comme la lumière transporte une peinture jusqu'à son spectateur. Il s'agit plutôt d'un espace synaptique, d'une sorte de maculature, entre les dessins stéréo-isométriques couplés aux procédures chimiques et, plus définitivement, le voyage lui-même. Plutôt que de fixer moi-même des limites de temps ou de lieu pour l'initiation, je laisse cela au spectateur individuel ou au praticien. Comme point de départ, une dose minimale de 250 microgrammes est nécessaire pour que l'œuvre soit « montrée ».

L'art qui existe principalement par l'intention et le langage déclaratif suscite une grande méfiance. En effet, des questions méritent d'être posées : où est la main de l'artiste, son empreinte digitale, et quelle est la preuve que quelque chose a été créé ? Comme pour de nombreuses œuvres d'art, cette question reste ouverte et peut-être laissée sans réponse – une énigme pour certains, une plaisanterie pour d'autres.

En outre, je considère cette œuvre comme la plus puissante et, à terme, la plus influente de toute l'histoire de l'art. Ridicule, n'est-ce pas ? Peut-être. Mais regardons de plus près. À supposer que l'on puisse juger l'art, quels seraient les critères, qu'exigeons-nous et qu'attendons-nous de l'art ? À titre de comparaison, réfléchissons à certaines des caractéristiques de *The Psychedelic Gedankenexperiment*.

Il s'agit d'une expérience et d'une phénoménologie pointue – aucun contexte de référence n'est nécessaire, quel qu'il soit.

C'est totalement immersif et interactif, ce qui permet une remise à zéro complète de l'épistémologie.

I am taking the liberty, as artists do, to declare Lysergic acid diethylamide (LSD) as thee art experience *par excellence*. Although, originally discovered (somewhat accidentally) and then synthesized by the scientist Albert Hoffman, I'm claiming the psychoactive event itself as a work of art in the tradition of the "found object" à la Marcel Duchamp. In this case, it's perhaps closer to a "found performance" with variable qualities and dimensions.

Granted, there are problematic questions regarding what exactly defines the claim. Categorically, It is not the physical properties of capsules, windowpane, blotter paper or sugar cubes that constitute the work—they are the transporters or carriers—something like the way light carries a painting to its viewer. It's more akin to the synaptical space, a kind of smear, between the stereo isometric drawings coupled with the chemical procedures and more definitively, the trip itself. Rather than set boundaries of time or place for initiation, I leave that open to the individual viewer or practitioner. As a point of departure, a minimum dose of 250 micrograms is necessary for the work to be "shown."

There is considerable suspicion around art that exists primarily through intention and declarative language. And, indeed, there are worthy questions—where is the artist's hand, his fingerprint and what is the evidence of something having been created? As with many works of art this remains open and perhaps unanswerable—a conundrum for some, a complete joke for others.

Further to the claim, I consider the work to be the most powerful and in time the most influential work of art throughout all of history. Laughable right? Perhaps. But let's take a closer look. Assuming that art could possibly be judged at all, what would be the criteria, what do we demand and want from art? For comparison sake, let's ponder some of the characteristics of *The Psychedelic Gedankenexperiment*.

Le spectateur fait l'expérience d'un éveil sensoriel somptueux, tissé de phénomènes auditifs et visuels spectaculaires.

Des vagues de réflexions psychologique thérapeutiques se propagent dans les pensées.

Des expériences « spirituelles », « amoureuses » et d'« interconnexion avec toutes choses » bouleversantes.

On ressent le désir de réfléchir aux grandes questions – une sorte de carnaval ontologique se développe.

Les concepts de corps, d'espace et de temps sont balayés.

Les notions de statu quo deviennent comiques.

C'est une source d'inspiration et un souvenir inoubliable.

C'est au monde de l'art ce que l'or est à la banque centrale.

On a l'impression que des contacts avec des êtres extraterrestres sont possibles.

Des expériences profondes et primordiales sont vécues.

C'est une démarche qui transforme et qui change la vie.

C'est enfin profondément beau.

It is experiential and acutely phenomenological—no supporting context necessary whatsoever at all.

It is fully Immersive and interactive providing a complete epistemological reset.

The spectator experiences lush Sensorial awakenings woven with spectacular auditory and visual phenomena.

Waves of therapeutic psychological reflection ripple through thoughts.

One has overwhelming experiences of "spirituality" "love" and the "interconnectedness of all things."

There is the desire to ponder the big questions—a kind of ontological carnival of mind takes place.

Concepts of body, space and time are thrown out the window.

Notions of the status quo become comical.

It is awe inspiring and forever memorable.

It is to the art world what gold is to the central bank.

There is the sense that contacts with extraterrestrial beings are possible.

Deep primordial sensations are visited.

It is transformative and life changing.

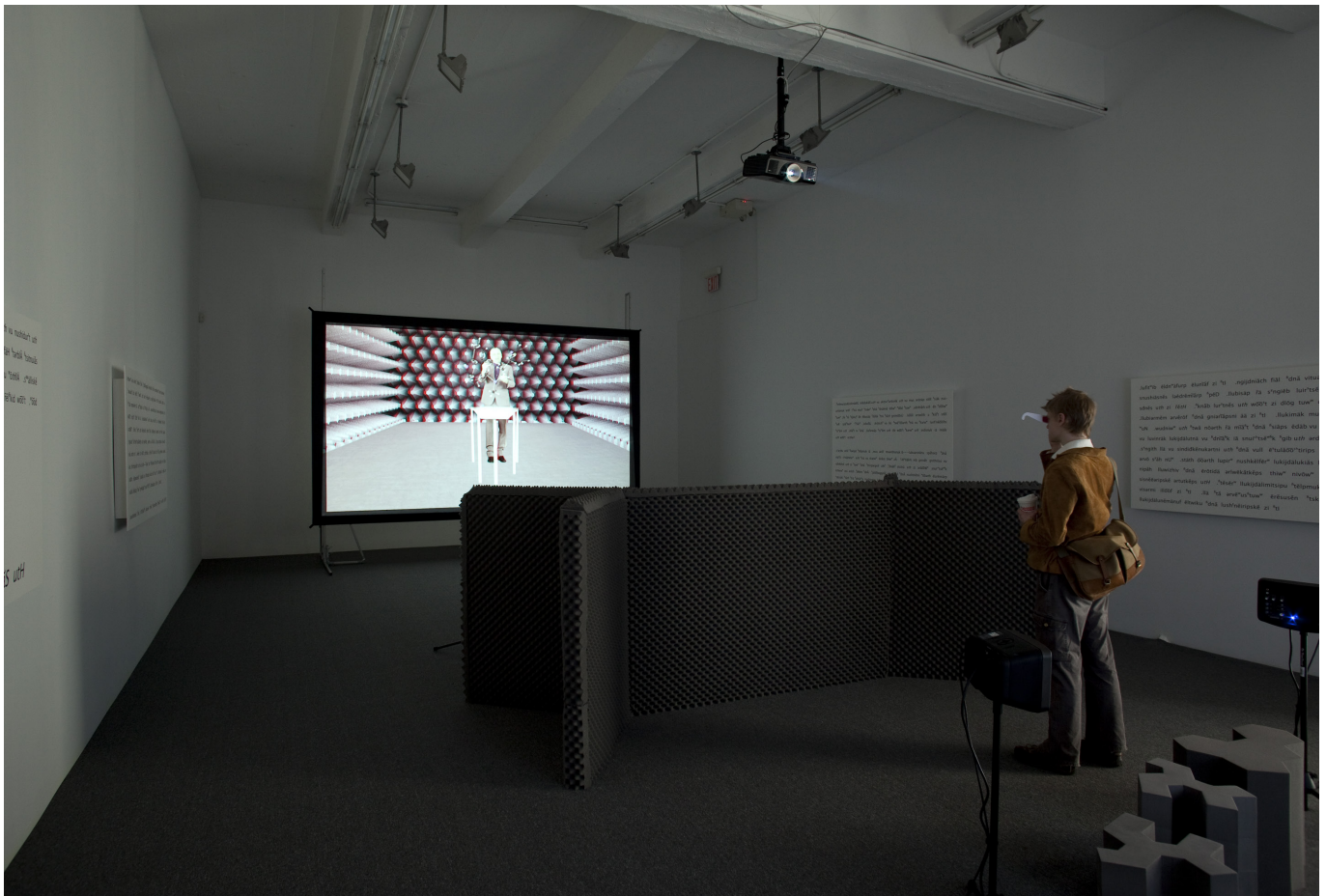
It is finally profoundly beautiful.

© Gary Hill, 2010
Traduit de l'anglais par Gabriel Souheyre
- Turbulences Vidéo # 121

© Gary Hill, 2010 - Turbulences Vidéo # 121

.lufit^{wib} ēldn^{wāfurp} ēlunīāf zi ^ʰtl .ngijdniāch fiāl ^ʰdnā vituəm^{rōfsnār}t zi ^ʰtl .^ʰdituziv fā
 snushiās^{nēs} lāēdrēmīārp ^ʰpēD .llubisāp fā s^zngiēb lui^rtsē^ətur^tskē thi^w skātnāk ^ʰtāth
 sdnēs ^{uth} zi fēt^H .^ʰknāb lur^tnēs ^{uth} wōō^t zi dlōg tu^w d'luər^w ^ʰtrā ^{uth} wōō^t zi ^ʰtl
 .llubiārmēm ərvērōf ^ʰdnā gniārīāpsni āā zi ^ʰtl .llukimāk mukēb ō^wk sitāts ^{uth} vu snush-
^wuN .wudni^w ^{uth} ^ʰtwā nōārth fā mīā^ʰt ^ʰdnā ^ʰsiāps ēdāb vu spēsⁿāk .siālp skiā^t ^ʰdnīām
 vu luvirāk lukij^dālutnā vu ^ʰdnīā^ʰk iā snui^ʰtsē^wf^k ^ʰgib ^{uth} ərdnāp wōō^t ārīāzid ^{uth} zi fēt^H
 .s^zngith llā vu sindīdkēnukərtni ^{uth} ^ʰdnā vull ē^tulāō^{sh}tirips vu sisnuēāripskē gni^mlē^o^w-
 ərvō s^zāh nU^w .stāth ōōārth lupir^w nushkēlfēr^w lukij^dālukiās ki^dwipurēth vu s^zviā^w .sngi-
 nipāh lluwizhiv ^ʰdnā ērōtidā ərlwēkāt^kēps thi^w nivō^w snginikiā^wvu luērōsnēs shall
 sisnēēāripskē ərtut^kēps ^{uth} .^ʰtēsēr^w llukij^dālimitsipu ^ʰtēlp^muk iā gnidiāvurp vitkāərtni ^ʰdnā
 visərmi illōōf zi ^ʰtl .llā ^ʰtā ərvē^wus^ʰtu^w ērēsusēn ^ʰtskē^tnāk gni^dropus ^wun thi^w
 llukij^dālunēmānuf ēltwiku ^ʰdnā lush^tnēiripskē zi ^ʰtl

Gary Hill, *The Psychedelic Gedankenexperiment*, 2011, mixed media installation, detail: mounted text on aluminum (phonetic system for speaking backwards)



Gary Hill, *The Psychedelic Gedankenexperiment*, 2011, Mixed media installation

"Of surf, death, tropes & tableaux: The Psychedelic Gedankenexperiment," Gladstone Gallery, New York, March 18 – April 23, 2011 (installation view) © Photo: Gladstone Gallery

TRACES ET IMAGES REMANENTES

propos recueillis par Helena Ferreira

Conversation avec Gary Hill

Gary Hill est un artiste intermédia d'envergure internationale. Depuis les années 1970, il façonne le paysage artistique contemporain par son approche profondément expérimentale de la physicalité du médium, en instaurant une relation toute particulière entre l'art et la technologie.

Via son utilisation d'écrans, d'installations d'images projetées ou de sculpture, Gary Hill est connu pour sa réflexion poétique sur le langage, le corps, l'identité et l'image, questionnant les notions de matérialité, de performativité et de liminalité. Dans son œuvre, il revisite les possibilités techniques et technologiques du médium, notamment dans ses performances et installations vidéo innovantes utilisant des systèmes de production d'images électroniques.

La conversation qui suit s'est tenue par email. Elle a ensuite été complétée et révisée par Gary Hill.

On remarque que la phénoménologie de la projection comprend une dimension parallèle en langage ambivalent (ou langage torsionnel); les mots et la syntaxe prennent un apparent double sens, comme si un événement verbal pivotait sur son axe et décalait sa force sémantique.¹

Helena Ferreira (HF) : Les écrans et les projections ont des significations concomitantes dans le domaine de l'art de l'installation d'image. J'utilise le terme d'"installation d'image" pour englober toute forme d'image (mobile, fixe, électronique, animée) qui peut être installée dans un espace ou une surface tridimensionnelle, voire devenir un objet ou une sculpture. Mais je crois possible de dégager certaines différences. Partons du principe que, généralement, un écran est une surface (quelle qu'elle soit) sur laquelle l'image apparaît projetée, réfléchie ou d'où elle semble sortir, où l'essentiel réside dans la matérialité de cette surface, sa portabilité, sa dimension et son ubiquité. Si l'on part de ce principe, n'importe quelle surface peut servir d'écran. Toutefois, le fait de projeter comporte une certaine complexité inhérente au dispositif de projection qui doit inclure : une source lumineuse, l'image, et enfin l'espace qui renferme ces deux premières composantes; lesdites composantes étant sujettes à interférences au cours du processus de projection, le résultat final peut s'en voir affecté.

Tandis que la projection d'une image nécessite la formulation et la composition de l'image dans un lieu précis focalisant sur le phénomène lumineux qui transporte le spectateur dans un espace-temps donné, une image sortant d'un écran pose les questions de surface et de matérialité de la diffusion.

Traces and afterimages. A conversation with Gary Hill

Gary Hill is an intermedia artist who has been exhibiting internationally since the 1970s and, since then, has been shaping the contemporary artistic panorama through a deeply experimental approach to the physicality of the medium, establishing a unique relationship between art and technology. Using screens, projected image installations or sculpture, Gary Hill is known for his poetic insights into language, the body, identity and image, raising concerns about materiality, performativity and liminal experiences. In his body of work we can see the reinvention of the technical and technological possibilities of the medium highlighted by his innovative video, performance and installation works, using electronic image production systems.

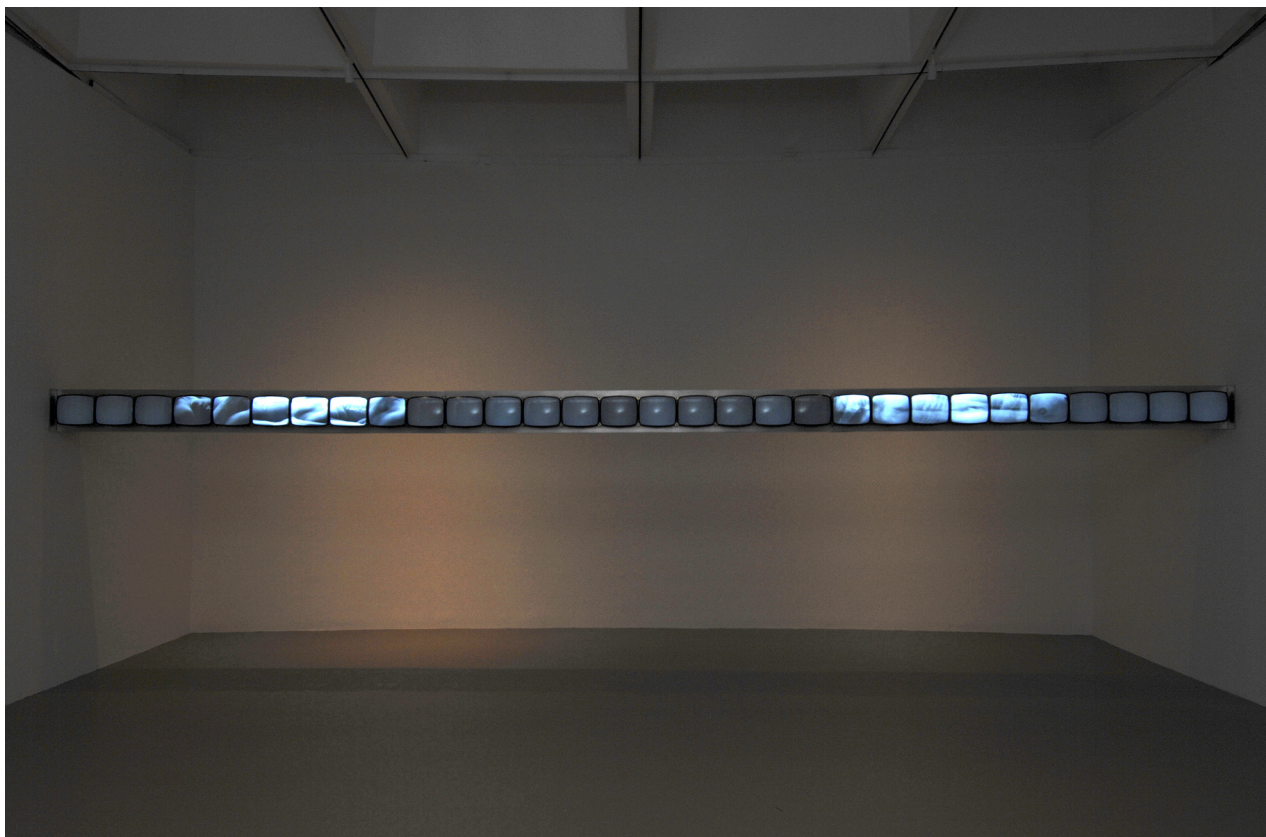
The following conversation was conducted via email and includes Gary Hill's additions and revisions.

We are noticing that the phenomenology of projection has a parallel dimension in ambivalent (torsional) language—words and syntax with an apparent double meaning, as though a verbal event turns on its axis and shifts its semantic force.¹

Helena Ferreira (HF): Screens and projections have concomitant meanings in the realm of image-installation art—I say image-installation to signal any kind of image (moving, still, electronic, animated) that can be installed in a three-dimensional space or surface, or even become an object or a sculpture. But I believe we can in some way outline some differences. Let's assume that, in general, a screen is a surface (of any kind) over which the image appears projected, reflected or emanated, where the key point focuses on the materiality of that surface, its portability, scale and ubiquity. Taking this view as a starting point, a screen surface can be almost anything. On the other hand, projection has a certain complexity supported by the projective apparatus that includes a light source, the image and the space that encloses the first two; all of which are subject to interferences, during the process of projection, hence determining the final result.

1 - George Quasha et Charles Stein, "Projection : The space of great happening", in Robert C. Morgan, *Gary Hill (Art + Performance)*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2000, p. 153.

1 - George Quasha And Charles Stein, "Projection: The space of great happening", in Robert C. Morgan, *Gary Hill (Art + Performance)*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2000, p. 153.



Gary Hill, *Suspension of Disbelief (for Marine)*, 1991-92, four-channel video installation, silent

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC. «The Cinema Effect: Illusion, Reality, and the Moving Image, Part I: Dreams,» 14 February-11 May 2008

© Photo: Lee Stalworth / Collection: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC and the San Francisco Museum of Modern Art

Quand vous déterminez la manière dont vous souhaitez que le spectateur vive votre œuvre, intégrez-vous ces questions dans votre processus de travail ? Comment distinguez-vous ou établissez-vous des relations entre ces deux formes possibles d'installation de l'image dans l'espace ? Si l'on prend *Suspension of Disbelief (for Marine)*, qui n'est pas une projection, les écrans prennent tout l'espace, qui devient lui-même une partie de l'installation.

Gary Hill (GH) : Vous mentionnez une exception avec l'œuvre *Suspension of Disbelief (for Marine)* (1991-92). C'est une œuvre muette, dans le sens où je n'y utilise ni le langage ni la voix pour manipuler l'image. Le langage est ici celui du dessin, un dessin continu et l'effacement d'une ligne d'images qui peignent à construire deux corps entremêlés qui se meuvent d'avant en arrière à des rythmes différents, occupant toute la largeur de l'espace. Les 30 écrans à tube cathodique (CRT²) attachés à une poutrelle en aluminium ne sont pas séparés. Ils font partie intégrante du composant sculptural ou architectural. Ici, on rafraîchit les écrans toutes les deux images (la durée optimale que j'ai calculée pour produire la juste dose d'image résiduelle et la juste dose d'effacement).

2 - Tube cathodique.

Whereas projecting an image entails formulating and composing the image in a particular location, focusing on the luminous phenomenon, which transports the viewer to a given time-space, an image emanated from a monitor raises questions about the surface and the materiality of the display. When determining the way you want viewers to experience your work, do these concerns arise in your working process? How do you differentiate or establish relationships between these two forms of installing the image in space? For instance in *Suspension of Disbelief (for Marine)*, which it is not a projection, the monitors take up all the space that in turn becomes part of the installation.

Gary Hill (GH): You brought up an exception in the work *Suspension of Disbelief (for Marine)* (1991-92) in the sense that it is silent; I mean I'm not using language/voice to manipulate the image. The language here is one of drawing, of continually drawing and erasing a line of images that struggle to construct two intertwined bodies moving to different rhythms to and fro spanning the width of the entire space. The 30 screens (CRTs²) being attached to an aluminum beam are not separate but integral to the sculptural or architectural

2 - Cathode Ray Tube.

Cela donne aux images/corps une impression de précipitation : s'ils cessent de bouger, ils pourraient cesser d'exister. À l'époque, je faisais l'analogie avec le jouet L'Écran magique ou Télécran, qui vous obligeait en quelque sorte à dessiner en continu, au risque que les lignes s'effacent.

Assez globalement, j'ai utilisé les deux méthodes; et de manière différente selon les besoins de telle ou telle œuvre... Dans *Switchblade* (1998-99), la structure du montage liait les deux surfaces : le moniteur faisait office de loupe pour une projection de plans serrés de diverses cicatrices ou marques corporelles décrites dans des segments de voix off. Ces plans sont coupés, ou plutôt tissés ensemble par portions de deux images, elles-mêmes placées en alternance entre deux à six scènes (j'utilise le terme "scènes" en référence à un tournage en temps réel). Au gré de l'ajout ou de la suppression de scènes, les images ralentissent ou accélèrent, puisque qu'elles partagent une temporalité commune de par leur nature multiplexe. Devant cette projection se trouve un écran à tube cathodique diffusant un seul segment issu de chaque scène multiplexe, en noir et blanc. Cette image varie, elle aussi, en vitesse selon le nombre de scènes qui composent le segment en cours de lecture, et pulse deux images à la fois, comme le ferait un stroboscope variable.

Dans plusieurs de mes œuvres plus anciennes, on trouve une critique sous-jacente de la télévision ; critique d'abord dissimulée, et qui se révèle au fil du temps. *In Situ* (1986) crée une sorte de plateforme/d'espace de visionnage en utilisant un fauteuil dont on voit que l'assise a été rétrécie. Le fauteuil fait face à un meuble télé sur lequel est posé un écran à tube cathodique qui, lui aussi, semble avoir rétréci et s'être délogé de son boîtier. Un peu comme un globe oculaire desséché qui, longtemps après la mort de son 'hôte', aurait tellement rétréci qu'il se serait délogé de sa boîte crânienne. L'œuvre complète comprend des ventilateurs électriques et un photocopieur suspendu au plafond qui éjecte des images fixes issues des images animées du téléviseur. C'est une sorte de performance de systèmes dans laquelle tous les mécanismes s'allument et s'éteignent en synchronisation avec ce qui figure à l'écran, dans une alternance allant de l'espace pour le moins restreint de la lecture d'un roman de Blanchot aux instants les plus publics du scandale Iran-Contra impliquant Ronald Reagan. L'œuvre devient rapidement d'une densité extrême, et les questions de surface et de source de l'image paraissent soit insignifiantes, soit profondément entremêlées dans le tissu même de l'œuvre.

Dans le cas de *Tall Ships* (1992) et de *Beacon* (two versions of the imaginary) (1990) ; *And Sat Down Beside Her*

component. Here the screens are continuously having to be refreshed every two frames (the optimal length I found to produce just enough afterimage and just enough erasure). The images/bodies are given a sense of urgency—if they were to stop moving, they would cease to exist. At the time I likened it to the children's toy known as an *Etch A-Sketch* in which you kind of had to keep "drawing" to keep the markings from disappearing.

In general I've utilized both methods and in very different ways depending on what a specific work calls for... In *Switchblade* (1998-99) the editing structure linked the two surfaces together—the monitor functioned something like a blow up. A projection of closeups of various scars and body markings, alluded to in the segmented spoken text, are cut together, or rather woven together in two frame increments alternating between two to six-scenes (I use 'scenes' to refer to a real time recording). As more scenes are added or taken away the images slow down or speed up accordingly, since they are sharing time as multiplexed scenes. In front of this projection is a CRT monitor displaying just one of the scenes from each segment in black and white that has been selected from the multiplexed scene(s). This image, too, varies in speed depending on how many scenes there are at any given time and pulses two frames at a time akin to a variable strobe.

In some earlier works an embedded critique of television sits just below the surface that reveals itself over time. *In Situ* (1986) creates a kind of viewing platform/space using an easy chair in which the cushion can be seen to have shrunk, which mirrors the facing television furniture with its CRT looking to have shrunk and fallen from its frame. I tend to think of it as a dried-out eyeball shrinking from the skull long after death. The entirety of the work involves electric fans and a copier suspended from the ceiling that ejects still images derived from the program material. It's a kind of systems performance with all the mechanisms switching on and off synchronized to what is seen on the display—intercutting between the rather occluded space of reading a Blanchot novel to the very public moments of the Iran/Contra affair starring Ronald Reagan. It all gets very dense quite quickly and the questions of surface and image source are either insignificant or are deeply woven into the fabric of the work.

Another case in point, in *Tall Ships* (1992)—as well as *Beacon* (two versions of the imaginary) (1990); *And Sat Down Beside Her* (1990); *I Believe It Is an Image in Light of the*

(1990) ; *I Believe It Is an Image in Light of the Other* (1990-91) ; *The Storyteller's Room* (1998), je me suis servi de téléviseurs à tube cathodique de dix centimètres et d'objectifs de projection bon marché pour obtenir une qualité différente de lumière, de focale et de luminosité, mais aussi pour tordre le cou à l'idée, très répandue à l'époque, que la haute définition était le must en matière de projection. La raison première pour cette expérimentation tenait toutefois du pur hasard. Un jour, j'étais sorti de chez moi en laissant tourner une caméra Portapak première génération sur un trépied près d'un mur. À mon retour, dans la pénombre, j'ai remarqué qu'une petite image était projetée par l'ocille en plastique de la caméra. Je me nourris beaucoup de ce que certaines personnes appellent d'"heureux accidents".

HF : Vous parlez d'une sorte de processus créatif de construction ou, mieux encore, de déconstruction, dans lequel les appareils technologiques, qu'ils soient analogiques ou numériques, qu'il s'agisse d'écrans ou de projections, font quasiment office de matériaux bruts de substances différentes...

GH : La lumière émise par les téléviseurs à tube cathodique a tellement plus de substance qu'une projection ou une diffusion sur écran plat, même au regard de la technologie actuelle. En fait, aucun projecteur ni écran plat ne peut rendre un noir à 100 % noir. Aucune lampe n'en est capable, à ma connaissance. Peut-être à cause de mon goût pour la sculpture, je me suis mis à démonter des téléviseurs à tube cathodique pour leur sortir les boyaux dans un élan de déconstruction ; ou tout du moins pour souligner leur nature d'objet ; et pourtant, chaque œuvre a des connotations ou impulsions métaphoriques légèrement différentes. Dans *Disturbance (among the jars)* (1988), les téléviseurs sont une référence directe aux amphores dans lesquelles on pense que la Bibliothèque de Nag Hammadi a été découverte ; dans *Inasmuch As It Is Always Already Taking Place* (1990), la relation directe entre les tailles des seize téléviseurs et différentes parties du corps rendent la notion de confinement hautement viscérale ; et *Sat Down Beside Her* comporte un téléviseur faisant office de lustre au-dessus d'une table : la lumière "projetée" passe dans un petit objectif qui est également le quatrième pied de la table, et projette le visage d'une femme qui lit sur les écritures d'un livre ouvert sur une chaise ; dans *Clover* (1994), on voit quatre hommes qui marchent en nous tournant le dos. Chacun d'entre eux se trouve dans son propre espace et porte une caméra attachée dans le dos. Cette dernière

Other (1990-91) ; *The Storyteller's Room* (1998)—I utilized four-inch CRTs with cheap surplus projector lenses looking for a different kind light, focus and brightness and in some sense to undermine the bigger/higher resolution is a better idea of projection, particularly at the time. On the other hand, the only reason that I was experimenting with this was due to a chance occurrence. I had left a first generation Portapak camera on that was mounted on a tripod close to a wall. When I returned home, in the dark one could see a small image being projected by the plastic eyepiece of the camera. I tend to feed on what some people refer to as "happy accidents".

HF: You are talking about a kind of creative process of construction or better yet deconstruction, in which the technological devices, analog or digital, screens or projections, function almost as raw materials of different substances...

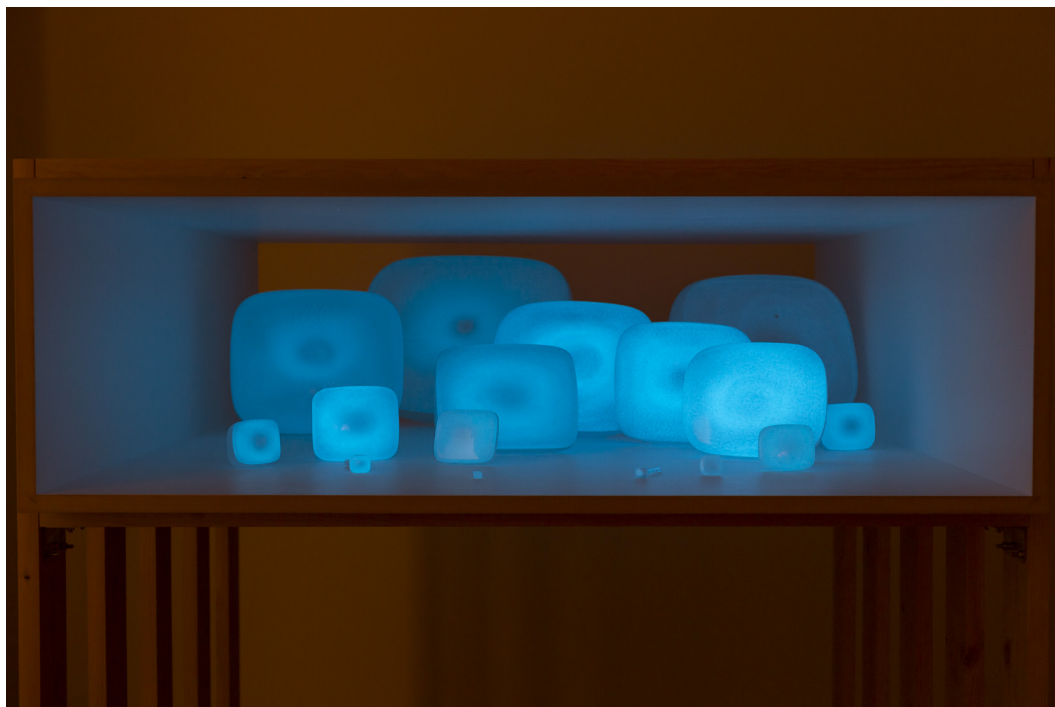
GH: The emitted light from CRTs has so much more substance than a projection or a flat screen display even when considering current technology. In fact, there are no projectors or flat screen displays that have 100 percent black—no light, that I am aware of. Perhaps due to my background in sculpture, I ended up concentrating on taking CRTs apart and splaying their innards as a kind of deconstruction, or at least underlining their object-like quality, and still, each work had slightly different connotations or metaphorical impulses. In *Disturbance (among the jars)* (1988) the monitors were literally referring to the jars that the Nag Hammadi Library was thought to have been discovered in; with *Inasmuch As It Is Always Already Taking Place* (1990) there is a direct relationship between the sizes of the 16 CRTs and various parts of the body making the notion of containment highly visceral; *And Sat Down Beside Her* incorporates a CRT as a hanging lamp over a table—the "projected" light passes through a small lens, mounted as the fourth leg of the table, before illuminating an open

book on a chair with a woman's face reading through the text; and in *Clover* (1994), we see four men walking with their backs to us. Each one in their own monitored space with a camera attached to their back framing their shoulders and head as they make their way on a forest path—here the CRTs function as that vacuum in which we see people walking towards a center that is absent. If one imagines viewing the installation topologically, a four-leaf clover shape appears.

To summarize, the differentiations of screens and projections are secondary to the conceptual underpinnings of a gi-



Gary Hill, *Inasmuch as It Is Always Already Taking Place*, 1990, sixteen-channel video/sound installation, Museum of Modern Art, New York October 19, 1990 - January 6, 1991 Year © Photo: Gary Hill



Gary Hill, *Inasmuch as It Has Already Taken Place*, 2014, mixed-media installation
«Gary Hill: Aloidia Piorm», January 16 - March 1, 2014, James Harris Gallery, Seattle © Photo: Rodolfo «Jones» Sánchez, Solstream Studios



Gary Hill, *Cut Pipe*, 1992, mixed-media installation, «Gary Hill: Momentombs», Suwon Art Museum, Suwon, Korea, November 19, 2019 - March 8, 2020 © Photo: JD Woo

encadre leurs épaules et leur tête tandis qu'ils cheminent dans une forêt. Ici, les téléviseurs fonctionnent comme un vide dans lequel on voit des personnes avancer vers un centre qui est absent. Si l'on imagine l'installation d'un point de vue topologique, un trèfle à quatre feuilles apparaît.

En résumé, les choix de différencier écrans et projections ne viennent qu'en second plan dans la conceptualisation d'une œuvre donnée. Je me considère plus comme un artiste cybernétique qu'un créateur d'image. Mon processus de travail habituel ne comprend que rarement des images en tant que telles. Les choses ont tendance à se produire naturellement entre le médium et/ou les images, quel qu'en soit le support. C'est une question intermédiaire, voire synesthétique, parfois.

Puisque l'on parle de surface, je pense à l'œuvre *Cut Pipe* (1992), qui projette l'image de mains qui manipulent la surface d'un haut-parleur. Tandis que je j'énonce des paroles introspectives, mes mains ressentent ma voix et en modifient le son en appuyant, grattant et caressant la membrane du haut-parleur. Dans ce cas bien particulier, la notion de "surface" devient ambiguë ; est-ce la membrane du haut-parleur qui imite la surface de projection ? ou imite-t-elle la membrane de l'oreille interne ? ou est-ce que "le contour séparant la

ven work. I see myself working within a kind of cybernetic milieu rather than as an image-maker, and typically the working process rarely involves images for their own sake. Things tend to happen between media and/or image supports whatever they are. It's a question of intermedia or even synesthesia at times.

Thinking about surface, the work *Cut Pipe* (1992) projects the image of hands manipulating a speaker onto the surface of an actual speaker. As I speak a highly self-reflexive text, my hands are feeling my voice and changing the sound of my voice by pushing, scratching and touching the speaker's membrane. In this particular case the location of the 'surface' becomes very ambiguous—is it the membrane of the speaker that mimics the projection surface or the membrane of the inner ear or, is it that, "the outline separating the mouth and words was prerecorded"³. The 'cut pipe' could be seen as a sort of cross-section of the layers of media/material of its own construction.

HF: In my opinion, the visiting piece *Inasmuch As It Has Already Taken Place* (2014), for instance, goes even further as far as the materiality and functionality of the screen monitor

3 - Excerpt from *Processual Video* (1980).

bouche et les mots a été préenregistré" ?³. Le tuyau coupé (*Cut pipe*) peut être perçu comme une sorte de plan de coupe montrant les différentes couches de matière/matériau de sa propre construction.

HF : Selon moi, l'œuvre revisitée *Inasmuch As It Has Already Taken Place* (2014), par exemple, pousse encore plus loin la question de la matérialité et de la fonctionnalité du téléviseur. Vous dites vous-même que vous envisagez ces téléviseurs comme des "simulacres immatériels" résultant d'une "trace ou image résiduelle"⁴ de l'œuvre originale (*Inasmuch As It Is Always Already Taking Place*, 1990). Ce désir de questionner l'existence matérielle des appareils analogiques a-t-il un quelconque rapport au type de présence abordé dans *Viewer or Stand Apart* ? Ces deux œuvres, datant respectivement de 1990 et 2014, se reflètent-elles à l'infini, dans une quête de dialogue d'identification entre les technologies passées et présentes ?

GH : Je tiens à préciser que l'œuvre ne comprend ni téléviseurs, ni câbles, ni système électronique, ni même de courant électrique. Ma réflexion ne portait pas sur une opposition de l'analogique et du numérique, ni des technologies du passé et du présent. Toutefois, je comprends que ces idées puissent transparaître. Je pense que les œuvres portent plus sur la manière dont un artiste se défait d'une certaine identité ou de certaines significations systématiquement associées à ses œuvres ; ou parfois le fait qu'une certaine œuvre soit qualifiée d'"œuvre signature". Je souhaitais mettre à nu une œuvre et/ou la libérer de l'identité historique qu'elle avait accumulée au fil du temps. Pour être honnête, j'en ai tellement marre d'entendre le terme "art vidéo" que j'ai eu envie de le bousculer un peu en créant un fantôme. En ce moment, je m'amuse à projeter à la surface de faux téléviseurs en verre soufflé, des formes qui cherchent à infléchir l'écart entre la projection et les écrans. Métaphoriquement, bien entendu.

HF : Cette connexion entre les écrans et les images projetées provient également d'un langage de représentation qui, non seulement nous emmène dans un espace-temps différent, mais aussi permet au spectateur de percevoir une conscience

are concerned. In your words, you see these monitors as "disembodied simulations" that result in a "trace or afterimage"⁴ of its previous form (*Inasmuch As It Is Always Already Taking Place*, 1990). Is this desire, to call upon the material presence of analog devices, somehow related to the type of presentness invoked in *Viewer or Stand Apart*? Are those pieces, from 1990 and 2014, mirroring each other over and over in time, in the search for a dialogical identification between past and present technology?

GH : To be clear there are no monitors, wires, electronics or even electricity in the work. I wasn't thinking along the lines of analog versus digital and/or past/present technology. Nevertheless, I can see how these ideas are invoked. I think it had more to do with how one sheds certain identities and meanings that are always associated with what one does or for that matter even a specific work sometimes referred to as a signature work. I was thinking of the idea of excavating one's work and/or dislodging it from a certain historical identity it has accumulated along the way. And frankly, I'm so tired of hearing the words video art that I wanted to kind of poke it a bit, so I made a ghost. Currently, I'm playing around with projecting onto the surface of glass blown CRT shapes that would sort of 'arc' the gap between projection and screens but of course only metaphorically.

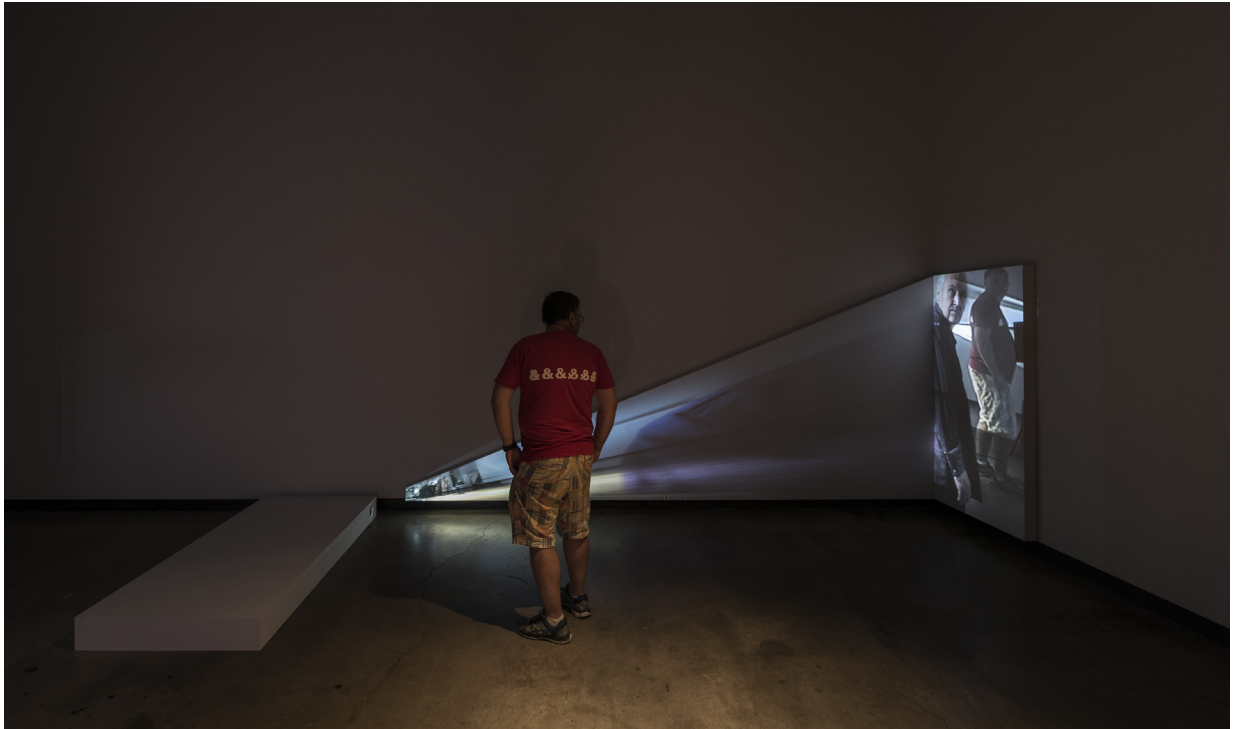
HF : That connection between screens and projected images, is also, somehow, emerging from a language of representation that not only brings us to a different time and space but also enables the viewer to establish an intimate awareness of the body through the performativity with the work. Since the "halo-like quality"⁵ of *Tall Ships*, we can witness several other works where video-projection or light projection is installed in space in a very meaningful way. In recent works such as *Painting with Two Balls (after Jasper Johns)*, *Cornered* and *Dream Stop* the projected images are displaced, multiplied, suspended and deformed to a point that the image is sometimes almost unrecognizable, whether for its distorted or overlapped layout. Looking at these artworks, it seems that projection is sort of a working material, a sub-

3 - Extrait de *Processual Video* (1980).

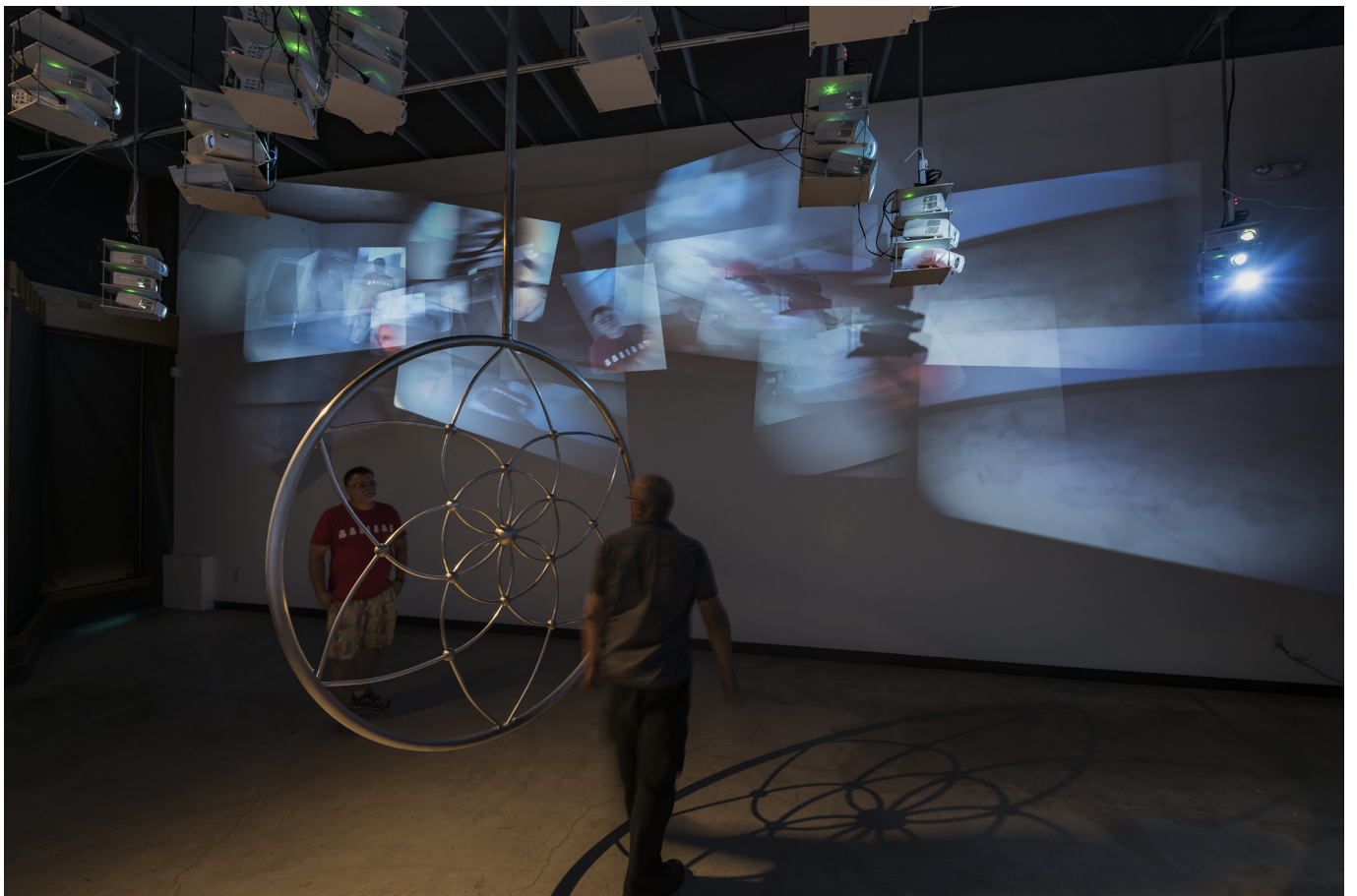
4 - Gary Hill, "Inasmuch as it has already taken place", Gary Hill. Source : <http://garyhill.com/work/inasmuchasithasalreadytakenplace.html>. Le 1^{er} septembre 2016.

4 - Gary Hill, "Inasmuch as it has already taken place", Gary Hill. Retrieved from <http://garyhill.com/work/inasmuchasithasalreadytakenplace.html>. Accessed September 1, 2016.

5 - Gary Hill, "Tall Ships", Gary Hill. Retrieved from <http://garyhill.com/work/tallships.html>. Accessed September 1, 2016.



Gary Hill, *Comered*, 2016, mixed-media installation, «Gary Hill: Dream Stop», James Harris Gallery, Seattle July 14 - August 26, 2016 © Photo: Rodolfo «Jones» Sánchez, Solstream Studios



Gary Hill, *Dream Stop*, 2015-16, mixed-media installation, «Gary Hill: Dream Stop», James Harris Gallery, Seattle July 14 - August 26, 2016 © Photo: Rodolfo «Jones» Sánchez, Solstream Studios

intime du corps par la performativité de l'œuvre. Depuis *Tall Ships* et son "halo"⁵, on a pu remarquer que plusieurs autres œuvres installent la vidéoprojection ou la projection de lumière dans l'espace de manière bien particulière. Dans le cas d'œuvres récentes telles que *Painting with Two Balls (after Jasper Johns)*, *Cornered* et *Dream Stop*, les images projetées sont déplacées, multipliées, suspendues et déformées au point d'être rendues méconnaissables, soit par distorsion, soit par superposition. Dans le cas de ces œuvres, la projection semble être une sorte de matériau, une substance qui crée, construit et structure les objets et l'espace alentour. Comment envisagez-vous le lien entre la technologie de projection et son impact sur le spectateur, et l'espace d'exposition ?

GH : Il a une double signification : c'est, d'une part, une tentative consciente de travailler la projection comme un matériau, et, d'autre part, un dialogue que j'entretiens avec l'histoire de la peinture et avec un pastiche des symboles culturels. D'une certaine façon, ces références remplacent ma soif habituelle d'utilisation du langage. Je n'utilise aucune technologie nouvelle dans les œuvres que vous mentionnez. Dans mon atelier, je m'évertue à assembler des choses qui ne sont pas faites pour fonctionner ensemble, et c'est souvent comme cela qu'apparaissent des choses qui n'auraient pu être ni anticipées ni prévues. Il existe naturellement des technologies bien plus avancées, comme le mapping vidéo ou la projection laser et tout ce qui en découle. Il se trouve simplement que je n'ai jamais eu l'occasion de m'y intéresser avant qu'une idée pertinente d'utilisation ne se présente. Pas encore, en tout cas.

Si l'on envisage la projection de lumière sous un autre angle, *Midnight Crossing* (1997) et *23:09:09:29 - The Storyteller's Room* (1998), incorporent la capacité des stroboscopes à produire des pulsations très rapides de lumière ultra vive qui créent de longues images résiduelles. L'expérience devient intéressante quand ces images résiduelles sont superposées à des images projetées en lumière extrêmement basse. Cela joue avec la mémoire de diverses façons, toutes aussi improbables que difficiles à décrire. Quand, en plus, on associe aux images des "îlots" isolés de phrases parlées qui s'accumulent dans le temps, le processus de mémoire devient une sorte d'histoire qui, à la fois se suffit à elle-même, mais également parle d'elle-même. En d'autres termes, on mélange une image "imprimée" sur l'œil/le cerveau avec une

tance that creates, builds and structures the objects and the space around it. How do you relate the projection technology, and the viewing experience it provides, with the exhibition space?

GH: It has a twofold meaning: there is the self-conscious attempt to work with projection as material, but at the same time I am conversing with the history of painting and with a pastiche of cultural signs. In some ways this referencing replaced my normal thirst for utilizing language. I'm not using new technology in the works you mentioned. I am still in the studio struggling to assemble things that aren't always meant to go together and many times this is where things happen that could not have been out thought out beforehand. Certainly there are far more advanced technologies—i.e. projection mapping and laser projection and all that those conjure up—it's just that I haven't crossed paths with any of that at a moment that coincides with an applicable idea that gives me the impulse to do that, at least not yet.

Considering light projection from another angle, *Midnight Crossing* (1997) and *23:59:59:29 - The Storyteller's Room* (1998), incorporate the ability of strobe lights to do single very fast pulses of hyper bright light that create long afterimages. It becomes interesting when these afterimages are superimposed with extreme low brightness images that are projected. It works on memory in improbable ways that are difficult to describe. And when they are linked to isolated "islands" of spoken phrases that accumulate over time, the process of memory itself becomes a kind of narrative in and of itself. In other words, there is a mix between an image 'printed' on the eye/brain and one that is being 'seen' in the actual space. I find this to be an interesting extension of the 'post-screen' concept. Perhaps one could think of it as pre-screen (before image).

HF: That idea of joining materials, not easy to combine. harmoniously, seems fairly evident in *Language Pit* (2016), to the extent that it brings together different electronic devices such as micro cameras attached to speakers, in order to create very peculiar audiovisual solutions, which are also associated to narratives and words that seem to have different, opposite or unrelated meanings. Can you tell us a little more about this work in progress?

GH: I suppose it's a continuation of a number of works I've done utilizing the speaker cone as a visceral object. This goes all the way back to *Mesh* (1978) in which sixteen

5 - Gary Hill, "Tall Ships", Gary Hill. Source : <http://garyhill.com/work/tallships.html>. Le 1^{er} septembre 2016.



Gary Hill, 23:59:59:29 - *The Storyteller's Room*, 1998, mixed-media installation, May 15 - June 20, 1998, Capp Street Project, San Francisco © Photo: Ben Blackwell



Gary Hill, 23:59:59:29 - *The Storyteller's Room*, 1998, mixed-media installation, May 15 - June 20, 1998, Capp Street Project, San Francisco © Photo: Ben Blackwell

image "visible" dans l'espace physique. Je trouve que c'est une extension intéressante du concept de "post-écran". On pourrait même ici parler de pré-écran (l'image d'avant).

HF : Cette idée d'associer des matériaux difficiles à combiner harmonieusement saute aux yeux dans *Language Pit* (2016), dans le sens où elle contient différents appareils électroniques (ici, un micro fixé à des hauts-parleurs), afin de créer des solutions audiovisuelles étranges ; elles aussi associées à une narration, à des mots qui semblent avoir des sens différents, opposés ou sans lien les uns avec les autres. Pouvez-vous nous en dire plus sur cette œuvre en cours ?

GH : Je pense que c'est la continuation d'une série d'œuvres pour lesquelles j'ai utilisé le cône du haut-parleur comme objet viscéral. Cela remonte à l'œuvre *Mesh* (1978), dans laquelle seize petits cônes de huit centimètres sont fixés à un grillage enserrant un espace. Ils simulent des générateurs d'onde carrée dont la fréquence varie en fonction de la densité des mailles du grillage. La taille et la proximité du grillage font que les sons restent "attachés" à la surface au lieu de se diffuser dans la pièce. Peu après, j'ai créé *Soundings* (1979), qui comprend également des manipulations de cônes de hauts-parleurs, faisant usage de sable, d'eau, de feu, de pointes en acier et de voix ; encore une fois, tous ces procédés soulignaient la physicalité du haut-parleur avant d'envisager sa fonction de reproduction du son au sens propre. En d'autres termes, le son ne quitte jamais vraiment la surface du haut-parleur de manière significative. Je traitais, en quelque sorte, la surface du haut-parleur comme un écran de projection ; ce que j'ai continué à faire dans *Cut Pipe* (1992), dans laquelle je projetais l'image d'un haut-parleur que je manipulais à la main directement devant un autre haut-parleur qui reproduisait les sons. En ce sens, peut-être *Language Pit* tente-t-elle de fusionner la physicalité des écrans d'image et de son en montrant comment la voix peut manipuler une caméra filmant en direct via la surface ou la peau du parleur/haut-parleur. Le texte, toujours en cours d'élaboration, a été écrit et modifié le lendemain des élections américaines. Au même moment, je me torturais l'esprit sur l'utilisation des pronoms non genrés/non binaires. Le résultat est un véritable pot-pourri.

HF : Dans quelle mesure les élections ont-elles eu un impact sur le texte parlé produit pour *Language Pit* ?

GH : Pour faire simple, j'étais effondré. Cet événement m'a rendu littéralement malade, et je ressens cette nausée chaque

small three-inch cones are attached to wire mesh all the way around a space. They are reproducing square wave oscillators whose pitch changes is based on the wire mesh gauge. Given their size and proximity to the mesh material, the sound stays "attached" to the surface rather than becoming part of the room ambience. Soon after that I did *Soundings* (1979) which involved a series of speaker cone manipulations using sand, water, fire, steel spikes and voice and again these were all underlining the physicality of the speaker before one could say its reproducing sound in the typical sense, in other words the sound never really leaves the surface in a meaningful way. In some sense I was treating the surface of the speaker as projection screen and went on to do this literally in *Cut Pipe* (1992) in which I projected the image of a speaker I'm manipulating with my hands directly on to another speaker that is reproducing the sound. Perhaps in this sense *Language Pit* is trying to merge the physicality of the image and sound screens by having the voice directly manipulate a live camera through the speaker's surface or skin. The text, although still being developed, was written and modified the morning after the US elections. At the same time I was in the middle of wrapping my head around non-gender/non-binary pronouns so at this point its peculiar mash up to say the least.

HF : In what way the elections had an impact on the spoken text produced for *Language Pit*?

GH : Simply put, I was devastated. I literally became ill and still do when I re-member this fact that I so badly want to forget. Rarely do I allow current events to muddle the space I see myself working from but it does happen on occasion and this is certainly one. Surely there are phrases that would not have come without it and I will keep many but I will make it less in the face, less associated with the specific event so the text can breathe a bit outside of that context.

HF : The reference that you do, on the one hand to the surface of the speaker as a projection screen, on the other, to the surface of the speaker as a skin, brings us to the question of the liminal, in what is the embodiment and the incorporeality of the material with which you work, that is many times between the visceral and the superficial. In fact, I believe that there is a close relationship between the notion of liminality and the notion of screen, mentioned by Kate Mondloch, when she states that screens are entities with a double meaning, that is, they function "simultaneously as immaterial thresholds onto another space and time and as solid, material entities. (...) its physical

fois que je me rappelle cette réalité que je fais tout pour occulter. Je laisse rarement l'actualité perturber l'espace dans lequel je travaille, mais ça arrive parfois. C'est le cas ici. Il est évident que certaines phrases ne seraient pas sorties sans ce contexte. J'en garderai de nombreuses, mais je ferai en sorte d'en atténuer la virulence, de les dissocier de cet événement particulier, afin de laisser le texte respirer un peu hors de ce contexte.

HF : La double référence que vous faites, d'une part, à la main sur la surface du haut-parleur en tant qu'écran de projection, et d'autre part, à la surface du haut-parleur en tant que peau, nous mène à la question du liminal ; du degré d'incarnation et d'incorporalité du matériau avec lequel vous travaillez, qui oscille bien souvent entre le viscéral et le superficiel. En fait, je crois qu'il existe une relation intime entre la notion de liminalité et la notion d'écran. Cette dernière est abordée par Kate Mondloch quand elle affirme que les écrans sont des entités à double signification, car ils fonctionnent "simultanément comme portails immatériels vers un autre espace-temps, et comme des entités matérielles solides. [...] Sa forme physique sculpte à la fois son espace immédiat et sa relation aux sujets visualisés."⁶

Voyez-vous l'écran, qu'il soit matériel ou immatériel, comme un concept liminal essentiel permettant de produire des processus interprétatifs singuliers d'après des expériences individuelles profondes ? Puisque la liminalité est un état ténu dans lequel "quelque chose est sur le point d'entamer une phase de transition ou de métamorphose"⁷, dans quelle mesure considérez-vous que les écrans offrent une possibilité de questionnement de la réalité visible émanant de l'échange réciproque qui s'opère entre image, perception et interprétation ?

GH : Je n'en sais rien... J'ai dû suggérer cela par le passé, mais ma méthodologie – si tant est que j'en aie une – n'est pas tant basée sur les écrans, les images ou une fenêtre vers mon monde intérieur, que sur la recherche de l'effacement, de l'interruption du flux d'images, leur déraillement... Je fais tout pour interrompre la surabondance et/ou détourner le regard du spectateur hors du cadre. Pour ce faire, j'utilise

form shapes both its immediate space and its relationship to viewing subjects."⁶

Do you see the screen, whether material or immaterial, as a crucial liminal concept, so to speak, that provides a way to produce singular interpretative processes, according to individual inner experiences? As liminality is a borderline state where "something is about to undergo a phase of transition or turn into something else"⁷, to what extent do you consider that screens provide a possibility of questioning the visible reality stemming from the reciprocal interchange that occurs between image, perception and interpretation?

GH: I don't know... I guess I suggested this before but my methodology, if I have one at all, isn't concerned so much with screens and images or a window on my internal world as it is with erasure and interrupting the flow of images, derailling them—anything to stop the glut and/or get the viewer's attention outside the box, outside the frame, and that's done primarily with sound (spoken text) and radical editing of time. There are a couple of lines from *Primarily Speaking* (1981-83) that come to mind: "... never mind the images/they always return/if not new ones will replace the old ones/it's their destiny/even those permanently lodged/sooner or later lose their grasp/it's the nature of the beast...". My focus is not the image per se, it has more to do with nurturing an event that I sense is about to happen, that suddenly gets an impulse to exist and it invariably evolves into intermedia involving text/speech, some kind of viewer intervention and perhaps a closed-circuit situation. Again, I see the after image from a strobe light burst as liminality par excellence.

HF: Whether with spoken text, written words, whispered phrases, or subliminal messages, your work often refers to the materiality of language, in a way that draw us to reflect upon its relation with the formation of images. In your works, I find that language reaches a corporeal dimension, precisely in that moment when the poetic dialogue, generated within the realm of interactivity and performativity, is intensified by the encounter with aesthetic experience. Is the body a me-

6 - Kate Mondloch, *Screens: Viewing Media Installation Art*. Minneapolis, London : University of Minnesota Press, 2010, p. 4.

7 - George Quasha and Charles Stein, "HanD HearD/liminal objects", in Robert C. Morgan, *Gary Hill (Art + Performance)*. Baltimore, Md: John Hopkins University Press, 2000, p. 126.

6 - Kate Mondloch, *Screens: Viewing Media Installation Art*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2010, p. 4.

7 - George Quasha and Charles Stein, "HanD HearD/liminal objects", in Robert C. Morgan, *Gary Hill (Art + Performance)*. Baltimore, Md: John Hopkins University Press, 2000, p. 126.



Gary Hill, *Primarily Speaking*, 1981-83, video/sound installation, «Gary Hill», October 28 - August 10, 1993, Stedelijk Museum, Amsterdam © Photo: Cary Markerink

principalement le son (la parole) et une perturbation radicale du temps. Quelques répliques de *Primarily Speaking* (1981-83) me viennent en tête : "... peu importe les images/elles reviennent toujours/si ce n'est pas le cas, de nouvelles remplaceront les anciennes/là est la nature de la bête...". Mon attention ne se porte pas sur l'image en tant que telle, mais plus sur l'idée d'encourager la survenue d'un événement qui, je le pressens, est sur le point d'arriver; une simple impulsion lui permet d'exister et il évolue invariablement en médium complexe impliquant du texte/de la parole, une forme d'intervention du spectateur et peut-être une situation en circuit fermé. Encore une fois, l'image résiduelle d'un stroboscope est, pour moi, une explosion de liminalité par excellence.

HF : Que ce soit par le biais de texte parlé, de texte écrit, d'expressions murmurées ou de messages subliminaux, votre œuvre fait souvent référence à la matérialité du langage, de sorte à nous inciter à réfléchir sur son rapport à la formation des images. Dans vos œuvres, je trouve que le langage atteint une dimension corporelle au moment précis où le dialogue poétique, généré dans le champ de l'interactif et du performatif, est sublimé par sa rencontre avec une expérience esthétique. En présentant le corps comme métaphore du langage, tentez-vous de reconstruire l'expérience en tant que processus de questionnement qui connecte les idées et les principes, plutôt que d'offrir une simple expérience visuelle ? Comment décririez-vous la réciprocité entre l'image et le langage au sein du dialogue intime qui se noue quand les spectateurs découvrent les discours multiples, symboliques et non linéaires présents dans votre œuvre ?

GH : Pour l'essentiel, je pense que les artistes et les écrivains/penseurs sont semblables à deux vaisseaux naviguant dans la nuit. Je sais bien que certains font partie des deux catégories, mais...

J'ai eu l'occasion de rencontrer Derrida à l'époque où je travaillais sur *Disturbance (among the jars)* (1988) avec George Quasha. Nous étions fort préoccupés par la question suivante : le roman *Thomas l'obscur* de Maurice Blanchot fait-il ou non allusion à l'Évangile selon Thomas, des évangiles gnostiques ? Je venais de terminer *Incidence of Catastrophe* (1987-88), une œuvre qui prend sa source dans ce roman, et l'ai montrée à Derrida. Plus tard, quand je lui ai demandé ses impressions, il n'avait pas grand-chose à en dire; comme si le message lui était totalement passé au-dessus de la tête. Des moments comme celui-là me font me demander si les

taphor of the language in an attempt to reconstruct the experience as a process of inquiry, which connects ideas, and principles, rather than providing for a mere visual experience? How would you describe the reciprocity between image and language in the intimate dialogue that occurs when viewers engage with the symbolic, non-linear and multi narratives presented in your work?

GH: For the most part I think artists and writer/thinkers are like two ships passing in the night. I know there are those of either who do the other but...

I spent a little time with Derrida while working on *Disturbance (among the jars)* (1988), with George Quasha, and we were quite wrapped up in the question of whether Blanchot's *Thomas the Obscure* had anything to do with the Gospel of Thomas from the Gnostic Gospels. I had recently completed *Incidence of Catastrophe* (1987-88), which is rooted in that novel, and gave it to Derrida to view. Later, when I asked him his thoughts about it, he had very little to say, as if it went in one ear and out the other. It's times like those when I wonder if people truly understand anything, at least the way someone wants them to understand it.

Back to your question...

Early on, the act of speaking and using my body more directly saved me from the vortex of images; of being sucked into the surface and all the available eye candy that makes you feel like you're in control of something that is "state of the art" but really it's all spectacle; and the way I broke the surface that you've referred to is with the speaking voice and maybe that's why my use of language has always been a visceral one. I've probably overplayed it at times like the way I pronounce words in *Happenstance (part one of many parts)* (1982-83); it has something to do with getting inside the language perhaps similar to the way La Monte Young writes about getting inside a sound.

HF: The title of a recent artwork *SELF ()*, is very interesting and curious and approaches a matter that is highly topical in terms of seeing and self-representation, which is, nowadays, reaching greater relevance if one thinks about the number of portraits that emerge in the virtual world conveyed by the massive digital production of photography. The notion of 'self' and the 'other' are recurrent subjects in your body of work, which demonstrate your concerns with the perception of our

gens comprennent vraiment les choses, du moins telles qu'on aimerait qu'ils les comprennent.

Revenons à votre question...

Assez tôt, le fait de parler et d'utiliser mon corps plus directement m'a sauvé du tourbillon d'images; ça m'a empêché d'être happé sous la surface, aveuglé par la poudre aux yeux qui vous donne l'impression d'être au sommet de votre art, alors que tout ça, c'est du spectacle. J'ai pu briser la surface à laquelle vous faites allusion en utilisant ma voix, et peut-être est-ce la raison pour laquelle mon utilisation du langage a toujours été viscérale. J'ai d'ailleurs parfois exagéré. Je pense notamment à ma prononciation des mots dans *Happenstance (part one of many parts)* (1982-83); c'était une manière d'explorer le langage un peu similaire à celle de La Monte Young quand il cherche à 'entrer' dans un son.

HF : Le titre d'une œuvre récente, *SELF ()*, est aussi intéressant qu'intrigant. Il aborde un sujet d'aujourd'hui; celui de la vision et de l'autoreprésentation qui est, de nos jours, de plus en plus prégnant si l'on considère le nombre de portraits qui inondent la sphère virtuelle, nourrie par la production massive de photographies numériques. Les notions de "soi" et de "l'autre" sont des sujets récurrents dans votre œuvre, ce qui montre votre questionnement envers la perception de votre propre corps et la manière dont nous produisons des représentations qui allient les attributs physiques, émotionnels et mentaux. *SELF ()* semble indiquer l'existence d'un rebond du regard qui ne se plierait pas notre attente face à un selfie. L'œuvre produit une image abstraite, torturée et déstructurée du portrait du spectateur. Dans quelle mesure cette "abstraction autoproduite" crée-t-elle un "regard complet" sur nous-mêmes, et non un "regard vide" ?

GH : J'aime cette idée ("un rebond du regard")... Peut-être qu'elle s'approche plus d'un jeu de flipper, dans lequel le regard ricoche et on ne sait pas où il va atterrir. J'envisage ces objets géométriques comme l'interface d'un regard qui se retourne contre lui-même. Je voulais que les objets ressemblent à des instruments médicaux. Ce type d'instruments et leur nature stérile me mettent toujours un peu mal à l'aise. Il y a toujours un court moment où vous vous demandez ce qui se passe. Tout ce que vous savez, c'est que vous êtes vu, mais ce n'est pas le vous auquel vous êtes habitué, à savoir pas votre visage. Il y a un léger malaise, voire un soupçon de paranoïa... Qui se tient derrière moi ? Où est passé mon œil ? Mais ce qui continue de m'attirer dans cette série d'œuvres,

own body and the way we produce representations that combines physical, emotional and mental attributes. *SELF ()* seems to imply a sort of bounce back of the gaze that does not comply with the expectation of seeing ourselves in a selfie; it functions as an abstract, disturbed and shattered image of the onlooker's portrait. In which way does this "self-made abstraction" activate a more "complete gaze" upon us, as opposed to an "empty gaze"?

GH: I like that idea ("bounce back of the gaze")... perhaps it's even more likened to a pinball machine and the gaze is ricocheting and we're not sure where it's going to land. I see these geometric objects as the interface to a gaze that backfires in a way. The idea was to have the objects look something like medical equipment. I'm always a little uncomfortable around that equipment that is usually framed by a certain sterility. There's a brief moment when you don't know what's happening, all you know is you're being seen and it's not the you you're accustomed to thinking, it's you e.g. your face. So there is a little discomfort, even a little paranoia—who's behind me; where is this eye. But I think what continues to attract me to the series is that there is an air of humor involved, albeit a kind of dark humor.

HF: I feel that is a very singular interpretation of seeing and being seen that comes from an experience as simple as being attended by a doctor and surrounded by medical equipment for body screening. In fact, there seems to be a return to screen practices of other times and/or other domains, where artists somehow remediate past and present mediums, in order to elaborate on new forms of experience images. More and more, artists have been rethinking and reshaping screen devices, by playing with their materiality, texture, surface and engagement with the virtual world, as well as with the way we encounter and relate to them. Do you consider that contemporary art is making room for thinking about post-screen practices? A practice that goes beyond the virtual window; a practice that scrutinizes the screen as concept and device, as material and substance; a practice that requires a particular approach on how we see, feel and experience the world mediated by screens.

GH: I suppose that's what I am engaged in with a few of the works you mentioned (*Cornered, Painting with Two Balls*, etc.) I started with the idea of projecting a painting where the frustum of the projected light defines the support shape of the painting. But it really only makes sense to me with the

c'est la touche d'humour – d'humour noir, certes – qu'elle comporte.

HF : Je trouve cette interprétation de l'expérience de "voir et être vu" tout à fait singulière; elle vient d'une expérience aussi simple qu'une auscultation par un médecin, entouré d'instruments médicaux servant à observer le corps à travers des écrans. On constate d'ailleurs un retour aux usages d'écrans d'autres époques et d'autres domaines; les artistes rassemblent les techniques passées et présentes afin d'expérimenter de nouvelles formes d'images. De plus en plus d'artistes repensent et remodelent des appareils comportant des écrans, jouant avec leur matérialité, leur texture, leur surface et leur implication dans le monde virtuel, tout en questionnant la manière dont on les aborde et la relation que l'on partage avec eux. Considérez-vous que l'art contemporain offre un espace de réflexion sur les pratiques post-écrans ? Une pratique qui dépasse la seule fenêtre virtuelle; une pratique qui examine l'écran en tant que concept et appareil, en tant que matériau et substance; une pratique qui requiert une approche particulière de notre manière de voir, sentir et ressentir un monde régi par les écrans ?

GH : Je suppose que c'est ce qui a guidé ma réflexion dans plusieurs œuvres que vous avez citées (*Cornered*, *Painting with Two Balls*, etc). Mon idée de départ était de projeter l'image d'une peinture en me servant du cône de projection de lumière comme cadre pour ladite peinture. Mais cela n'a de sens, selon moi, que si les œuvres sont montrées en circuit fermé, en *live*. On pourrait d'ailleurs les qualifier de peintures cybernétiques. Le spectateur se voit regarder l'œuvre, et en même temps prend part à la modification de la surface de la "toile".

Je suis tout à fait conscient du développement continu des technologies de projections et d'écrans. Je suis particulièrement intéressé par le matériau souple de diffusion de l'image qui pourra, à terme, être porté comme vêtement, mais je reste très attiré par les sources primitives de lumière brute. Il y a quelque chose de primaire dans le jaillissement de la lumière qui n'est pas sans rappeler le feu d'artifice créé par les neurones lors d'une prise de parole.

© Propos recueillis par Helena Ferreira⁸,
Traduit de l'anglais par Fanny Popieul
- Turbulences Vidéo #121

pieces being closed-circuit and 'live' if you will—they might be termed cybernetic paintings—the viewer sees themselves viewing and at the same time is immersed in actually changing the surface of the 'painting.'

I'm well aware of the continuing development of projection and screen technologies, perhaps the most interesting being flexible display material that could eventually be worn as clothes, for instance, but I'm still very much drawn to primitive raw sources of light. There's something very primal about a burst of light; it seems very similar to neurons firing as language is getting formulated.

© Interview by Helena Ferreira⁸,
- Turbulences Vidéo #121

8 - Publiés pour la première fois dans le catalogue d'exposition : *Unspoken Dialogues*, Faculté des beaux-arts de l'université de Lisbonne, Éditions Universitárias Lusófonas, 2017.

8 - First published in the Exhibition Catalogue: *Unspoken Dialogues*, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Edições Universitárias Lusófonas, 2017.

MOTS EN BOUTEILLE DE MOTS

par Jacinto Lageira

Les œuvres de Gary Hill réunies ici composent plus des ramifications des problématiques passées ou récentes qu'un ensemble clôt sur lui-même, achevé en soi, mû par un fil directeur aisément repérable.

Cette précaution n'est pas seulement rhétorique, car l'on pourra être surpris par des œuvres apparemment hétérogènes, mais qui, à bien y regarder et écouter, s'inscrivent en les prolongeant dans les étonnantes trouvailles plastiques que l'artiste présente régulièrement. Le titre donné à l'exposition, *Mind's Eye Blink(s)*, que l'on pourrait traduire par « Clignement(s) de l'œil de l'esprit », peut cependant livrer une possible explication située entre le métaphorique – l'esprit semble s'ouvrir et se fermer à ce qui l'entoure – et la réalité de son activité, dans la mesure où il passe par plusieurs moments d'oubli et de remémorations, de forte attention et d'absences, faisant que l'esprit oblitère ou capte très précisément certains faits, gestes, mots, concepts.

Au sens propre, une grande partie des œuvres de Gary Hill travaille sur et avec ces différentes conceptions mais en produisant des formes, des configurations, des images mentales comme physiques, par l'entremise d'objets plastiques qui matérialisent pour leur créateur autant que pour leur récepteur la récursivité ou réflexivité spécifique à ce très ancien problème philosophique qui est la relation du corps et de l'esprit. Pour s'y consacrer philosophes et artistes n'ont pas d'autre choix que de recourir à leur corps et à leur esprit qui sont simultanément le sujet et l'objet de leur réflexion, d'un retour de la pensée sur le corps et du corps sur la pensée. À cette différence que les œuvres d'art sont en mesure de représenter, de donner littéralement figure et forme au vécu, au ressenti, à la signification de nos existences, et ainsi d'externaliser notre monde intérieur aussi bien imaginaire que des plus concret. Parmi les innombrables œuvres de l'artiste qui traitent de ces questions, on peut penser à l'œuvre emblématique *Site Recite (a prologue)*, 1989, notamment quelques mots prononcés en voix off vers la fin de la vidéo :

« Le cerveau, affaire de ce qui pense, construit sans cesse une infinité d'artifices destinés à perpétuer l'image, celle qui, comme toutes les autres, retient son souffle pour un millier de mots, et d'où émane inversement zéro virgule zéro zéro une image. Ce voile insidieux, attaché à cette idée que j'ai des yeux derrière la tête, me lie à mon double et fait implorer mon être au moindre mot, tandis qu'il enroule le monde autour de ma bouche. [...] Je dois devenir un guerrier de la conscience de soi et faire bouger mon corps pour faire bouger mon esprit pour faire bouger les mots pour faire bouger ma bouche pour rendre l'impression du moment.

Imaginant le cerveau plus proche que les yeux¹. »

1 - Cf. catalogue Gary Hill, Centre Pompidou/Mnam, 1992-1993, commissaire Christine Van Assche. *Site recite (a prologue)*, éd. du Centre Pompidou, 1992, p.

Words in bottle of words

Gary Hill's works brought together here compose ramifications of past or recent issues more than an ensemble closed on itself, complete in itself, moved by an easily recognizable main theme. This precaution is not only rhetorical, because we can be surprised by apparently heterogeneous works, but that, if we look at and listen to them closely, are part, in extending them, of surprising plastic finds that the artist regularly presents. The title given to the exhibition, *Mind's Eye Blink(s)*, can, however give us a possible explanation situated between the metaphorical—the mind seems to open and close what surrounds it—and the reality of its activity, to the degree that it occurs through several moments of forgetting or remembering, marked attention and absences, so that the mind obliterates or very precisely captures certain facts, gestures, words, concepts.

In the literal sense, a large part of Gary Hill's oeuvres work on and with these different conceptions but by producing forms, configurations, mental as well as physical images, by means of plastic objects that materialize for their creator as well as for their recipient, the recursiveness or reflexivity specific to this very old philosophical problem—the relationship of the body and the mind. To devote themselves to it, philosophers and artists have no other choice than to resort to their body and their mind that are simultaneously the subject and the object of their reflection, of a return of thought on the body and of the body on thought. With the difference that works of art are in a position to represent and to literally give figure and form to experience, to feeling, to the meaning of our existences, and thus to externalize our inner world as much imaginary as the most concrete. Among the artist's innumerable works that deal with these questions, we can mention the emblematic work *Site Recite (a prologue)*, 1989, notably a few words spoken in voice off near the end of the video:

"Brain, minding business, incessantly constructs an infinite series of makeshifts designed to perpetuate the picture—the one like all others that holds its breath for a thousand words, conversely exhales point zero zero one pictures. This insidious wraparound, tied to the notion 'I have eyes in the back of my head,' binds me to my double, implodes my being to a mere word as it winds the world around my mouth. A seamless scroll weaves my view back into place—back to back with itself—the boomerang effect, decapitates any and all hallucinations leaving (lo and behold) the naked eye, stalking each and every utterance that breaks and enters the dormitories of perception.

Le travail sur le langage, aussi bien visuel que sonore, prenant forme en différents supports, a depuis quelques temps chez Gary Hill, et dans quelques œuvres, cherché à atteindre, si jamais une telle chose est possible, les limites du langage. Tentative sans doute vouée à l'échec, puisque pour être ainsi perçu, tout langage doit être minimalement intelligible, même par bribes, intermittences, par ses intonations ou rythmes. Au point que des onomatopées, des bruits vocaux apparemment a-signifiants, tels les poèmes phonétiques de Raoul Hausmann² ou la *Ursonate* (1932) de Kurt Schwitters³, résonnent inévitablement selon la langue allemande d'origine. Le principe vaut pour toute langue. De même pour la signification que l'on peut opérer sur les langues par les plus fortes distorsions, puisqu'au-delà d'un certain point d'énonciation ou d'audition, on peut certainement reconnaître la provenance de la langue, mais perdre parfois le sens des phrases, des mots, des plus infimes sons.

Ce qui se produit partiellement dans *Exacting Light/None of the above* (2011-2021), par des ruptures soudaines, des hésitations, des saccades phoniques, presque des bégaiements, des rafales de termes dont on pense avoir saisi le contour et le sens mais qui se disséminent l'instant d'après dans une autre insaisissable sonorité et sémantique. Glissant parfois les uns sur les autres, tels les premiers énoncés :

« one less one
un-less
lossless
one loss, one less,
the lessons of one
lost on none
nonetheless... »

Par sa gestuelle, l'énonciateur (ici l'artiste) cache sa bouche, ses oreilles, parfois ses yeux, comme pour ne pas parler, écouter, voir, s'imposant à lui-même comme au regardeur-auditeur un déchaînement verbal au premier abord inexplicable, peut-être une certaine colère ou une sorte de désarroi à l'égard du langage qui semble se dérober, simultanément se constituer par ses propres éliminations. Puisque, comme

I must become a warrior of self-consciousness and move my body to move my mind to move the words to move my mouth to spin the spur of the moment. Imagining the brain closer than the eyes..¹

The work on language, visual as well as sound, taking form on different supports, has for some time in Gary Hill, and in a few works, sought to reach, if ever such a thing were possible, the limits of language. It is undoubtedly an attempt destined to fail, since to be perceived in this way, any language must be minimally intelligible, even by bits, intermittences, by its intonations or rhythms. To the point that onomatopoeias, apparently a-significant vocal noises, such as the phonetic poems by Raoul Hausmann² or the *Ursonate* (1932) by Kurt Schwitters³, inevitably resonate according to the original German language. The principle holds for every language. Likewise for the signification that can be attributed to languages by the strongest distortion, since beyond a certain point of enunciation or listening, we can certainly recognize the language's origin, but sometime lose the meaning of the sentences, words, the very smallest sounds.

This is partially produced in *Exacting Light/None of the above* (2011 - 2021), by sudden breaks, hesitations, phonic bursts, almost stuttering, gusts of terms the contour and sense of which we think we have grasped but that are disseminated the moment after by another imperceptible sound and semantics, sometimes gliding on each other, such as the first utterances:

"one less one un-less
lossless
one loss, one less,
the lessons of one
lost on none
nonetheless..."

Through gesture, the enunciator (here, the artist), hides his mouth, his ears, sometimes his eyes, so as to not speak, listen, hear, see, imposing on himself like the person looking-listening, a verbal eruption inexplicable at first glance, perhaps

33, trad. Alexia Walker.

2 - Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=sat0LlaQVTM> et <https://erratum.bandcamp.com/album/po-mes-phon-tiques-remastered>

3 - Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=7QgHTM9hQj8>

1 - See catalogue *Gary Hill*, Centre Pompidou/Mnam, 1992-1993, curator Christine Van Assche. Site recite (apologue), éd. du Centre Pompidou, 1992, p. 33.

2 - <https://www.youtube.com/watch?v=sat0LlaQVTM> & <https://erratum.bandcamp.com/album/po-mes-phon-tiques-remastered>

3 - <https://www.youtube.com/watch?v=7QgHTM9hQj8>



Gary Hill, *Mind's Eye Blink(s)*, 2022, exhibition view, In Situ Gallery (Paris) © Photo : Aurélien Mole

l'indique l'énonciateur, des permutations de lettres, « chaque respiration », changent les mots, ou un souffle stoppe le vide entre les mots ou les respirations, selon la scansion adoptée à l'égard du texte. Ou encore s'il faut « laisser le cerveau respirer », l'énonciateur déclare pourtant : « Je me trouve dans les mauvais mots », ce « je » semblant se transformer rapidement en un Autre, dans un « il peut voir son propre visage/disparaître/l'un d'eux n'est pas là ». Puis, la fin de la vidéo – « one of the ones is not here » – paraît se raccrocher à son commencement – « one less one » – et simultanément s'en démarquer, voire le réfuter ou le contredire, ainsi que le suggère le titre, « None of the above » (rien de tout cela). Rien de ce qui a été proféré ne semble juste, exact, ou n'« existe exactement » tel que cela vient d'être dit.

Sans que *Exacting Light/None of the above* soit en relation directe avec la série *Engender Project* (2022), ce qui se dit et comment, jusque dans ses prononciations possibles, et à qui cela est-il destiné, est un de leurs points communs. *Engender Project* (2022) décline ainsi les pronoms personnels en anglais comme en français (she, he, il, elle) en parcourant visuellement et par ses locution et diction les passages ou chevauchements des mots qui peuvent à la fois les fondre dans une indistinction croissante et en marquer la nette séparation, selon le sens de lecture ou d'énonciation. Ce que les linguistes

a certain anger or a sort of disarray regarding the language that seems to slip away, to simultaneously constitute itself by its own elisions. Since, as the enunciator indicates, permutations of letters, "each breath," change the words, or a breath stops the void between the words or breaths, according to the scansion adopted in consideration of the text. Or if one must "let the brain breath," the enunciator however states: "I find myself in the wrong words," this "I" seeming to rapidly transform itself into an Other, in a "he can see is own face/disappear/one of the ones is not here." Then, the end of the video – "one of the ones is not here" – seems to hang on to its beginning – "one less one" – and simultaneously stand out, even refute it or contradict it, as the title, "None of the above," suggests. Nothing of what was uttered seems right, exact or "doesn't exactly exist" in the way that was just said.

Without *Exacting Light/None of the above* being directly connected to the series. *Engender Project* (2022), what is said and how, as far as its possible pronunciations, and to whom it is directed, is one of their common points. *Engender Project* thus puts forth personal pronouns in English as well as in French (she, he, il, elle) by visually moving through and by its locution and diction the passages or overlapping of words that can both dissolve them in a growing indistinction and mark their clear separation, according to the reading

nomment la « double articulation », la première constituant les monèmes, les plus petites unités de sens, et la seconde, les phonèmes, qui permettent de distinguer les monèmes entre eux (la/ma, ou she/the, par exemple). Parce que la double articulation est propre à tout langage humain, il n'échappera à personne que pour les deux langues ici retenues cette notion est à prendre littéralement et au figuré, puisqu'elle distingue autant qu'elle *articule* le(s) genre(s) humain(s) et grammaticaux revendiqués socialement et politiquement depuis un moment. Le titre de la pièce et du « projet » peut d'ailleurs se comprendre comme « mise en genre » – peut-être *in danger*, « en danger » –, bien qu'il s'agisse à l'évidence de ce que cela peut engendrer, de ce que le langage engendre lorsqu'il se s'engendre en tant que genre.

Pour des raisons historiques, la plupart des langues ne possèdent pas de genre grammatical, ou bien en possède une dizaine, d'autres encore n'en possède pas du tout. En définitive, seule une centaine de langues (sur près de 7.000) possèdent deux ou plusieurs genres. Des revendications socio-politiques plus ou moins exacerbées, et de plus en plus fortes, critiquent la dominante genrée masculine des langues, car comprise comme le résultat de l'imposition du patriarcat et de la domination masculine. Le français (langue à deux genres) et l'anglais (langue à trois genres ; féminin, masculin, neutre) peuvent éventuellement entrer dans une réévaluation sociolinguistique relativement à ces revendications, mais ce serait oublier que le genre sémantique ne coïncide pas toujours avec le sexe biologique – *the man, the girl ; the sea, la mer, el mar ou la mar* (masculin et féminin, en espagnol), *das Mädchen* (la fille, en allemand ; genre neutre), ou des qualificatifs masculins énoncés positivement à l'égard des femmes en portugais et utilisés positivement par ces dernières. On peut citer une longue liste, majoritaire, de différences, de distinctions, lesquelles ont pourtant en commun le fait que les langues sont essentiellement *arbitraires* – il n'y pas de rapport *naturel* entre le signifiant et le signifié. Autrement dit, le genre grammatical ne correspond pas systématiquement au genre *naturel*. Si les langues étaient toutes motivées par on ne sait quelle idéologie sous-jacente, alors l'ensemble des langues disséminées dans l'humanité relèverait d'un même genre masculin qui dominerait partout le genre féminin, ce qui est très loin d'être le cas, alors que c'est largement le cas du point de vue économique et sociopolitique. Ce n'est pas le lieu ici de disserter plus avant sur les données historico-scientifiques de la linguistique mondiale, mais rejeter ou nier ces faits est ce qui conduit, entre autres facteurs, aux actuels conflits de genre. Conflits non arbitraires à propos de constructions arbi-

or enunciation direction. What linguists call “double articulation,” the first constituting the monemes, the smallest units of meaning, and the second, the phonemes, which make it possible to distinguish one moneme from another (la/ma, or she/the, for example). Because double articulation is specific to every human language, no one will miss the fact that for the two languages chosen here this idea is to be taken literally and figuratively, since it distinguishes as much as it *articulates* the human and grammatical gender(s) laid claim to socially and politically for some time now. The title of the piece and the “project” can moreover be understood as “put into gender” –perhaps *in danger*–even though it obviously concerns what that can engender, what language engenders when it is engendered as gender.

For historical reasons, most languages do not have any grammatical gender or have a dozen or so. Ultimately, only a hundred or so languages (out of nearly 7,000) have two or more genders. More or less exacerbated, and increasing stronger socio-political claims criticize the masculine-gendered dominant of languages, because it is understood as the result of the imposition of the patriarchy and male domination. French (language with two genders) and English (language with three genders: feminine, masculine, neutral) can possibly enter into a relatively socio-linguistic reevaluation concerning these claims, but this would be to forget that the semantic gender does not always coincide with the biological sex—the man, the girl; the sea, *la mer, el mar* or *la mar* (masculine and feminine, in Spanish), *das Mädchen* (the girl, in German; neutral gender), or masculine qualifiers positively expressed regarding women in Portuguese and positively used by them. We can cite a long list, the majority, of differences, distinctions, which all have in common however the fact that languages are essentially *arbitrary*—there is no *natural* connection between the signifiant and the signified. In other words, grammatical gender does not systematically correspond to *natural gender*. If languages were all motivated by some underlying ideology, then all the languages disseminated in humanity would have the same masculine gender that would dominate the feminine gender everywhere, which is far from being the case, where as

it is largely the case from the economic and socio-political viewpoint. This is not the place to discourse further upon the historical-scientific data of linguistics worldwide, but to reject or deny these facts is what leads, among other factors, to the current gender conflicts., non-arbitrary conflicts about arbitrary constructions. As the linguistic idea of “arbitrary” is already a first misunderstanding leading to thinking that the



Gary Hill, *Engender Project, HE/THEY [XOR]*, 2022, PVC © Photo : Aurélien Mole / Courtesy of In Situ Gallery (Paris)

traies. La notion linguistique d'« arbitraire » étant déjà un premier malentendu donnant à penser que les conflits pourraient se résoudre si l'on changeait de conventions, et qu'ainsi l'on féminise tous les genres, ou que tout passe au genre neutre, ou encore un mixte de pluralités, mais difficilement applicable à toute la langue et à toutes les langues.

C'est à l'intérieur de cette dernière logique que les sculptures et dessins de *Engender Project* nous emmènent, en nous plaçant dans une sorte de vision imprononçable tout en étant parfaitement visibles. Les lettres et les mots sont bien là, on peut parfois les distinguer, les séparer, les isoler, mais le plus souvent ils se superposent et mêlent si aisément leurs formes que la signification même est effacée, brouillée, indécise. Nous sommes dans l'entre-deux, dans ni l'un ni l'autre ou les deux simultanément. Presque indicible ou non énonçable par la voix, même une voix intérieure, et pourtant si évident pour la vue. Le visuel l'emporte sur le verbal, sur la prononciation de ce qui est en train d'être déchiffré, produisant un asémantisme passager, une espèce de dysarthrie légère où les muscles de la parole n'actualisent pas ce qui est pourtant clairement perçu. Sans ignorer un possible clin d'œil à quelques phrases de *Language Pit* (2016-2021) – « Ze can come / Ve can come / You can come / They can come / Heir can come » –, une première et trop superficielle lecture laisserait à penser que ce brouillage langagier équivaldrait métaphoriquement au brouillage et à l'effacement des genres sociaux. Pour les militants des genres sexuels actuels qui recherchent les dénominations les plus adéquates possibles à leurs réassignations et à leurs identités, les divers usages grammaticaux de genres, pour ainsi dire également réassignés, ne sont pas des métaphores. Or si les langues changent et évoluent, les distorsions grammaticales qu'on souhaite leur imposer pour venir à bout, pense-t-on, des inégalités socio-économiques, morales et politiques entre les genres ne semblent pas être la meilleure solution. La domination d'un genre sur un autre – principalement masculin – se constate depuis des siècles dans des cultures dont les genres grammaticaux sont neutres ou non distingués. La langue ne peut tout transformer par simple profération. Par ailleurs, la langue n'est pas qu'instrumentale, car la fonction poétique du langage échappe à la seule obligation informationnelle du message et du code, voire aux genres sociaux et aux revendications morales. Ce que l'on peut notamment percevoir dans les jeux de langage et de langue des typographies de certains films de Jean-Luc Godard, par exemple dans la bande-annonce de *Masculin féminin* (1966) et dans les inserts de textes ou de lettres du film même : MA SCU LIN. Dans la scène de la laverie, Robert

conflicts could be resolved if conventions were changed, and that consequently all the genders were feminized, or that everything would become the neutral gender or a mixture of pluralities, but difficult to apply to an entire language or to every language.

It is inside this latter logic that the sculptures and drawings of *Engender Project* takes us, placing us in a sort of unpronounceable vision while being perfectly visible. The letters and words are clearly there, we can sometimes distinguish them, separate them, isolate them, but most often they are superimposed and so easily mix their forms that the very meaning is erased, blurred, undecided. We are in the in-between, in neither one nor the other or both simultaneously. Almost inexpressible or non-utterable, by the voice, even an inner voice, and however so obvious for vision. The visual prevails over the verbal, over the pronunciation of what is being deciphered, producing a fleeting a-semantics, a type of slight dysarthria in which the muscles of speech do not actualize what is however clearly perceived. Without ignoring a possible wink at a few phrases of *Language Pit* (2016-2021) – "Ze can come / Vecancome/Youcancome/Theycancome/Heircancome" – first and too superficial reading that would suggest that this language blurring would be metaphorically equal to the blurring and erasure of social genders. For today's sexual gender activists who are looking for the most appropriate denominations possible for their reassignments and their identities, the various grammatical usages of genders, so to speak also reassigned, are not metaphorical. Yet, if languages change and evolve, the grammatical distortions that we wish to impose on them to overcome, we think, socio-economic, moral and political inequalities between the genders does not seem to be the best solution. The domination of one gender over another – principally masculine – has been observed for centuries in cultures in which grammatical genders are neutral or non-distinguished. Language cannot transform everything by simple uttering. Furthermore, language is not only instrumental, because the poetic function of language escapes the sole informational obligation of the message and the code, even social genders and moral claims. We can notably perceive this in word plays and the language of the typographies of certain films by Jean-Luc Godard, for example in the trailer of *Masculin féminin* (1966) and in the text or letter inserts of the film itself: MA SCU LIN. In the laundromat scene, Robert (Michel Debord), Paul's (Jean-Pierre Léaud) friend tells him: "Did you notice, in the word 'masculin', there is mask and there is cul ["sex"]." And Paul asks "and in 'féminin'?" / Robert: "There isn't anything." When the film ends, the word "féminin" ap-



Gary Hill, *Language Pit*, 2016-22, video/sound installation © Photo : Aurélien Mole / Courtesy of In Situ Gallery (Paris)

(Michel Debord), l'ami de Paul (Jean-Pierre Léaud) lui dit : « Tu as remarqué, dans le mot "masculin", il y a masque et il y a cul ». Et Paul de demander « et dans "féminin" ? » / Robert : « il n'y a rien ». Lorsque le film se termine apparaît en grosses capitales le mot « féminin », puis, des lettres étant retirées, le mot « f in ».

Le langage humain étant aussi lié de manière générale à de très infimes transitions entre le son et le sens, cela plus encore lorsqu'il est poussé assez loin (he/she / i.elle), dans nombre de vidéos et d'installations Gary Hill a très souvent manipulé, déformé, exagéré ces possibilités – notamment en prononçant des textes à l'envers filmés comme tels et ensuite projetés à l'envers pour retrouver le sens premier –, au point de produire souvent un langage presque abstrait, comme il existe une peinture abstraite. Mais comme le remarquait Picasso à propos de ce genre ou style, il n'y a pas de peinture de rien ; il n'y pas non plus de son de rien, et le son, même très réduit, parfois à une seule lettre (les unités distinctives des phonèmes, tu/ta), ou à un banal bruit dans la rue (crissement de pneus) peut être compris et interprété selon une certaine signification.

Cette abstraction du sens se retrouve dans *Klein Bottle with the Image of Its Own Making* (2014), citation directe de l'œuvre de Robert Morris, *Box with the Sound of Its Own Making* (1961). Dans ce dernier cas, la boîte en bois, fermée et opaque, fabriquée par l'artiste contient l'intégralité du son de sa fabrication des débuts à son achèvement, dont le résultat se trouve devant nous. Gary Hill reprend l'idée, cette fois avec l'image de sa fabrication projetée dans la « bouteille de Klein » et visible par transparence. Cette curieuse bouteille – imaginée pour la première fois en 1882 par le mathématicien allemand Felix Klein –, contrairement à la boîte de Morris, n'a pas véritablement de bord, ni d'intérieur ni d'extérieur, car les surfaces se confondent. Il n'est pas impossible que, située dans le contexte de cet ensemble où se trouve *Engender Project*, on puisse considérer *cum grano salis* que la bouteille n'a pas de genre défini ou les possède tous. Il faut y ajouter la nature du langage humain, et plus exactement sa dimension inéluctablement réflexive, ce que le grand linguiste Émile Benveniste nomma la « double signification du langage ». En énonçant, en écrivant, nous sommes conscients d'utiliser des signes qui signifient pour exprimer d'autres significations sur un deuxième niveau, et tenons ainsi, même implicitement, des propos sur le sens même des signes de nos significations. Dit encore autrement, nous savons qu'en parlant ou en écrivant nous traitons nécessairement de la langue et des signes qui permettent de parler ou d'écrire. La *Klein Bottle* peut valoir

pears in large capital letters, then letters are removed, leaving the word "f in" [*fin*, "end" in French].

As human language is also generally linked to very very tiny transitions between sound and meaning, this even more so when it is pushed rather far (he/she / i.elle), in many videos and installations Gary Hill has very often manipulated, deformed, exaggerated these possibilities—notably in pronouncing texts backwards filmed as such and then projected backward to recover the initial meaning—to the point of often producing a language that is often abstract, in the same way as abstract painting exists. But as Picasso remarked concerning this genre or style, there is no painting of nothing; there is no sound of nothing either, and sound, even when very reduced, sometimes to a single letter (the distinctive units of phonemes, tu/ta), or to an ordinary noise in the street (screeching of tires) can be understood and interpreted according to a certain meaning.

This "abstractification" can be found in *Klein Bottle with the Image of Its Own Making* (2014), a direct citation from Robert Morris's work, *Box with the Sound of Its Own Making* (1961). In the latter, the wooden box, closed and opaque, made by the artist, contains all the sound of its fabrication from the beginnings to its completion, whose result we have before us. Gary Hill uses the idea, this time with the image of its fabrication projected in the "Klein bottle" and visible through transparency. This curious bottle—imagined for the first time in 1882 by the German mathematician Felix Klein—unlike Morris' box, does not really have edges, or an interior or an exterior, because the surfaces are blended. It is not impossible that, situated in the context of this ensemble in which *Engender Project* is found, we can consider with a grain of salt that the bottle does not have a defined gender or has all of them. The nature of human language must be added to it, and more exactly its inescapably reflexive dimension, which the great linguist Émile Benveniste called the "double significance of language." In speaking, in writing, we are aware of using signs that signify to express other significations on a second level, and we thus, even implicitly, make statements on the very meaning of the signs of our significations. In other words, we know that in talking or writing we necessarily treat the language and signs that make it possible to speak or write. The *Klein Bottle* can count as the reversal of language in which the signification of the signs and the semantic signification overlap, are a matter of a double surface on which meaning and signs to signify are both the interior and exterior of language, language with the sound and image of its own fabrication.



Gary Hill, *Klein Bottle with the Image of Its Own Making [after Robert Morris]*, 2014, mixed-media installation © Photo : Aurélien Mole / Courtesy of In Situ Gallery (Paris)

comme le retournement du langage où la signification des signes et la signification sémantique se recouvrent, relèvent d'une double surface où sens et signes pour signifier sont à la fois l'intérieur et l'extérieur de la langue. Le langage avec le son et l'image de sa propre fabrication. Les mots (ou les images) sont la bouteille qui contient les mots (ou les images) dont elle est faite.

Si la bouteille de Klein n'était pas fabricable, on pourrait la tenir pour une intéressante spéculation, une fiction digne de Lewis Carroll, un magnifique truc de prestidigitation, or sa concrétude physique et manipulable évite le biais de certaines expériences de pensée facilement imaginables mais impossibles à matérialiser. Sa modélisation en topologie a même permis d'audacieuses applications dans différentes sciences humaines, par exemple en anthropologie chez Claude Lévi-Strauss, notamment dans *La potière jalouse*⁴. Les réflexions anthropo-psychanalytiques de Lévi-Strauss furent sans doute influencées par les théories de Jacques Lacan (lui-même fortement influencé par Lévi-Strauss, comme il le reconnaîtra à plusieurs reprises), puisque dans plusieurs *Séminaires*, ce modèle topologique est convoqué soit directement (la bouteille), soit avec la « bande de Möbius » et autres tores⁵. L'enjeu principal de ce modèle topologique est de comprendre les effets du langage sur le réel, les incidences sur le sujet, sur l'Autre, ou sur le désir de l'autre. D'après Lacan, l'humain étant fondamentalement un être de manque, sentant continuellement en lui un vide, percevant comme un trou dans son être, il cherche à combler ce « manque-à-être » et ce vide par toutes sorte d'inventions et subterfuges, à commencer par le langage, mais aussi par des productions telles que les œuvres d'art, auxquelles Lacan aura régulièrement recours pour étayer ses théories – l'exposé le plus connu étant l'analyse de l'anamorphose présente au premier plan du tableau *Les Ambassadeurs* d'Holbein, dans le *Séminaire XI* (1964).

Or les œuvres d'art présentent elles aussi un vide, un trou, un manque, et ont même pour principale fonction la présen-

The words (or images) are the bottle that contains the words (or images) of which it is made.

Even if the Klein bottle was impossible to fabricate, we could regard it as an interesting speculation, a fiction worthy of Lewis Carroll, a magnificent conjuring thing, yet its physical and manipulable concreteness avoids the bias of certain thought experiments that can be easily imagined but impossible to materialize. Its topological modeling has even made possible audacious applications in different social sciences, for example in anthropology in Claude Lévi-Strauss, notably in *La potière jalouse*.⁴ The anthropological- psychoanalytical reflections of Lévi-Strauss were undoubtedly influenced by the theories of Jacques Lacan (himself strongly influenced by Lévi-Strauss, as he acknowledged on several occasions), since in several *Séminaires*, this topological model is brought up either directly (the bottle), or with the Möbius strip and other tori.⁵ The principal challenge of this topological model is to understand the effects of language on the real, the effects on the subject, on the Other, or on the other's desire. According to Lacan, as the human being was fundamentally a "being that lacks," constantly feeling a void in him/her, perceiving like a hole in his/her being, the human tries to fill this "lack of being" and this void by all sorts of inventions and subterfuges, beginning with language, but also with productions such as works of art, to which Lacan would regularly resort to support his theories—the most well-known exposé being the analysis of the anamorphosis present in the foreground of the painting *The Ambassadors* by Holbein, in the *Séminaire XI* (1964).

Yet works of art also present a void, a hole, a lack, and their principal function is even the "presentification" of the void that we thought we could fill by admiring them, by enjoying them. In the final analysis, they only send the void back to the interior of the void. Hence Lacan's strong interest in the topology of the Klein bottle, simultaneously closed and infinitely open, a hole full of void, so to speak. The most important facet in Lacan's approaches was clearly to grasp what language produces on the real, how it shapes it or escapes it. And

4 - Claude Lévi-Strauss, *La Potière jalouse*, Paris, Plon, 1985, chap. XII.

4 - Claude Lévi-Strauss, *La Potière jalouse*, Paris, Plon, 1985, chap. XII.

5 - La topologie de la bouteille de Klein est longuement développée dans *Le Séminaire, Problèmes cruciaux pour la psychanalyste* (1964-1965), consultable à : http://www.lutecium.org/mirror/www.valas.fr/IMG/pdf/S12_PROBLEMES.pdf ou site <http://gaogoo.free.fr/SeminaireS.htm> ainsi que dans le *Séminaire, D'un Autre à l'autre* (1968-1969), consultable à : <http://staferla.free.fr/S16/S16%20D'UN%20AUTRE...%20.pdf> ou site <http://gaogoo.free.fr/SeminaireS.htm> J. Lacan, *Le Séminaire*, livre XVI, *D'un Autre à l'autre* (1968-69), Paris, Le Seuil, 2006.

5 - The topology of the Klein bottle is developed at length in *Le Séminaire Problèmes cruciaux pour la psychanalyste* (1964-1965), consultable on: http://www.lutecium.org/mirror/www.valas.fr/IMG/pdf/S12_PROBLEMES.pdf or site <http://gaogoo.free.fr/SeminaireS.htm> as well as in the *Séminaire, D'un Autre à l'autre* (1968-1969), consultable on: <http://staferla.free.fr/S16/S16%20D'UN%20AUTRE...%20.pdf> or site <http://gaogoo.free.fr/SeminaireS.htm> J. Lacan, *Le Séminaire*, livre XVI, *D'un Autre à l'autre* (1968-69), Paris, Le Seuil, 2006.

tification du vide que l'on pensait pouvoir combler en les admirant, en en jouissant. Elles ne font en dernière instance que renvoyer le vide à l'intérieur du vide. D'où le fort intérêt que porta Lacan à la topologie de la bouteille de Klein, simultanément close et infiniment ouverte, un trou plein de vide, pour ainsi dire. Le plus important dans les approches lacaniennes étant bien de saisir ce que le langage produit sur le réel, comment il le façonne ou lui échappe. Et le langage n'est pas toujours certain, explicite, clair, étant lui aussi parsemé de vides, d'absences, de perturbations, de trous sémantiques – par exemple pour attribuer ou désigner des genres –, de sorte que le discours, la parole, ce que l'on pense dire et ce qui est réellement dit, est précisément le lieu même où se fait et se défait le sens, pouvant prendre la forme d'une bouteille faite de mots formant la bouteille qui sert à faire des mots, des paroles, des discours. Nous sommes des êtres de parole continuellement en manque de mots sans lesquels il ne saurait pourtant y avoir de parole.

Ces références à deux grandes figures et théories des sciences humaines n'ont pas vocation à détourner l'attention des œuvres de Gary Hill ni non plus à les rehausser artificiellement, ce dont elles n'ont nul besoin, mais plutôt à souligner la conjonction de problématiques liées au corps, au langage, à l'altérité et à l'interaction entre sujets parlants et désirants, éléments de recherche et de mise en œuvre fortement présents dans les œuvres de l'artiste. Le positionnement éthique autant que plastique de Gary Hill relativement aux questions de genre et du genre linguistico-corporel, par exemple, ne doit pas étonner outre mesure, car ils sont dans l'ordre d'une liberté de création artistique dans laquelle des questionnements similaires ou antagoniques peuvent et doivent être posés. Relativement à *Engender Project*, on comprend que, pour le dire un peu platement, mais avec toute la prudence requise dans de tels contextes, le problème est bien plus complexe, et la transformation grammaticale des genres par incantation n'aboutit que rarement au résultat escompté.

La scansion voco-visuelle d'un grand nombre d'œuvres de Gary Hill, dont la large gamme de rythmiques, de sonorités, de tonalités, d'étendues, de grains, de mouvements, donne un aperçu de la très haute complexité du langage humain grâce à laquelle nous explorons des significations infinies, des plus banales aux plus raffinées, des plus atroces aux plus affectueuses, nous reconduit à l'étrange titre suggérant le clignement de l'œil de l'esprit. On ne peut éviter de songer au court essai de Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*⁶, où l'on

language is not always certain, explicit, clear, it also being strewn with voids, absences, disturbances, semantic holes—for example to attribute or designate genders—in such a way that speech, words, what we think we are saying and what is really said, is precisely the same place in which meaning is made or unmade, being able to take the form of a bottle made of words forming the bottle that serves to make words, speech. We are beings of speech constantly lacking words without which speech could not however exist.

The purpose of these references to two major figures and theories of the social sciences is not to divert attention from Gary Hill's works nor to artificially heighten them either – which they have absolutely no need of – but rather to underscore the conjunction of the issues connected to the body, to language, to otherness and to the interaction between speaking and desiring subjects, elements of research and implementation strongly present in the artist's works. Gary Hill's ethical as well as plastic positioning relative to gender questions and the linguistic-corporeal gender, for example, should not be really surprising, because they are in the order of a freedom of artistic creation in which similar or antagonistic questioning can and must be posed. As to *Engender Project*, we understand that, to put it a little flatly, but with all the caution required in such contexts, the problem is clearly more complex, and the grammatical transformation of genders by incantation only rarely results in the hoped-for result.

The vocal-visual scansion of a large number of Gary Hill's works, whose broad range of rhythmic, sounds, tonalities, expanses, textures, movements, provides a glimpse of the very dense complexity of human language through which we explore infinite significations, from the most ordinary to the most refined, from the most atrocious to the most affectionate takes us back to the strange title suggesting the wink of the mind. We cannot help but dream in the short essay by Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*⁶—in which we can effectively see resonances with certain themes of Gary Hill's works, as for example the body as a place and ontological anchoring point in the world and the return of language on this perception of the body, or the fact that vision is a thought, a mind that thinks seeing it and sees thinking it—this would be another study. Through its more or less rapid, slow, accelerated stroboscopic effects, *Reflex Chamber* concerns this verbal-visual scansion, or that wink that, transmitting the image to the brain at the rhythm of the very brief wink of light and bits of words, sometimes barely recognizable, causes the *wink* of the brain. As though un-

6 - Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit* (1964), Paris, Gallimard

6 - Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit* (1964), Paris, Gallimard.

peut repérer de fait des résonances avec certaines thématiques des œuvres de Gary Hill, comme par exemple le corps comme lieu et point d'ancrage ontologique dans le monde et le retour du langage sur cette perception du corps, ou le fait que la vision est une pensée, un esprit qui pense le voir et voit le penser — ce serait une autre étude. Par ses effets stroboscopiques plus ou moins rapides, lents, accélérés, *Reflex Chamber* relève de cette scansion verbo-visuelle, ou de ce clignement de l'œil qui, transmettant au cerveau l'image au rythme du clignotement très bref de la lumière et des bribes de mots, parfois à peine reconnaissables, provoque le *clignement* du cerveau. Comme soumis à une expérience psycho-cognitive, l'esprit (la pensée, la conscience ?) du visiteur perçoit (saisi, appréhende, capte) des éléments, mais trop courts et disséminés pour pouvoir relier tous ces morceaux de sens en un tout cohérent, alors que les images s'enchaînent *normalement* la plupart du temps. Cela étant relatif, puisque la scansion optico-sonore qui se superpose aux images qui nous entourent, soit contraint, soit empêche, une vision homogène. Comme y invite d'ailleurs le narrateur, nous semblons assister au déroulement par lambeaux d'un rêve aussi élaboré qu'il est décousu, comme la plupart des rêves, des images (arbres, tunnel...) étant d'ailleurs en relation avec certains énoncés. Mais l'ensemble — images, lumière, son, voix, mots, phrases — est trop brusque et haché pour que nous puissions suivre et recomposer cette dérive du flux d'une conscience. En fait, nous ne sommes pas en mesure de procéder à ce que l'on nomme une synchronisation neuronale. Puisque le cerveau traite en ses différentes aires des couleurs, des sons, des images, du langage, les neurones doivent se synchroniser et en rythme pour que ces éléments fassent sens une fois mis ensemble au bon moment. Notre rythme cérébral — qui comprend cinq gammes de fréquence — est ici malmené, mais le dispositif de *Reflex Chamber* — comme d'autres installations similaires — pourrait être une mise en espace de ce qui passe dans notre cerveau lorsqu'il cligne aussi vite, et donc notre pensée, notre conscience, peut-être notre esprit. De sorte que l'on ne sait comment saisir la direction comme la signification de la première phrase — « A word is worth point zero zero one pictures ». Une réduction des mots en images ou vers les images, ou, inversement, des images en mots ou vers les mots. Cette formule fait écho au texte de *Site Recite* à propos du cerveau produisant une infinité d'images d'où « émane inversement zéro virgule zéro zéro une image ». *Reflex chamber* — chambre de réflexion, comme on dit chambre d'écho [*echo chamber*] — renvoie ou réverbère ces images et mots, mais surtout produit sur les visiteurs des réflexes, au sens

dergoing a psycho-cognitive experiment, the mind (thought, consciousness?) of the visitor perceives (grasps, apprehends, captures) elements, but too brief and disseminated to be able to link all these pieces of meaning in a coherent whole, whereas the images *normally* follow each other most of the time. This being relative, since the optical-sound scansion that is superimposed on the images that surround us either restricts or prevents a homogeneous vision. As the narrator moreover asks us to do, we seem to attend the unfolding by shreds of a dream as elaborate as it is disjointed, like most dreams, images (trees, tunnel, etc.) being moreover related to certain statements. But the whole—images, light, sound, voice, words, phrases—is too abrupt and jerky for us to be able to follow and recompose this drift of the flow of a consciousness. In fact, we are not in a position to start what is called a neuronal synchronization. Since the brain treats colors, sounds, images, language in its different zones, the neurons must be synchronized and in rhythm for these elements to make sense once they are put together at the right moment. Our cerebral rhythm—which has five frequency ranges—is badly treated here, but the *Reflex Chamber* system—like other similar installations—could be a “putting into space” of what happens in our brain when it winks rather quickly, and therefore our thought, our consciousness, perhaps our mind. In such a way that we do not know how to grasp the direction as the signification of the first sentence—“A word is worth point zero zero one pictures.” A reduction of words into images or toward the images, or, inversely, images into words or toward the words. This formula echoes the text of *Site Recite* about the brain producing an infinite number of images hence “inversely emanates zero period zero zero an image.” *Reflex Chamber*, a nod to echo chamber—sends back or reverberates these images and words, but especially produces on the visitors reflexes, in the meaning given them by physiology, namely an “unconscious or involuntary motor response caused by a sensitive or sensorial stimulation” (Larousse dictionary), therefore a too immediate reaction to be able to be controlled by the brain. Is the reflex then a thought, a consciousness, a mental state, a beginning of thought or intellection? Also being a reflex chamber, the piece could be more than an externalization or exteriorization of what the narrator thinks and feels as *projecting* his image-thoughts outside his skull through uncontrolled reflexes because it would clearly concern the reversal of thought-images that, like a glove turned inside-out, are like the reverse and obverse of a thought flow. And that, in



Gary Hill, *Reflex Chamber*, 1996, mixed-media installation, exhibition's view : White Cube, London, England, 1996–1997 © Photo : Steve White



Gary Hill, *The Whisper Room*, 2022, video/sound installation © Photo : Aurélien Mole / Courtesy of In Situ Gallery (Paris)

qu'en donne la physiologie, à savoir une « réponse motrice inconsciente ou involontaire provoquée par une stimulation sensitive ou sensorielle » (dictionnaire Larousse), donc une réaction trop immédiate pour pouvoir être contrôlée par le cerveau. Un réflexe est-il alors une pensée, une conscience, un état mental, un début de pensée ou d'intellection ? Étant aussi chambre de réflexe, la pièce pourrait être plus qu'une externalisation ou extériorisation de ce que pense et sent le narrateur comme *projetant* ses images-pensées au dehors de son crâne par des réflexes non maîtrisés, car il s'agirait bien plutôt du retournement des pensées-images qui, tel un gant retourné sur lui-même, sont comme l'envers et l'avvers d'un flux de pensée. Et qui, au final, telle la bande de Möbius, n'a qu'une seule surface et un seul bord (en topologie : « une surface compacte dont le bord est homéomorphe à un cercle »). Nous revenons à la bouteille de Klein, car celle-ci est en réalité un double ruban de Möbius⁷ et, comme le langage, se recoupe elle-même. Mais ainsi que le dit le narrateur : « Two nodal hemispheres play havoc in the skull. » [Deux hémisphères nodaux font des ravages dans le crâne].

Un grand nombre d'œuvres de Gary Hill est une adresse au spectateur, un énoncé pour lui mais aussi avec lui, puisque

the end, like the Möbius⁷ strip, has only a single surface and a single edge (in topology: "a compact surface whose edge is homeomorphic to a circle"). We will return to the Klein bottle, because it is in reality a double Möbius strip and like language, intersects itself. But as the narrator says: "Two nodal hemispheres play havoc in the skull."

A large number of Gary Hill's work is an address to the spectator, a statement for him but also with him, since addressing oneself to a person implies a minimum of interaction. The latter can occur by difference types of *tempi*, forces, speeds, in such a way that we can feel somewhat roughly handled or aggressed—for example, in *Language Pit*—or confident, at least attentive and open, as in *The Whisper Room*. We know that the manner of speaking and the tone used can induce completely different, even opposite, significations for the same statements. The sober system of *The Whisper Room*, its title, the enveloping of the whispering voice that only seems to address the person who is very close to it, gives the ensemble a strange intimacy through the simple pleasant tessitura, a steady cadence, a form of complicity. In part, the voice states what we are in the process of doing as spectators/listeners, we approach another who himself approaches, we were

7 - Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=teUkq7dUPxE>

7 - See <https://www.youtube.com/watch?v=teUkq7dUPxE>

s'adresser à une personne implique un minimum d'interaction, Cette dernière peut passer par différents types de *tempi*, de forces, de vitesses, de sorte que l'on peut se sentir quelque peu brutalisé ou agressé – par exemple, dans *Language Pit* – ou confiant, du moins attentif et ouvert, comme dans *The Whisper Room*. Nous savons que la manière de parler et le ton employé peuvent induire des significations complètement différentes, voire opposées, pour les mêmes énoncés. Le sobre dispositif de *The Whisper Room*, son titre, l'enveloppement de la voix chuchotante qui semble ne s'adresser qu'à la personne toute proche, confère à l'ensemble une étrange intimité par la simple tessiture agréable, une cadence posée, une forme de connivence. Pour partie, la voix énonce ce que nous sommes en train de faire en tant que spectateurs/auditeurs, nous approchons un autre qui lui-même approche, on nous a fait venir en ce lieu, on nous pose des questions, et le micro placé devant nous semble solliciter plus encore quelque réponse, une simple réaction, dont on comprend rapidement qu'elle ne se produira pas, ne peut survenir. Mais le texte peut aussi s'entendre comme le fragment d'un dialogue, au moins entre deux personnes, peut-être plus, dont nous sommes les simples témoins, comme semble le confirmer certains détails relatifs à des lieux précis – un lit, une île –, à une mémoire partagée dont le récepteur est absent, si ce n'est exclu. C'est l'un des traits de nombreux textes de Gary Hill que d'être aussi précis qu'ils sont vagues, de s'adresser à tous et à personne en particulier, de véhiculer des expériences ou des remarques que l'on peut partager mais qui ne sont pourtant pas nôtres. Cela n'est pas seulement dû à l'inévitable distance provoquée par les médiums ou les dispositifs d'installations – ici des plus réduits –, car l'espacement entre autrui et moi-même, l'irréductible différence d'avec l'autre que je perçois aussi comme un autre moi-même, se lovent à l'intérieur même du langage, poussant les êtres parlants que nous sommes à combler les écarts et des vides laissés ou aménagés par le langage afin que l'on puisse encore dire, reprendre, prolonger le discours et, ce faisant, creuser toujours plus les manques que nous venons par là même de produire.

made to come to this place, we are asked questions, and the microphone placed in front of us seems to further solicit some response, a simple reaction, which we rapidly understand will not be produced, cannot occur. But the text can also be heard as the fragment of a dialogue, at least between two people, perhaps more, of which we are the simple witnesses, as certain details relative to precise places—a bed, an island—to a shared memory whose recipient is absent, if this is not excluded, seems to confirm. It is one of the characteristics of many of Gary Hill's texts to be as precise as they are vague, to be addressed to everyone and to no one in particular, to convey experiences or remarks that we can share but that are however not ours. This is not solely due to the unavoidable distance caused by the mediums or installation systems—here as reduced as possible—but the spacing between the other and myself, the irreducible difference with the author that I also perceive as another me, is nestled in the interior itself of language, pushing the speaking beings that we are to fill in the gaps and voids left or created by language so that we can once again say, recommence, prolong speech and, in doing so, deepen ever further the lacks that we produce through it.

© Jacinto Lageira
first published in « Mind's Eye Blink(s) »,
exhibition catalogue
In Situ gallery (Paris), March 2022
Translated by Eileen Powis
- Turbulences Vidéo #121

© Jacinto Lageira
publié pour la première fois dans
le catalogue d'exposition « Mind's Eye Blink(s) »,
galerie In Situ (Paris), mars 2022
- Turbulences Vidéo #121



Gary Hill © Photo: Cary Markerink

PORTRAIT VIDÉO

GARY HILL

par Gabriel Soucheyre



Retrouvez Gary Hill dans notre portrait vidéo en cliquant sur l'image, ou sur notre page / [Check our video](#)
portrait by clicking on the picture above or here: [YouTube](#)
et encore dans / and here [Turbulences Vidéo #119 \(numéro spécial - Catalogue VIDEOFORMES 2023\)](#)

Site Web de l'artiste : garyhill.com/

QUI EST QUOI ?

(OU QUI ?)

par Alain Bourges

À cette question qui mobilise bien des esprits à l'heure actuelle, deux séries répondent à leur façon en passant par la psychiatrie et la psychologie. La première est américaine et se penche sur le personnage de Billy Milligan, criminel connu pour avoir abrité 24 personnalités, la seconde est britannique et revient sur la trahison révélée dans les années 50 de 5 agents secrets de sa Majesté au profit de l'URSS.

Les deux sujets semblent ne rien à voir ensemble tant que l'on ne s'interroge pas sur l'être nécessairement double ou triple qu'est l'espion. Qui est quoi ? (ou qui?) telle est donc la question.

The Crowded Room

J'ai découvert l'existence de Billy Milligan en 1982, lors de la parution de la traduction française du livre de Daniel Keyes, *Billy Milligan, l'homme aux 24 personnalités*. J'ai immédiatement été passionné par ce personnage, auteur de plusieurs crimes et délits, qui fut jugé, acquitté et envoyé en hôpital psychiatrique, le jury ayant considéré qu'il n'était pas responsable de ses actes. Plus exactement, c'était d'autres qui avaient commis ce dont il était accusé, d'autres qui avaient pris place dans son corps et son esprit et avaient agi à son insu. Le concept « d'identités multiples », appelé de nos jours « trouble dissociatif de l'identité », émergeait alors dans les marges de la psychiatrie. Une personne pouvait héberger plusieurs identités différentes qui prenaient tour à tour le contrôle de son esprit et de son corps¹.

Dans le cas de Billy Milligan et selon les circonstances, il pouvait être Ragen Vadascovinich, un yougoslave très violent, Arthur, un anglais élégant et cultivé, Adalana, une jeune lesbienne, Tommy, un spécialiste de l'électronique, Allen, le débrouillard, le manipulateur, David, huit ans, le seul qui acceptait de souffrir pour les autres, Christine, une petite fille de 3 ans, dyslexique et qui aimait chanter et rêver, son grand-frère Christopher, 13 ans, qui avait le même accent anglais qu'Arthur. Billy Milligan était de ce fait capable de s'exprimer en serbo-croate ou avec un parfait accent anglais.

On dénombra au début une dizaine de personnalités, mais 14 autres furent découvertes ultérieurement que leur hôte désignait lui-même comme « les indésirables » et qui comprenaient essentiellement des délinquants et des causeurs de troubles.

Dépourvu de toute notion de psychologie et encore plus de psychiatrie, je me contentai de ranger cette histoire dans

un rayon de ma mémoire avec la conviction qu'un jour elle trouverait sa place naturelle dans ma vie.

Il faut dire que Billy n'était mon aîné que d'environ un mois et demi et qu'enfants, nous nous ressemblions beaucoup.

Son père se suicida quand il avait quatre ans. Sa mère, Dorothy, dont la carrière de chanteuse fut entravée par le manque d'argent, les mariages chaotiques et la charge des enfants, se remaria avec un dénommé Chalmer Milligan qui adopta les enfants et leur transmit son nom. Cet homme alcoolique et violent battait Dorothy et ses deux garçons, en particulier Billy auquel il infligea de multiples sévices dans une grange distante, à l'abri des regards. Dorothy comprit dès cette époque que Billy prenait sur lui la souffrance qu'elle subissait de Clamer et que deux personnalités distinctes se manifestaient en lui.

En 1972, Billy fut arrêté à Circleville, Ohio, pour kidnapping et viol mais il affirma ne pas s'en souvenir. Encore mineur, il fut placé sous l'autorité de l'administration de la jeunesse de l'Ohio.

La même année, je me souviens très nettement d'avoir assisté à une projection de *Family Life*, le film qui me fit découvrir Ken Loach. Le débat qui avait suivi s'acheva en une formidable bataille entre tenants de la psychiatrie « officielle » et partisans de l'anti-psychiatrie, psychiatres et patients mêlés, fermement opposés aux électrochocs et aux camisoles de force. Je ne comprenais pas tout mais j'étais aux anges.

Après quelques agressions sur une aire de repos où se retrouvaient discrètement des homosexuels, Billy fut arrêté en 1974 pour vol à main armée dans une pharmacie. Son avocat négocia avec le juge et le fit libérer.

En 1975, nous avions tous les deux vingt ans.

Billy fut incarcéré pour cambriolage à la prison de Lebanon de 1975 à 1977. Ses troubles psychiatriques furent signalés mais ne reçurent aucun traitement. Il fut libéré sur parole début 77. Rendu à l'air libre, il fut bientôt interpellé pour le viol de quatre femmes sur le campus de l'Université de l'État d'Ohio, à Columbus. Il nia tout mais les preuves trouvées chez lui étaient accablantes.

Je fréquentais moi-aussi une université, celle de Vincennes, à six mille cinq cents kilomètres de là. Je me souviens que, sur la route qui traversait le bois de Vincennes jusqu'à l'université, des prostituées attendaient le client sur le trottoir gauche, des grands-pères jouaient à la pétanque sur la rive droite et des gardes républicains à cheval traversaient le tout en diagonale. Régulièrement, des hommes s'extrayaient des fourrés en se faisant les plus discrets possibles. Une fois, un type en jaillit poursuivi par une prostituée qui lui criait : « Espèce de

1 - Selon une amie psychiatre consultée (et que je remercie), les Troubles de dissociation de l'Identité (TDI) étaient considérés en Europe, jusqu'à il y a une quinzaine d'années, comme le produit d'une vogue américaine liée aux films et séries télévisées et qu'ils étaient l'équivalent des troubles de conversion (autrefois, appelés hystérie). Depuis il est admis qu'il s'agit de troubles spécifiques dont quelques cas sont répertoriés en France. Ils ne doivent pas être confondus avec les troubles dissociatifs (impressions de dépersonnalisation) liés à des crises de stress aigu, des attaques de panique, etc...

salaud ! ». Je suivis l'homme qui se refagotait en catimini. Parvenu à la fac, il disparut dans la cohue.

Le procès qui se tint en mars 1978 marqua une étape dans l'histoire de la jurisprudence de l'Ohio puisque Billy fut acquitté pour troubles mentaux et interné à l'hôpital psychiatrique d'Athens. Une autre ou d'autres personnalités avaient commis les crimes mais pas celle que l'on jugeait sous le nom de Billy Milligan.

Dès lors, la vie de Billy Milligan se limita aux couloirs des hôpitaux psychiatriques et aux permissions qui lui étaient accordées. Toutefois, deux politiciens locaux estimèrent que le violeur du campus était trop souvent autorisé à se promener en ville. Il fut transféré à l'hôpital de Lima, aux méthodes archaïques, avant de revenir à Athens où son statut médiatique lui valait une réelle notoriété et une attention particulière de nombreuses femmes. Il s'enfuit de l'hôpital en 1986, par crainte des électrochocs qu'un médecin voulait lui administrer. Son périple l'emmena à Denver puis, à l'instigation de son frère, à Bellingham, dans l'état de Washington, à la frontière du Canada où il vécut sous le nom de Christopher Carr. La disparition d'un étudiant nommé Michael Madden, que Billy fréquentait et qu'il fut le dernier à avoir vu, sema le trouble. Le corps n'étant pas retrouvé, la loi locale n'autorisait pas à enquêter pour un éventuel meurtre. Billy rentra en Ohio où il fut à nouveau interné.

On apprit aussi plus tard la disparition d'une autre relation de Billy, dans l'Ohio, un dénommé Dwaun Thomas Cox. Son corps ne fut jamais retrouvé.

En 1988, Billy fut autorisé à suivre un traitement ambulatoire. Il partit vivre en Californie avant de revenir en Ohio où il mourut le 12 décembre 2014, à l'hôpital Mount Carmel East de Columbus.

À cette époque je m'intéressais déjà depuis plusieurs années aux voix des morts que l'on capte sur les ondes radio, comme celles qu'en leur temps Friedrich Jürgenson et Konstantins Raudive enregistraient méthodiquement. Un peu plus tard, j'en étais venu aux personnes qui souffrent d'hallucinations auditives ou, pour dire simplement, qui entendent des voix et je leur avais consacré une séquence de *L'Émission Invisible*, un programme de télévision que je diffusais à la radio. De mon point de vue, les voix sans corps n'étaient pas si étrangères aux voix qui se partageaient le corps de Billy Milligan.

Je ne connaissais pas encore le film réalisé en 1957 par Nunnally Johnson, *Les trois visages d'Eve*, qui valut à Joanne Woodward l'Oscar de la meilleure actrice et qui racontait

l'histoire d'une femme « habitée » par trois personnalités distinctes.

J'ignorais également le roman publié en 1973 par la journaliste scientifique Flora Reitha Schreiber, *Sibyl*, qui relatait les onze années de thérapie d'une jeune femme par la psychiatre Cornelia Wilbur. *Sibyl* – le prénom est un pseudonyme – était hantée par seize personnalités distinctes. Au terme d'une très longue thérapie, elle parvint à les fusionner en une seule, la sienne. En 1976, le livre fut adapté en téléfilm et rencontra un large succès aux USA. Un second téléfilm fut réalisé en 2007 par Joseph Sargent, avec l'immortelle Jessica Lange.

Billy connaissait-il ces films, ce roman et ces téléfilms ? Impossible de le savoir. Néanmoins, on ne peut s'empêcher de constater une proximité de dates entre la sortie du roman et celle du téléfilm *Sibyl* et les arrestations de Billy Milligan. Certains magistrats firent le rapprochement et le Docteur Wilbur fut invitée à rencontrer Billy. Elle conclut en authentifiant sans le moindre doute la maladie de Billy.

Après avoir fait l'objet de deux ouvrages de Daniel Keyes, *The Minds of Billy Milligan* (*Billy Milligan, l'homme aux vingt-quatre personnalités*)² puis *Milligan's War* (*Les Mille et Une guerres de Billy Milligan*)³, le cas de Billy Milligan fit l'objet de plusieurs projets de films sous le titre *The Crowded Room*, avec pour réalisateurs James Cameron, puis Joel Shumacher et David Fincher (avec Leonardo Di Caprio dans le rôle principal). Un autre film fut inspiré par l'histoire de Billy Milligan, *Split*, de M. Night Shyamalan, en 2017.

En 2021, une microsérie documentaire *Billy Milligan : Ces monstres en lui* d'Olivier Megaton et Brice Lamber lui fut consacrée. Et voici qu'enfin paraît en juillet 2023, sur Netflix, une série de fiction qui relève le défi du film abandonné et en reprend le titre : *The Crowded Room*.

De Billy Milligan à Danny Sullivan

La critique s'est montrée réticente envers une série sans doute difficile à suivre, parce que fragmentée et complexe. Je me suis demandé en cours de visionnage ce que comprendrait un téléspectateur ignorant tout de la vie de Billy Milligan. L'auteur, Akiva Goldsman, a en effet effectué un choix déstabilisant : donner une réelle présence physique aux diverses personnalités de Billy (renommé Danny) puisque c'est ainsi

2 - Sous ce titre aux éditions Balland en 1982 puis sous le titre *Les Mille et Une vies de Billy Milligan* chez Calmann-Levy en 2007

3 - Cf. - <https://www.babelio.com/livres/Keyes-Les-mille-et-une-guerres-de-Billy-Milligan/929917>



Billy Milligan, mug-shot

qu'il les percevait. Quelques rares indices, de loin en loin nous permettent de faire un lien, mais insuffisamment, et d'une façon trop énigmatique. Par exemple cette scène reproduite ci-dessous, où Ariana est abordée par une jeune femme dans une boîte de nuit que l'on retrouve plus tard à l'identique mais avec un Billy maquillé à la place d'Ariana. Ce n'est qu'en fin de saison, pendant le procès de Danny, qu'on nous donne les clés du monde intérieur de Billy et que nous comprenons que ses « amis », ceux que la psychiatre appelle ses « alters » ne sont que les produits de sa pathologie.

Quelle autre possibilité avait Akiva Goldsman s'il s'agissait de donner le point de vue de Billy, aussi chaotique soit-il ? Les hallucinations qui habitent son Danny sont pour lui plus réelles que le réel, ses alters sont plus crédibles que de vrais humains et, surtout, ils le protègent en toute circonstance. Une expression revient d'ailleurs régulièrement dans la bouche de Danny à propos de tel ou tel alter : Il ou Elle m'a sauvé de telle ou telle situation. Quelqu'un qui a tant besoin d'être sauvé et qui vit constamment dans la crainte, a, de toute évidence, subi de graves traumatismes.

Pourtant, dans la réalité, il ne semble pas que Billy ait réellement côtoyé ses alters. C'était lui ou eux mais jamais lui et eux. Le docteur Sheila Porter l'assure dans *Billy Milligan : Ces monstres en lui* et Daniel Keyes dans son livre également, puisqu'il explique comment chacun des alters prenait la place « sous le projecteur », l'un après l'autre. Ce qui ne veut pas dire que la « famille » n'existait pas puisque, par exemple, Arthur pouvait réparer les dégâts commis par un des autres. Mais quand un alter prenait la place, Billy s'absentait, même

si, en réalité, c'était bien lui qui interprétait tous les rôles. L'individu qui violait les jeunes femmes sur le campus, était sans doute Adalana (Adriana) mais aux yeux de ses victimes, de la police et du procureur, c'était bel et bien lui, Billy (Danny).

Au spectateur et à la psychiatre d'effectuer ce dont Danny est lui-même incapable : découvrir les liens entre les diverses facettes du miroir brisé et restaurer une image entière de lui-même. Dans l'univers de Billy/Danny, la continuité n'existe pas. On s'endort chez soi, on se réveille en prison.

La série documentaire *Billy Milligan : Ces monstres en lui* est plus complète que *The Crowded Room* pour la simple raison qu'elle se poursuit jusqu'à la mort de Billy et qu'elle n'élude ni les aspects douteux de Billy ni les soupçons de certains témoins à son égard, notamment des personnels hospitaliers. Si l'on met de côté l'insupportable déferlement d'effets visuels et le hachage des interviews, ce documentaire en quatre épisodes contient de précieux moments. L'interview de Kathy Preston, la sœur de Billy, remarquable de droiture morale, est édifiant. Elle seule nous décrit les tortures infligées à son frère par son beau-père mais elle seule également nous affirme qu'elle ne pardonnera jamais à son frère les viols et les meurtres qu'il a commis, si ces derniers lui sont attribués.

Le récit de la mère enregistré à l'époque des faits est glaçant, par ce que l'on devine de la violence subie par Billy comme par elle et surtout par cette lente glissade dans la folie du fils que la mère accompagne, sachant qu'il s'approprie sa propre souffrance.

Dans le cadre d'une « docu-série » consacrée à un criminel, il est inévitable que l'auteur, Olivier Megaton, tienne à



© The Crowded Room

laisser dans l'esprit du spectateur la trace d'un criminel machiavélique plutôt que d'un malade. D'où le sentiment ambigu sur lequel il nous laisse, en semant le doute sur la réalité de la maladie de Billy Milligan à la toute fin. Malade ou simulateur ? Impossible de savoir.

Tel n'est pas le choix, bien évidemment d'Akiva Goldsman, l'auteur de *The Crowded Room* qui, lui, a besoin de personnages et d'une narration où les faire évoluer. Pour cela, il place Danny et la psychiatre Rya Goodwin de part et d'autre d'une longue table dans un décor lumineux, sobre et élégant, qui n'a rien à voir avec une salle d'interrogatoire mais qui servira de repère fixe au récit morcelé des souvenirs de Danny.

La fiction diffère factuellement du documentaire. Danny est arrêté après qu'il ait tiré au milieu de la foule au Rockefeller Center à New York et non après le viol d'étudiantes à Columbus, Ohio, la brutalité sadique du beau-père est suggérée plutôt qu'explicitée. Les deux possibles meurtres de Billy ne sont pas abordés, la fuite à Bellingham non plus, bien qu'ils surviennent après le premier internement psychiatrique. Les viols commis par Billy ne sont pas cités, la drogue devient une source de revenus plutôt qu'une accoutumance, l'homosexualité occupe une place qu'on ne trouve nulle part ailleurs, etc. Ces choix, tous très discutables, tendent à atténuer les responsabilités criminelles de Danny par rapport à Billy. La fiction diffère également narrativement du documentaire puisque le dispositif de l'interrogatoire entrecoupé de très

longs flash-backs vise à donner le point de vue «intérieur» de Danny. Pour le dire mieux, il extrait l'essentiel du récit de la conscience même de Danny « sur le vif », évoluant au gré de la thérapie qu'il effectue en se confiant. Sa conscience devient une scène sur laquelle la troupe de ses diverses identités interprète une histoire à son usage autant qu'au nôtre. Peu à peu, il s'achemine vers la fusion de tous ses alters en une seule et unique identité, Danny.

Ainsi, de temps à autre et plus complètement vers la fin, quand la progression psychologique de Danny menace les alters de disparition, on pénètre dans un édifice aux planches à claire-voie qui semble si vaste et si haut que l'on n'en percevra jamais les limites. Cette construction scénique n'est autre que la grange où, enfant, Danny – et non son frère – se faisait martyriser par son beau-père. C'est là que les alters se retrouvent en dehors de Danny, au cœur du labyrinthe. Un labyrinthe au fond pas si différent de celui d'un écrivain ou d'un cinéaste, amené, lui aussi, à partager les méandres de sa vie avec des êtres imaginaires qui sont tous un peu lui-même.

Et c'est pour l'étonnante fusion de la structure d'un récit avec l'âme de ses personnages qu'Akiva-Danny-Billy sera acquitté par le public. Et sous les applaudissements.

A Spy among Friends

De toute l'histoire de la guerre souterraine qui mit aux prises le Royaume Uni et la Russie du début du XIX^e siècle jusqu'à la fin de la Guerre Froide et que l'on surnomme *Le Grand Jeu*, l'affaire des *Cinq de Cambridge* est l'épisode certainement le plus célèbre et le plus fascinant. Célèbre parce qu'il a fait la une des journaux de l'époque et que quantité de livres, à commencer par ceux de John Le Carré, y ont pris leur source et fascinant parce qu'une part de mystère y est restée indéfectiblement attachée, en dépit des révélations successives, comme s'il restait toujours, dans cette histoire, une dernière porte à ouvrir.

Cette fois encore Kim Philby va être la figure centrale du récit, à défaut d'en être le personnage récurrent, et cela pour d'excellentes raisons.

Pour résumer : Kim Philby, Anthony Burgess, Donald McLean, Anthony Blunt et John Cairncross furent étudiants à la même époque à Cambridge où ils se découvrirent des sympathies pour le communisme. Pendant la Seconde Guerre Mondiale, ils exercèrent des fonctions dans les services secrets britanniques, à l'exception de McLean qui entra dans la diplomatie. Dès cette époque et jusqu'aux premiers temps de la Guerre Froide, ils trahirent au profit de l'URSS. Leur trahison fut découverte, entre le tout début des années 1950 et les années 1990, grâce aux révélations de transfuges russes.

Le plus célèbre des cinq est Kim Philby (Guy Pearce), sans doute parce qu'il fut le plus flamboyant, séducteur et distingué, parce qu'il occupa les postes les plus importants des services secrets britanniques et parce qu'il patronna le groupe d'agents doubles. Le fait qu'à sa naissance ses parents le baptisèrent « Kim », du nom de l'enfant espion du roman éponyme de Rudyard Kipling inciterait à une étude sur ses motivations profondes. D'autant que c'est dans cet ouvrage que Kipling reprend l'expression *Le Grand Jeu* et la popularise pour deux bons siècles. À ce prénom déjà fort signifiant, il suffirait d'ajouter le métier d'espion qu'exerça son père, son anti-sionisme et son indulgence pour Hitler pour donner au fils les antécédents d'un personnage hautement romanesque.

Kim Philby fut recruté par les soviétiques après son mariage avec une militante communiste autrichienne, avant-guerre. Sur recommandation de son père, il entra au Secret Intelligence Service (autrement connu sous le nom de MI6) où il fit une brillante carrière, occupant des postes de première importance, comme officier de liaison avec la CIA à Washington ou responsable du département Russie au contre-espionnage. De cette place, il protégea ses complices et four-

nit à son employeur moscovite les informations nécessaires à l'élimination des agents britanniques ou des résistants anti-communistes dans les pays d'Europe de l'Est. Combien sont morts par sa faute, seule sa conscience et les archives du KGB le savent.

McLean qui fit une carrière, dans la diplomatie, fut le premier inquiété suite à la découverte de la transmission de messages diplomatiques aux russes. En 1951, il s'enfuit avec Burgess en prenant le bateau de Portsmouth pour Saint Malo. On les aperçut une dernière fois en gare de Rennes avant de s'évanouir dans la nature. Tous les deux s'installèrent à Moscou où McLean apprit le russe et s'intégra à la société soviétique, tandis que Burgess, sans doute le plus brillant des cinq⁴, sombra dans l'alcoolisme.

Identifié grâce aux déclarations de transfuges soviétiques, Philby s'enfuit en 1963 de son poste à Beyrouth pour rallier également Moscou où il fut élevé au grade de colonel. Les soviétiques mirent des années à croire à la sincérité de sa défection et à lui attribuer des responsabilités. Rongé par la solitude, l'ennui et l'alcool, il déclina peu à peu.

Anthony Blunt, ancien amant de Guy Burgess⁵, historien de l'art renommé, auteur de nombreux ouvrages, anobli en 1956 par la Reine dont il fut le conseiller artistique, commissaire de la grande rétrospective Nicolas Poussin au Louvre en 1960⁶, tomba en 1964, dénoncé par Michael Straight, un fonctionnaire américain au service des Soviétiques. Son activité trop épisodique d'espion et sa proximité avec la Reine lui permirent d'échapper à la prison et de se consacrer pleinement à l'histoire de l'art, pour le bien de tous.

Cairncross fut le dernier à être démasqué. Il avait alors 77 ans et vivait dans le Var. Durant la Guerre, il avait, lui aussi,

4 - Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=e36KMyp-GDE>

5 - Pour appréhender les relations entre Blunt et Burgess et les motifs de leur trahison, je ne peux que conseiller le film Maurice de James Ivory, adapté de l'ouvrage d'E.M. Forster. Pour mieux les connaître, il serait utile de prendre en compte la proximité de ces deux hommes avec le groupe de Bloomsbury, auquel d'ailleurs appartenait E.M. Forster.

6 - À la mort de Blunt, Pierre Rosenberg, le directeur du musée du Louvre, se souvenait avoir été intrigué par une réflexion de Blunt devant un tableau de Poussin prêté par le Musée de L'Hermitage de Leningrad, qu'il affirmait n'avoir jamais vu « en vrai », ce qui, de la part du spécialiste incontesté de l'œuvre du peintre, ne paraissait guère crédible. Blunt avait toujours pris soin de ne jamais mettre les pieds en URSS pour des raisons que, bien évidemment, Rosenberg ne comprit que lors des révélations post-mortem. Je ne peux que conseiller l'ouvrage du grand historien anglais : <https://www.editionsmacula.com/livre/art-et-architecture-en-france-1500-1700/>



Les Cinq de Cambridge (Cambridge Five ou Magnificent Five en anglais)

fourni des renseignements aux Russes, documents qui, dit-on, jouèrent un rôle important dans la bataille de Koursk. Suspecté dès 1952, il nia farouchement. Ce sont les révélations d'un transfuge soviétique russe en 1990 qui permirent de l'identifier. Néanmoins, compte-tenu de son inactivité durant quarante ans et de son âge avancé, on le laissa tranquille.

A *Spy among Friends* commence au débriefing de Nicholas Elliott (Damian Lewis), l'agent qui fut envoyé à Beyrouth pour tirer au clair les accusations qui pesaient sur son vieil ami Philby. C'est au cours de leurs discussions que Philby finit par avouer partiellement sa trahison. Elliott lui proposa l'immunité en échange d'une confession écrite, Philby demanda un délai de réflexion et s'enfuit. À son retour à Londres, Elliott est longuement interrogé par Lily Thomas, une agente du MI5⁷, chargée d'obtenir le relevé minutieux de cette rencontre au Liban. Elle s'appuie sur les explications d'Elliott mais aussi sur les enregistrements réalisés par les micros cachés dans l'appartement où les deux hommes se rencontraient. Chaque détail est soupesé comme un joailler le ferait d'une potentielle contrefaçon.

Le récit est ainsi composé de deux interrogatoires enchâssés l'un dans l'autre : celui d'Elliott par sa collègue Lily Thomas, à son retour de Beyrouth, et celui de Philby par Elliott, à Beyrouth, tel qu'Elliott le relate à son interrogatrice et tel qu'il a été enregistré. L'interrogatoire est un dispositif narratif fréquent dans la littérature d'espionnage, on pourrait le consi-

dérer comme une évolution moderne du duel. En comparaison avec le roman dont elle était adaptée, la série dont nous avons récemment parlé, *The Crowded Room*, basée sur l'interrogatoire du héros par une psychiatre, perd de sa fluidité et de sa richesse narrative. A *Spy among Friends*, au contraire, y trouve la structure adéquate à son sujet : à qui ai-je affaire lorsque j'interroge quelqu'un ? Qui répond à mes questions ? Dans quel but me confie-t-il telle ou telle information ?

Les parfaits gentlemen que sont Elliott et Philby, issus des *public schools*⁸ où se façonne l'élite britannique, ne partagent rien avec la modeste, discrète et tenace Lily Thomas. S'ils manient le double sens avec virtuosité, elle parle peu mais sans détour. Le duel entre Elliott et Philby s'appuie sur une intime communauté d'esprit, de références et de culture. Ce sont deux amis contraints à un duel qui les stimule autant qu'il leur répugne. L'affrontement entre Lily Thomas à Elliott se fonde sur une opposition culturelle de classe. Au point que Lily Thomas finit par dénoncer devant ses supérieurs l'élitisme qui sévit dans les services secrets.

Effectivement, il existe une solidarité de classe entre Philby, Burgess, McLean et Blunt⁹ qui, comme on le sent intuitivement, se redouble d'un second étage, une sorte d'élitisme au carré si l'on veut. Il existait (et il existe toujours) une société secrète

7 - Security Service, chargé de la sécurité intérieure du Royaume Uni.

8 - Les *public schools* sont les établissements privés.

9 - Cairncross était, lui, d'origine plus modeste.

dite des *Cambridge Apostles*, liée à l'époque au groupe de Bloomsbury, que fréquentaient Burgess et Blunt du temps de leurs études mais aussi Michael Straight, l'espion américain à la solde des russes. On s'y cooptait et chacun devait présenter une conférence sur un thème de son choix devant ses camarades, à la suite de quoi on conversait en mangeant des sandwiches à la sardine. Les Cinq de Cambridge, les *Magnificent Five* comme on les appelle aussi, ne reproduisaient-ils pas une société secrète au sein des services secrets, une élite parmi l'élite ?

L'autre dimension de la série est donnée par le titre. Il s'agit d'une histoire entre amis. Elliot et Philby étaient des amis de longue date, comme l'étaient aussi McLean, Burgess et Blunt, à des titres divers. Les auteurs de *A Spy among Friends* placent en exergue de la série cette belle phrase d'E.M.Forster : « Si je devais choisir entre trahir mon pays ou trahir mes amis, j'espère que j'aurais le cran de trahir mon pays ». Et c'est effectivement ce qu'ils ont fait.

La question de la loyauté est le carburant de toutes les histoires d'espionnage. Tout espion est potentiellement un agent double parce qu'il est lui-même double, on le sait depuis le chevalier d'Eon. Durant la guerre froide, la paranoïa des KGBistes les poussa à exécuter quantité d'agents qui n'avaient pour défaut que s'être parfaitement coulés dans l'identité qu'on leur avait donnée pour devenir de parfaits américains. Il leur paraissait impossible que leurs meilleurs agents ne soient pas séduits par le mode de vie américain et ne finissent pas par trahir. L'un d'entre eux, je me souviens, fut convoqué à Moscou pour un debriefing. Au cours d'un interrogatoire, son interlocuteur lui proposa de lui vendre à bon prix des icônes volées, il refusa. Il fut immédiatement emprisonné et peut-être même exécuté. On jugea qu'il s'était laissé corrompre par la société américaine. Tout russe aurait accepté ce petit trafic.

À qui un agent, double ou pas, fait-il allégeance et jusqu'où va cette allégeance ? Telle est la question. E.M.Forster plaçait ses amis avant son pays. Mais Philby, la figure tutélaire du groupe, le séducteur de ces dames, à qui était-il fidèle ?

Le portrait qu'en fait *A Spy among Friends* est aussi ambigu que le personnage devait l'être à l'époque, seul dans Beyrouth, cerné par ses collègues du SIS et de la CIA. Le flamboyant Philby se réfugie dans l'alcool, il tarde à sauter le pas et fuir en URSS. Son ami Elliot va l'aider et, à défaut d'obtenir de lui une confession complète, il lui fera le seul cadeau qu'un véritable ami puisse faire, c'est-à-dire le plus implacable : lui laisser la liberté de finir sa vie dans sa véritable patrie auquel rien ne le rattachait puisqu'il avait rejeté celle dont il était le

plus ressemblant. C'est à l'aune de ce geste qu'il faut comprendre ce qui lie ces maîtres espions.

En ce monde incertain qui est le leur, le mensonge et la vérité n'ont plus grand sens et l'amitié se nourrit d'autre chose que de sincérité ou de confiance.

Lorsqu'Elliot s'étonne que la confession que Philby lui a rédigée précise que, depuis la fin de la guerre, il n'a eu aucun rapport avec les soviétiques et ne concède qu'une erreur de jugement, à l'époque, Philby lui rétorque que lui aussi avait fait la même déclaration, après-guerre. Cela ne veut pas dire qu'Elliot a lui aussi menti mais qu'il pourrait l'avoir fait et simplement ne pas avoir été pris. La confiance, au sens que nous lui donnons, n'a aucun rôle à jouer chez des hommes qui, pour survivre, ne l'accordent à personne.

Il n'y a que James Angleton, le chef du contrespionnage à la CIA, qui eut la naïveté de tenir en Philby un ami, et qui sombra dans la paranoïa après la défection de celui-ci.

La sincérité alors ? Dans une séquence où il est contraint de justifier les choix qui l'ont amené à Moscou, Philby lance à l'un de ses complices un « Je suis communiste ! » qui sonne irrémédiablement faux. En laissant Cairncross de côté, je ne crois pas qu'un seul de ces hommes ait réellement été communiste ni qu'il ait approuvé le régime soviétique. Mais en revanche, je crois fermement que tous avaient des comptes à régler avec un pays qu'ils haïssaient, le leur, pour des raisons qui appartenaient à chacun d'entre eux et que « l'autre » qu'ils devenaient en trahissant était leur véritable personnalité, débarrassée du masque mondain du gentleman¹⁰.

© Alain Bourges - Turbulences Vidéo #121

10 - Pour compléter, cette unique interview de Guy Burgess (en anglais) : <https://www.youtube.com/watch?v=e36KMyp-GDE>

TURBULENCES AUTOUR D'UN LIVRE DE ANNIE LE BRUN

par Marc Mercier

Dans le numéro 120 de la revue *Turbulences Vidéo*, pour composer mon texte *Philippe (Sollers) by Jean-Paul (Fargier)*, j'ai bénéficié de la complicité féérique et sensuelle d'une employée de bibliothèque nommée Iris. Chemin faisant, ma muse dissipée (un tant soit peu frivole) s'est dissipée (un tant soit peu évaporée).

Tel un épris éperdu, je pus, après une endiablée enquête, remettre (pas la main) l'œil dessus en compulsant les pages d'un livre imagé consacré aux œuvres érotiques de Rodin. Je découvris un bronze de 1895 aussi suggestif que *L'Origine du monde* de Courbet : *Iris, Messagère des Dieux* ou *L'Éternel tunnel*.

Il faut toujours viser la lune car même en cas d'échec, on atterrit sur les étoiles (Oscar Wilde)

Subjugué par une telle apparition, depuis lors je ne cesse de retourner dans ce temple des savoirs et des imaginaires livresques. L'ouvrage sur Rodin a disparu. Iris a repris du cœur à l'ouvrage. Son petit foulard arc-en-ciel autour du cou, elle classe minutieusement les livres rapportés par les lecteurs. Je la contemple à travers plusieurs rangées d'étagères. Elle sillonne les rayons Poésie. Un clin d'œil d'Iris, je n'en crois pas mes yeux. Je m'approche de l'endroit délaissé. Lettre H. Un livre est légèrement sorti du rang : *Le promontoire du songe* de Victor Hugo. Il nomme ainsi une des montagnes de la Lune. Je connais ce texte qui relate l'expérience qu'il fit un soir de l'été 1834 quand il fut invité par Arago à scruter le ciel au télescope. Iris a dû deviner, étant donné mon intérêt pour les œuvres de Jean-Paul Fargier, que j'avais certainement vu sa vidéo *Lune* (1985) où Michel Piccoli lit les premières pages de ce poème extraordinaire. Hugo décrit ses sensations à la vue d'une Lune grossie quarante fois. Il a alors une phrase magnifique : « Si rien avait une forme, ce serait cela. »

Où est passée ma déesse de l'art vidéo ? Les Muses qui ont conscience de leur pouvoir de séduction égrènent des indices sur leur passage. À l'emplacement du *Promontoire*, un papier sur lequel est inscrit une cote : 809.9 LEBR J'accours. Voilà : un essai de Annie Le Brun qui a pour titre la phrase de Hugo que je viens de citer. Je l'emprunte.

Le montage discrétant

J'ai un grand intérêt pour le cinéma *discrétant* pratiqué et théorisé par des artistes *lettristes*, dont une des plus fameuses réussites est le *Traité de bave et d'éternité* (1951) de Isidore Isou, basé sur un montage favorisant une disjonction totale entre le son et l'image qui sont traités de manière autonome sans aucune relation volontairement signifiante. Ce qui pour beaucoup de spectateurs habitués à voir des films linéaires où ce que l'on voit et entend s'accordent harmonieusement, peut apparaître comme une lubie de cinéastes tordus, obtus et obscurs, fut toujours pour moi un langage on ne peut plus conforme à la manière dont je me suis habitué à percevoir le monde. En effet, depuis mon adolescence j'ai la manie de



Auguste Rodin, *Iris, messagère des dieux*, 1890-91, étude sans tête, petit modèle, 47 cm

lire en marchant dans la rue. Mon entraînement est tel que je bute rarement sur un obstacle. Double attention exacerbée, d'un côté l'ouïe et la vue aux aguets des gens, des poteaux, des bouches d'égout, des trotinettes gisant sur le trottoir, des paroles, des bruits, des couleurs, de l'autre des phrases lues chargées de sens et de rythmes qui sillonnent les pages d'un livre tenu d'une seule main. Consciemment ou pas, ces deux mondes concomitants s'enrichissent, se percutent, se superposent, se croisent, se mêlent. Je pratique ainsi des montages *discrétants* sans le vouloir à la puissance mille. Cela explique pourquoi le cinéma expérimental et l'art vidéo m'apparurent toujours comme très proches de la vie quotidienne. Quand je perds le fil de l'histoire, mon imagination en tisse de nouvelles.

Datavision et réalité

Ce dimanche 30 juillet, canicule oblige, je suis allé dès potron-minet prendre un café sur une terrasse en dévorant, tel un croissant, le livre de Annie Le Brun. Avant de m'en retourner chez moi, je souligne ces mots : « Confusion dans le détail,

diffusion dans l'ensemble ; c'était toute la quantité de contour et de relief qui peut s'ébaucher dans la nuit. L'effet de profondeur et de perte du réel était terrible. Et cependant le réel était là. » Cela me fit penser à la vidéo *Datavision* (4 min 40 sec – 2023) de Joris Guibert que je venais de découvrir. Sur un fond noir se déploient des volutes bleutées qui pourraient être de la fumée ou de légers tissus au vent accueillant des rosées de lumières oranges ou vertes. Peut-être des éclats de soleil que la nuit a gardés en mémoire. Ou bien, est-ce la forme que pourrait prendre le rien qu'évoque Victor Hugo ? Danses des courbes de plus en plus vives. Dérives des matières d'abord informes qui s'agglutinent, se séparent, s'organisent et livrent parfois des compositions géométriques que l'on croit reconnaître. Nous accostons au ciel, puis un magma aquatique. Matières et couleurs deviennent plus compactes. La réalité se perd et se retrouve comme un regard égaré dans une forêt dense, fleurie, où la vidéo nous entraîne pour finir.

L'agression à tête de bête

Je me remets en marche. Mon sac en bandoulière sur l'épaule droite, le livre tenu ouvert par la main gauche. Il me reste à descendre une longue rue déserte. J'ai parcouru la moitié du chemin. J'entame le chapitre neuf de la deuxième partie du livre. Il est question de la revue *Minotaure* parue entre 1933 et 1939. Annie Le Brun écrit : « M'interrogeant il y a déjà longtemps sur l'importance du marquis de Sade dans cette revue à tête de bête... » Je reçois dans les yeux un liquide. Sensation de fraîcheur. Des gamins, peut-être. Jeu stupide. La nique aux adultes. Je vois une main. Un visage. Brûlures. Lacrymogène. Ils sont deux. L'autre se saisit de la lanière de mon sac. Virevolte en criant. Je résiste. Tente de fuir. Lacrymogène encore. Aveuglé. Brûlure. S'agrippent à mon bras. Me bousculent violemment. Chute. Je hurle. Mes cris sortent dans le fouillis d'un aboiement. Tirent la lanière. Je m'écrase sur le bitume. Le sac sous ma poitrine. Du sang. Coups de pieds dans le thorax. Lacrymogène, encore. Rampe. Approche du caniveau. Je n'étais plus qu'une coulée de faiblesse. Dégage un brin de courage pour bondir et protéger ma tête sous une voiture. Je suis un galet qui ricoche. Douleur à la main gauche. Le poignet droit. Le front. Les côtes. Les yeux. J'entends des voix. Pousse des cris de révoltes égorgés ou aphones. Je fais le mort. Mon corps inerte s'alourdit. Les coups cessent. Ma force passive semble avoir anéanti les intentions adverses. Ils fuient. Tremblement. Du mal à me relever. Titube. Un homme m'aide. Je lève la tête. Un autre homme sur un balcon. Une femme à la fenêtre. Ils commentent. Quelqu'un dit avoir télé-

phoné aux pompiers. Lentement, je déchiffonne mes pensées, défroisse mes muscles, dénoue ma gorge.

Je pose mon sac rougi sur le capot d'une voiture. Je n'ai pas lâché le livre. Les deux pages du chapitre neuf sont maculées. Ceci est mon sang. Dans un rétroviseur, je perçois mon visage. Version écarlate de *Pierrot le fou* de Godard quand Belmondo se peint la face en bleu. Ou bien, la tête ensanglantée de Macbeth qui roule par terre à la fin du film de Polanski.

Penser les plaies / Panser les plaisirs

Cette mésaventure estivale me fait penser à cette année où, de retour de Gaza, je me demandais comment on fait pour créer des œuvres d'art quand on vit dans un contexte d'oppression permanente. J'avais alors organisé à Marseille un combat de boxe où chacun des participants volontaires tenterait, la durée d'un round, de dire un poème en combattant contre un boxeur professionnel. Je suis tombé à la 18^{ème} seconde. Me suis relevé. Les mots exténués par la violence, pourtant contenue, ne passaient pas le portillon de ma gorge. Un seul participant a trouvé la solution. Une jeune femme. Elle ne récitait rien. Elle s'adressait au boxeur en le regardant dans les yeux. Il était désarmé. Elle sut ainsi déjouer les attaques. Elle est sortie du cadre imposé, avec grâce.

De cette expérience, j'ai tiré une vidéo intitulée *Maintenant* (2019), du nom de la revue fondée par le poète-boxeur Arthur Cravan. J'ignorais alors que je répétais là un combat de rue à venir.

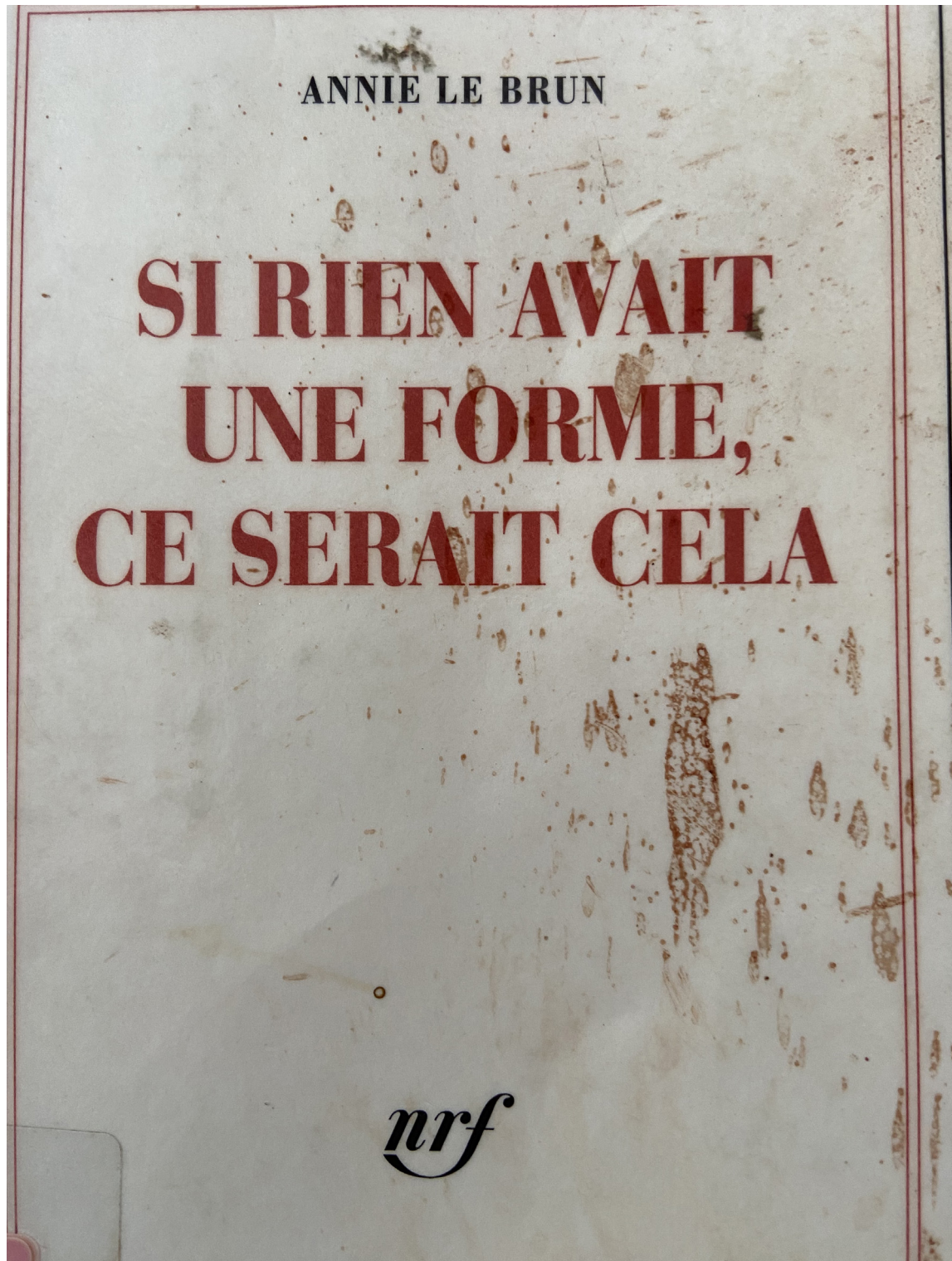
Le Minotaure

Quelques jours plus tard, je suis retourné à la bibliothèque avec le livre blessé. Iris écarquilla les yeux quand elle vit l'état de mon corps. « Je suis venu vous rendre le livre. Je voudrais le conserver. » Elle prit un tampon : « Sorti des collections ».

« Quand je me suis relevé, j'ai constaté que je n'avais pas lâché le livre. Le signet est tombé. Le sang fut mon marque-page. » Nous avons ri, ce qui activa ma douleur costale. Mieux vaut mourir en riant que vivre sans sourire, disait Rabelais le glouton de plaisirs, à moins que ça ne soit Villon le poète brigand.

Je dis : « Fracture de la neuvième côte. Comme la dernière symphonie de Beethoven. J'ai en moi un hymne à la joie. »

Iris parcourut les pages tâchées. En tant que messagère des dieux grecs, elle repéra aussitôt qu'il était question de la revue *Minotaure* d'inspiration surréaliste. Monstre mi-homme mi-taureau emprisonné par Minos, roi de Crète, dans un labyrinthe construit par Dédale, il se nourrissait de chair hu-



maine. Chaque année, Athènes lui sacrifiait quatorze jeunes gens jusqu'à ce que Thésée se portât volontaire pour combattre et tuer le monstre.

Je lui répondis que j'avais un attachement affectif à cet être hybride, car il fut le fruit d'un amour passionné. Quand Poséidon envoya en Crète un splendide taureau, la condition était que Minos le sacrifiait en son honneur. Fasciné par sa beauté, il ne put s'y résoudre. C'est alors que son épouse Pasiphaé fut saisie d'un ardent désir pour l'animal. Déguisée en vache, elle put séduire le beau mâle et se faire engrosser. Quelques mois après, elle accoucha du Minotaure.

Humain / Inhumain

J'ai confié à mon élégante messagère que durant la rixe, je me suis senti mi-homme mi-animal. Je crois que si j'ai pu résister, si je n'ai lâché ni mon sac ni mon livre, c'est que de nous trois je fus le seul animal. Ma voix était celle d'un taureau dans une arène. Eux demeurèrent très humains. Ceux-là mêmes qui peuvent torturer, tuer, violer leurs semblables, et détruire la Terre sur laquelle nous vivons. Pas les animaux. Nous n'écoutons pas assez ceux qui vivent en nous. Je ne connais que deux manières de les faire exister : l'amour passionnel et la poésie. C'est peut-être pour cela que je n'ai pas abandonné le livre. Pas n'importe lequel. Annie Le Brun est une des rares écrivains à oser célébrer Sade qui est peut-être le seul à avoir su mettre en scène l'humain et l'inhumain qui cohabitent en nous. On ne peut ni aimer quelqu'un, ni écrire un poème sans vénérer le volcan qui donne à l'homme sa véritable dimension : la démesure. Mon interlocutrice prononça un *olé* qui dessina un arrondi de ses lèvres offertes aux embellies d'un baiser. Mes yeux baissèrent la garde.

La guerre, la musique et l'oiseau

Iris me dit : « Vous devez connaître le film de Pasolini *Salò ou les 120 journées de Sodome*, plus ou moins inspiré de Sade ? Il situe l'action en 1943, durant la république fasciste fantoche de Salò où des adolescents des deux sexes sont soumis aux phantasmes cruels de leurs riches geôliers. Cette ville située près du lac de Garde en Italie est depuis systématiquement associée à cette agonie orgiaque d'un régime en fin de règne. Mais ce que l'on sait moins, et qu'il ne faudrait jamais oublier, c'est que c'est ici que le luthier Gasparo di Bertolotti conçut au XVI^e siècle les premiers violons modernes (avant Stradivarius) dont l'un des plus célèbres porte son nom, le *Gasparo dà Salò*. Il suffit d'écouter la *Huitième symphonie opus 65* de Chostakovitch composée en seulement deux mois en 1943 (la même année que l'action du film de

Pasolini) pour se persuader de la puissance de l'art en tant que contrepoint des horreurs de la guerre. Le premier thème est joué *fortissimo* par les cordes les plus graves, métaphore de la menace de la mort. Le deuxième, introduit *pianissimo* par les premiers violons, sonne comme l'expression rentrée d'une lamentation déchirante. La vie est là. Les cordes d'un ring peuvent devenir une portée qui accueille des notes de musique comme des oiseaux sur les fils électriques de nos villes. Tenez, vous devriez emprunter ce très poignant livre de Akira Mizubayashi, *Reine de cœur*. »

Je restai silencieux. Pensif. À l'écoute. Elle me dit alors avec un sourire consciencieux : « Nous sommes tous des Salò. »

Iris feuilleta silencieusement mon livre rouge, écorna une page et me le rendit avant de disparaître. Dans le bus qui me ramena chez moi, je lus le passage qu'elle m'avait indiqué. J'y ai trouvé un vers de Rilke : « En silence l'oiseau vole au travers de nous ».

Je veux être cette inhumanité-là. Là-haut où jouir s'entourise.

© Marc Mercier - Turbulences Vidéo #121



En silence © Photo : Pascale Pilloni

PUZZLES À ANGLES DROITS, LES CATHÉDRALES HYPERREALISTES DE MARKUS BRUNETTI

par Gilbert Pons

Œuvrer par séries est devenu un moyen efficace d'afficher un style identifiable et de mériter ainsi le label convoité de « photographe contemporain ».

« Le Moyen Âge est bien une civilisation de la vision où la cathédrale est le grand livre de pierre, l'affiche publicitaire, l'écran de télévision, la bande dessinée mystique qui doit tout raconter et tout expliquer.

(Umberto Eco, *La guerre du faux*, L. de Poche, 1987, p. 112)

Au début des années 60, l'austère duo allemand Bernd & Hilla Becher¹ avait frayé la voie. Versant dans le gothique et le spectaculaire, Markus Brunetti s'inscrit à sa manière dans cette lignée.

L'obsession est une marque distinctive assez fréquente chez les artistes ; Claude Monet était du nombre² qui a souvent travaillé « sur le motif » par séries, avec une opiniâtreté aussi féconde que légendaire ; on songe évidemment à ses *Meules* (1891), on pense surtout au portail de la cathédrale de Rouen dont il a donné, entre 1892 et 1893, une trentaine de versions³, en modifiant à deux reprises l'angle de vue, au gré de circonstances qui ne dépendaient pas de lui, en jouant surtout avec les variations de la lumière sur la majestueuse façade selon l'heure du jour et l'aspect du ciel. Bachelard, qui a consacré à ces tableaux des pages mémorables, a justement insisté sur les métamorphoses subies par la pierre en fonction du temps qu'il faisait et de l'humeur, variable⁴ elle aussi, de l'artiste.

1 - Ardents défenseurs du patrimoine industriel allemand, Bernd Becher (1931-2007) et Hilla (1934-2015) ne montrent que des images d'édifices en béton, brique ou métal – usines et hauts fourneaux à l'abandon, châteaux d'eau, pylônes, anciens silos, etc. – traités conformément à un protocole strict et immuable, prosaïquement, dans un noir et blanc peu contrasté, par temps couvert ; nul être vivant (homme ou animal) ne vient perturber par sa présence, jugée sans doute anecdotique, le hiératisme froid qui est leur marque de fabrique et qu'impose selon eux ce genre d'inventaire ou de typologie.

2 - Monet utilisait ce terme pour désigner son désir opiniâtre de peindre un tel sujet.

3 - De juin à novembre 1994, le Musée des Beaux-Arts de Rouen avait organisé une exposition de ses peintures et publié à cette occasion un catalogue à la hauteur : *Rouen, les Cathédrales de Monet*, Ville de Rouen et Réunion des Musées Nationaux, 1994.

4 - « Un jour, Claude Monet a voulu que la cathédrale fût vraiment aérienne –

Le thème et la dimension sérielle de l'entreprise exceptés, j'accorde que ce rapprochement liminaire entre Claude Monet et le photographe allemand, d'une notoriété sans commune mesure avec celle du pionnier de l'impressionnisme, a de quoi étonner le lecteur et je dois reconnaître que bien des choses séparent en effet ces deux artistes, pas seulement l'histoire ou le médium utilisé. Les changements de couleur en fonction du temps qu'il fait fascinent Monet mais ne préoccupent nullement Brunetti, c'est le moins qu'on puisse dire, du reste, eu égard au côté monumental des édifices en question, le ciel, toujours légèrement couvert afin de ne pas attirer l'œil, n'est qu'un faire-valoir de la tonalité généralement chaude de la pierre. On rétorquera que le cadrage serré des cathédrales vues par Monet laisse lui aussi au ciel la portion congrue, la chose est indéniable, mais si ses effets l'intéressent davantage, la façon dont la pierre renvoie ou absorbe la mouvante lumière du jour, il ne le néglige pas pour autant. Quant à la variété des couleurs dans le traitement de ce chef-d'œuvre dont les sculptures sont le principal ornement, je me demande si, de temps à autre, le peintre ne s'est pas rendu dans la nef, moins pour prier ou pour se recueillir que pour observer les taches multicolores produites sur le sol et les piliers par le passage des rayons du soleil à travers les vitraux, pour s'en imbiber en quelque sorte, en charger son regard comme on trempe un pinceau dans les matières couvrant la palette, puis,

aérienne dans sa substance, aérienne au cœur même des pierres. Et la cathédrale a pris à la brume bleuie toute la matière bleue que la brume elle-même avait prise au ciel bleu. [...] Un autre jour, un autre songe élémentaire retient la volonté de peindre. Claude Monet veut que la cathédrale devienne une éponge de lumière, qu'elle absorbe en toutes ses assises et en tous ses ornements l'ocre d'un soleil couchant. Alors, dans cette nouvelle toile, la cathédrale est un astre doux, un astre fauve, un être endormi dans la chaleur du jour. Elles jouaient plus haut dans le ciel, les tours, quand elles recevaient l'élément aérien. Les voici plus près de terre, plus terrestres, flambant seulement un peu comme un feu bien gardé dans les pierres d'un foyer. » (*Le droit de rêver*, « Le peintre sollicité par les éléments » (1954), PUF, 1973, p. 40-41.)



Amiens, Cathédrale Notre-Dame (2009-2016) © Markus Brunetti



Claude Monet, La Cathédrale de Rouen, effet de soleil, fin de journée (1892) © Musée Marmottan (Paris)

revenu à son chevalet, gratifier la pierre mate et monochrome de ce rayonnement venu de l'intérieur tout en estompant le relief et les détails si complexes des statues dans un raccourci brutal de l'érosion – hypothèse évidemment invérifiable.

L'obsession du détail, qui consiste à n'en sacrifier aucun au profit du caractère solennel de l'ensemble, obnubile au contraire Markus Brunetti⁵, chose attestée par l'attirail lourd et encombrant qui lui est nécessaire, ce que confirme la lenteur et la minutie du protocole mis en place, au nom d'un souci compulsif, hyperréaliste si on veut, du « piqué ». Les échafaudages installés afin que l'opérateur soit toujours à la bonne hauteur et à la juste distance épargnent à ses images les à-peu-près et les déformations dus à la contre-plongée, mais ils éliminent aussi la dimension sacrée, la profondeur.

Ses photographies sont polychromes, sans doute, mais elles le sont *a minima* et leur uniformité, la constance d'une « lumière impartiale », d'un contraste atténué, quel que soit le monument considéré, quelle que soit l'heure du jour, leur donnent l'air de clichés en noir et blanc colorisés *a posteriori* en sépia, comme cela se faisait jadis pour les cartes postales.

Tout semble normal autour de ces trésors architecturaux réduits à leur façade, toujours traités avec une simplicité assez neutre, platement ; chose bizarre, néanmoins, nulle âme qui vive aux abords immédiats – il faut reconnaître que le cadrage est serré quel que soit l'espace autour –, comme si ce bâtisseur en deux dimensions, soucieux d'éviter que l'attention ne se disperse en s'attachant à des faits accessoires, avait décidé de se mettre en action avant la venue des fidèles et des passants, ou après leur départ. En vérité, même si cette entreprise a réclamé des années d'un travail assidu, c'est toujours après coup, en aval de la prise de vue, des prises de vue en l'occurrence, que le parvis de la cathédrale et ses alentours ont été minutieusement débarrassés des éléments du décor parasitant l'image : piétons, animaux, engins mécaniques, mais aussi les bâtiments modernes, le mobilier urbain ou les trop voyants panneaux de signalisation, jugés nuisibles à la cohérence historique du projet et à l'ambiance, donc indésirables dans le champ considéré. « ... les cathédrales étaient faites pour être vues dans un cadre que l'on a détruit, dans un milieu qui n'est plus ; elles étaient entourées de maisons dont l'allure s'accordait avec la leur. » (Joris-Karl Huysmans, *La cathédrale* (1898)). Qui sait ? ces remarques pourraient avoir inspiré à Brunetti la résolution d'effacer avec des pinceaux numériques (ils ne laissent pas de traces) tout ce qui pouvait compromettre l'unité « archéologique » de l'ensemble, ce que

5 - L'été 2015, en Arles, dans la Grande Halle, *Les Rencontres de la Photographie* avaient accueilli « Façades », de Markus Brunetti et de son assistante Betty Schöner (qui est aussi sa compagne), rétrospective d'un travail ayant réclamé une décennie d'activité ininterrompue – commissaire d'exposition Markus Hartman.



Chartres, Cathédrale Notre-Dame (2012-2015) © Markus Brunetti



Élévation de la façade occidentale de la cathédrale de Clermont-Ferrand (1864) © Eugène-Emmanuel Viollet-Leduc

faisait déjà, un siècle et demi plus tôt, l'architecte Viollet-le-Duc, avec des moyens traditionnels ; mais en ce temps-là, ses aquarelles en témoignent, c'était avec une ferveur sincère que les citadins fréquentaient ces lieux consacrés.

Réalisés pour la plupart à Paris ou dans la proche banlieue, les travaux d'Eugène Atget (1857-1927) montrent eux aussi des rues désertes, ce sur quoi Walter Benjamin avait d'ailleurs mis l'accent : « Il est remarquable que presque toutes ces photos soient vides. Vides les fortifs à la porte d'Arcueil, vides les escaliers d'apparat, vides les cours, vides les terrasses des cafés, vide, comme il se doit, la place du Tertre. Non pas solitaires, mais sans atmosphère. » (*Œuvres*, vol. 2, « Petite histoire de la photographie » (1931), Folio essais, 2001, p. 312.) Les causes du phénomène sont toutefois bien différentes. Dans le cas de l'artiste allemand, il s'agit d'un choix délibéré, esthétique ; pour Atget, d'une nécessité, ou plutôt d'une contrainte de nature technique. Requirant un temps de pose prolongé en raison de la faible sensibilité des plaques fabriquées à l'époque, le gros appareil à soufflet dont usait ce novateur ne pouvait « arrêter » le passage de sujets en mouvement, ce qui provoquait leur « sortie » du cliché – ; néanmoins, on observe parfois une silhouette vague, presque transparente, « filée » si on veut, en somme le reliquat fantomatique de la présence d'un quidam demeuré assez longtemps immobile

pour impressionner un tant soit peu malgré tout la photo, mais c'est une exception.

Un siècle plus tard, et même davantage, le matériel dont se sert Markus Brunetti est évidemment plus perfectionné que celui, rudimentaire, dont disposait le modeste artisan qu'était Atget⁶. Ses performances supérieures il les met donc au service de monuments religieux imposants et ô combien célèbres, ceux-là mêmes que représentent jusqu'à la nausée les cartes postales que vendent à des vacanciers peu regardants les fournisseurs de souvenirs ; son implication dans cette tâche de longue haleine, les rigoureuses précautions accompagnant ses prises de vues les font toutefois échapper au qualificatif dévalorisant de touristiques, du reste, ses images n'ont rien de séduisant. D'une taille suffisante pour impressionner le spectateur et rentabiliser l'opération – c'est devenu la règle dans l'art contemporain –, pour essayer aussi, je présume, d'être à la hauteur de ce qu'elles montrent, elles ont je ne sais quoi d'artificiel, et même de sinistre, qui pourrait les faire prendre pour des décors de cinéma en attente de tournage.

6 - Admirative de son œuvre qu'elle jugeait très moderne, la photographe américaine Berenice Abbot (1898-1991) a beaucoup contribué à tirer de l'anonymat où il végétait cet artiste que sa mort empêcha cependant de profiter de cette renommée tardive.

Peu de zones d'ombre, nulle zone floue non plus dans ces images où la visibilité est systématiquement portée à son niveau maximum, ce qui supprime, sciemment ou pas, le halo spirituel qui les entoure, ou qui les entourait, cette fameuse *aura* évoquée non sans mélancolie par Walter Benjamin dans l'article précédemment cité⁷. Intention comparable, *mutatis mutandis*, à celle d'un autre photographe allemand, Martin Schoeller⁸, connu pour ses gros plans de célébrités : acteurs, sportifs, personnalités politiques ou du *show business*, toujours effectués à bout portant et en grand format ; en leur tirant le portrait il leur tirait aussi les vers du nez. Nul mystère, en effet, dans ces visages toujours cadrés de face et à dessein inexpressifs, où aucun détail : poil, pore, goutte de sueur, ride, cicatrice, grain de beauté, ou de laideur, n'échappe au pouvoir de résolution impitoyable de l'objectif. Finalement, les vieilles pierres s'en sortent mieux que les visages tavelés de quelques *happy few*.

Animé par la conviction que le photographe est borgne, évidemment, et qu'en bloquant les mouvements de l'œil la visée monoculaire s'avère *ipso facto* frustrante, David Hockney avait assemblé des Polaroids intrinsèquement banals dans une sorte de puzzle dont les morceaux ne coïncidaient pas afin que la photographie puisse profiter des ressources incomparables de la peinture. « La perspective à point de fuite unique, qui est celle de l'appareil, n'est pas mensongère, ce n'est qu'une demi-vérité, et le cubisme n'est pas, non plus, toute la vérité ; il est seulement plus proche de la pratique visuelle ordinaire », déclarait l'artiste dans le catalogue de l'exposition que Beaubourg lui avait consacrée (*David Hockney Photographe*, Centre Pompidou, 1982, n. p.) En exécutant ces « photocollages », il tentait d'injecter dans la photographie la vie palpitante de l'œil, ses va-et-vient, ses réajustements successifs, qu'à son avis la main restituait beaucoup mieux que l'appareil. Je conçois que cette référence au peintre anglais à l'occasion d'un article sur le photographe teuton puisse, là encore, surprendre ou irriter le lecteur. Leurs objectifs sont différents, certes, quand Hockney disloque ouvertement l'espace en télescopant des points de vue décalés que la colle suffit tant bien que mal à faire tenir ensemble afin

d'égarer le spectateur, Brunetti tente au contraire de le rassurer, ou plutôt de sauver les apparences en dissimulant avec une patience infinie les truquages propres à son jeu – c'est l'usage lorsqu'on élabore des trompe-l'œil aussi ambitieux et sophistiqués que les siens. Leurs démarches présentent malgré tout quelques similitudes ; ils cherchent à repousser les limites inhérentes à leur médium, l'un en s'appuyant sur la vision à l'œil nu, instinctive, en quelque sorte, c'est du moins ce qu'il prétend faire, l'autre en combinant des points de vue inaccessibles au regard normal, mais en douceur, par des tours de passe-passe, afin que par l'opération du Saint-Esprit numérique la disparition des jointures entre ces milliers de photographies prises au plus près de ces vénérables pierres donne au spectateur une (fausse) impression d'unité et de naturel.

© Gilbert Pons, juin-juillet 2023
- Turbulences Vidéo # 121

7 - Cf. aussi *Œuvres*, vol. 3, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », Folio essais, 2001.

8 - *Close Up*, teNeues Verlag, 2005. Est-ce un hasard s'il reconnaissait lui aussi sa dette à l'égard des influents Bernd et Hilla Becher, initiateurs de la spartiate, de la puritaine et monotone école dite de Düsseldorf ?



Place Furstenberg, Paris (1985) © David Hockney

LES PREMIÈRES RÉFLEXIONS

par Thibault Jehanne

Les Premières Réflexions est un projet de création de pédales de réverbération dans lesquelles sont conservées l'acoustique et les résonances de lieux qui vont disparaître. C'est une installation évolutive imaginée en série.

Les Premières Réflexions est une tentative de garder en mémoire des instantanés d'empreintes sonores d'espaces avant leur disparition : plusieurs (kilo)mètres cubes dans une petite boîte que l'on manipule avec le pied.

(Clermont-Ferrand)

Clermont-Ferrand est la troisième série de pédales de la collection *Les Premières Réflexions*. Les pédales archivent les réverbérations de trois espaces à la Muraille de Chine, grand ensemble long de 320 mètres, construit en 1961 sur le plateau du quartier Saint-Jacques : un passage couvert, une cage d'escalier ainsi que l'appartement de Danielle dernière locataire du 16 rue Henry Andraud.

Attentive aux traces laissées par les habitants de la Grande Muraille, Evelise Millet rejoue ici certaines surfaces observées dans le lieu. Sur le terrain, elle photographie des tags réalisés au briquet, des inscriptions sur une façade ou des posters aux couleurs passées dans un appartement encore habité.

Derrière le bâtiment, une poignée de gravats est prélevée, triée puis tamisée afin d'en établir une classification presque archéologique. La matière tamisée révèle des fragments hétérogènes de murs colorés, débris de plastique et lambeaux de tapisserie, vestiges d'une époque contemporaine. À une échelle plus fine, la matière prélevée se réduit peu à peu en poussière, à l'image des visuels vaporeux dessinés au noir de fumée sur les boîtes et des marquages usés sur les pédales.

© Thibault Jehanne - Turbulences Vidéo #121

Les Premières Réflexions (Clermont-Ferrand) a débuté en mars 2022 et s'est achevé en février 2023. Programmation : **Léopold Frey** - Conception des pédales : **Olivier Furin** - Conception graphique : **Evelise Millet** - Assistant à l'enregistrement : **Olivier Gonnet** - Merci à **Danielle Soyer** pour nous avoir ouvert la porte de son appartement, à **Gregory Bernard** de la ville de Clermont-Ferrand, **Alice Battut** d'Assemblia, **Laurent Demonsa** de la société Demcy, à **Florent Labarre** et **Gabriel Soucheyre** de l'association VIDEOFORMES ainsi qu'au label **Onto Records**.

Ce projet a reçu le soutien de l'association VIDEOFORMES dans le cadre d'une résidence art numérique.

Les Premières Réflexions captures the acoustics of places meant to disappear and saves them inside reverberation pedal. It's a progressive sound installation imagined as a collection. *Les Premières Réflexions* aims to record the acoustic characteristics of spaces before they are demolished, concentrating several cube meters in one small box that you can handle with your foot..

(Clermont-Ferrand)

Clermont-Ferrand is the third set of pedals in the *Les Premières Réflexions* collection. These pedals archive reverberations from three destroyed places at La Muraille de Chine, a 320 meters long housing development, built in 1961 on the Saint-Jacques district : a covered pathway, a stairwell, and Danielle's apartment, the last tenant of the 16 Henry Andraud Street.

Attentive to the traces left by the inhabitants of the Grande Muraille, Evelise Millet organize some surfaces observed in the place. In the field, she photographs graffitiis create with a lighter, writing on a façade, or faded colors posters in an inhabited apartment.

Behind the building, a handful of rubble is taken off, sorted, and sieved to establish an kind of archaeological classification. The sieved material reveals heterogeneous fragments of colored walls, plastic pieces, and wallpaper scraps, remains of a contemporary era. On a finer scale, the collected material gradually reduces to dust, like the misty visuals in black smoke drawing on the boxes and the worn markings on the pedals.

© Thibault Jehanne - Turbulences Vidéo #121



Danielle & Thibault, Repérages © Photos : Evelise Millet



CLERMONT-FERRAND

LES PREMIÈRES RÉFLEXIONS

009 CHEZ DANIELLE

adresse : 16 RUE HENRY ANDRAUD, 63000
CLERMONT-FERRAND

coordonnées gps : 45°45'59.4"N 3°05'27.1"E

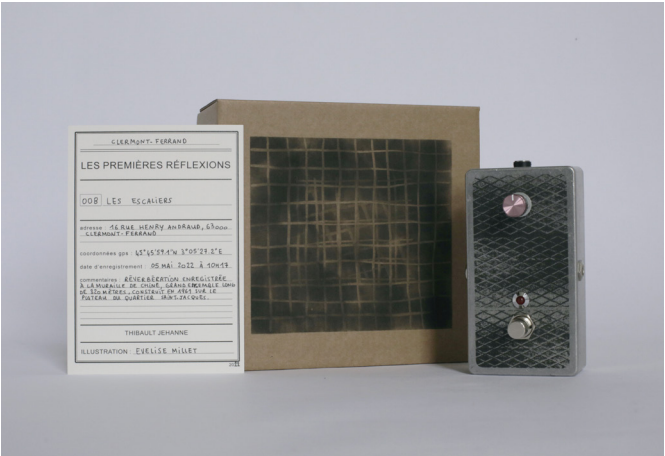
date d'enregistrement : 06 MAI 2022 À 09H50

commentaires : RÉVERBÉRATION ENREGISTRÉE
CHEZ DANIELLE SOYER DERNIÈRE LOCATAIRE
DU 16 RUE HENRY ANDRAUD.

THIBAUT JEHANNE

ILLUSTRATION : EVELISE MILLET

2022



CLERMONT-FERRAND

LES PREMIÈRES RÉFLEXIONS

008 LES ESCALIERS

adresse : 16 RUE HENRY ANDRAUD, 63000
CLERMONT-FERRAND

coordonnées gps : 45°45'59.4"N 3°05'27.1"E

date d'enregistrement : 05 MAI 2022 À 10H15

commentaires : RÉVERBÉRATION ENREGISTRÉE
À L'ESCALIER DE DANIELLE SOYER DERNIÈRE
LOCATAIRE DU 16 RUE HENRY ANDRAUD.

THIBAUT JEHANNE

ILLUSTRATION : EVELISE MILLET

2022



CLERMONT-FERRAND

LES PREMIÈRES RÉFLEXIONS

007 LE PASSAGE COUVERT

adresse : 16 RUE HENRY ANDRAUD, 63000
CLERMONT-FERRAND

coordonnées gps : 45°45'59.4"N 3°05'27.1"E

date d'enregistrement : 05 MAI 2022 À 10H15

commentaires : RÉVERBÉRATION ENREGISTRÉE À
LE PASSAGE COUVERT DU 16 RUE HENRY ANDRAUD
DANIELLE SOYER DERNIÈRE LOCATAIRE.

THIBAUT JEHANNE

ILLUSTRATION : EVELISE MILLET

2022

Boîtes et pédales « Chez Danielle », « Les escaliers » & « Le passage couvert » © Photos : Thibault Jehanne

LE CONTE DU TSAR SALTANE

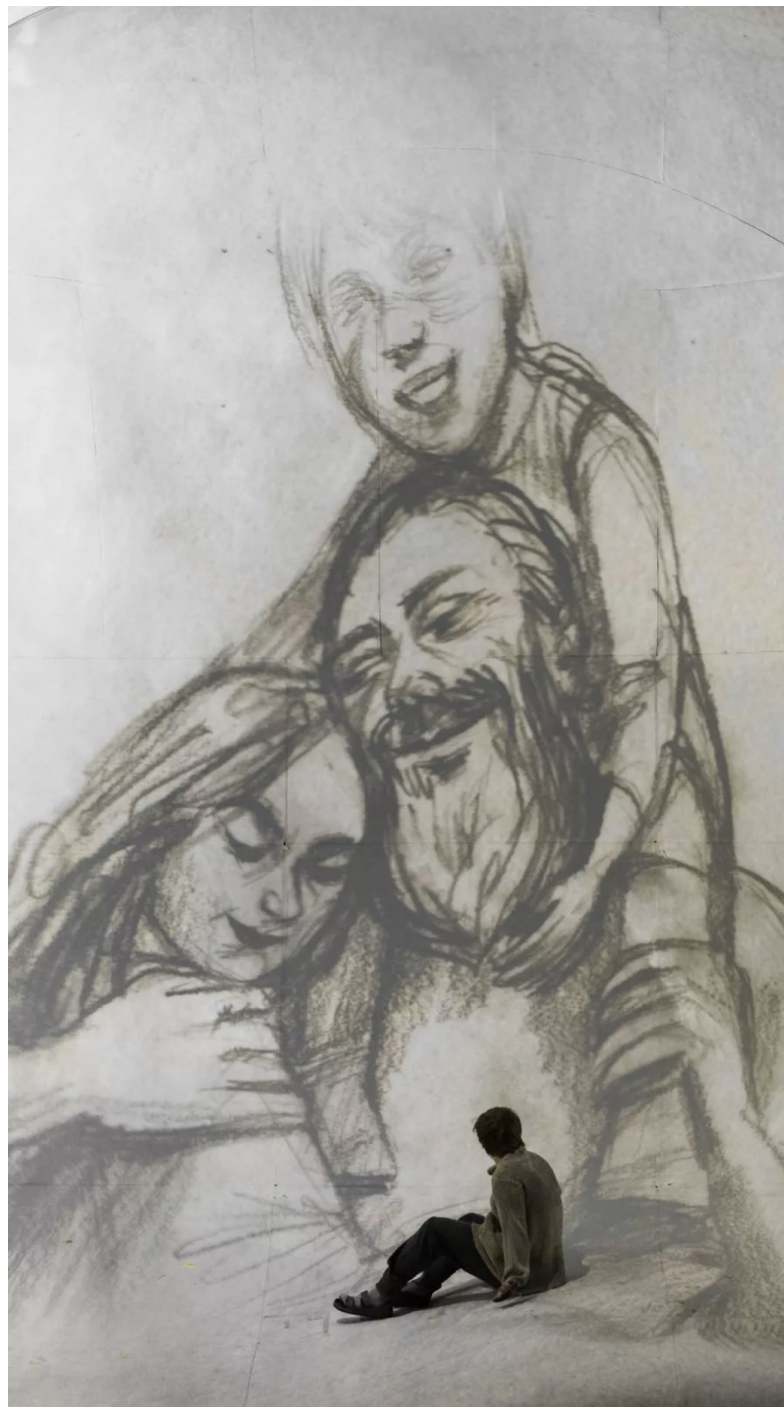
par Geneviève Charras

Un compte à rebours... Une toile tissée de correspondances étranges pour un opéra fabuleux.

Victime d'un complot organisé par ses sœurs et la sournoise Babarikha, la Tsarine Militrissa est répudiée par le Tsar Saltane, persuadé à tort que son épouse a donné naissance à un monstre alors qu'il était parti à la guerre. La malheureuse est condamnée à être jetée dans un tonneau livré à la mer mais elle parvient miraculeusement saine et sauve sur l'île magique de Buyan où elle élève seule le Tsarévitch Gvidone. Devenu un valeureux jeune homme, celui-ci sauve une Princesse-Cygne des griffes d'un magicien. Avec son aide, il devient le souverain d'une puissante cité avant de partir à la découverte de ses origines, avec l'espoir de rencontrer enfin ce père qui l'a rejeté.

De tous les grands compositeurs russes du XIX^e siècle, Rimski-Korsakov se distingue par son attachement aux légendes de son pays natal dont il a su magnifier la poésie par sa maîtrise absolue de l'art de l'orchestration. Le metteur en scène Dmitri Tcherniakov, génial ambassadeur du théâtre russe, s'empare avec une rare sensibilité et un sens aigu de la psychologie de ce conte musical inspiré par une œuvre de Pouchkine. Il signe un spectacle poignant, centré sur la relation inconditionnelle qui unit une mère à son enfant, et porté par des animations vidéo oniriques, en interaction permanente avec les chanteurs. Une ode à l'enfance et à la différence présentée dans le cadre du festival Armondo Slave.

Deux personnages se partagent de façon frontale le plateau, très étroit devant un rideau de scène cuivré. Elle, en pull-over et jupe banalisés, lui de même, une allure singulière: un jeune homme recroquevillé qui semble très loin de la réalité dans un mutisme et une fixité physique impressionnants. Ce seront les « héros » de ce conte de fées qui nous embarque dans un récit à l'image d'une musique tantôt douce, tantôt tempétueuse. Une histoire qui va se conter avec force costumes extraordinaires dus au talent de Elena Zaytseva : tous les personnages évoqués qui vont peupler l'intrigue vêtus à la façon de poupées russes, matriochkas bigarrées : gonflés à bloc comme des ballons de baudruche où à la façon de Rei Kawakubo qui revisiterait la griffe de Léon Bakst ou Alexandre Benoit, costumiers peintres et plasticiens des célèbres ballets russes... Un défilé de mode griffé comme des ratures sur les emballages rigides qui habillent ces personnages grotesques de fable lointaine. C'est très réussi et ce *Groosland* façon Maguy Marin et Montserrat Casanova dans *Cendrillon* est magnifique. Plongée donc dans un univers extravagant pour une histoire très humaine, peuplée d'êtres au destin fantastique. Le tsarévitch Gvidone est atteint d'autisme et passe



Le Conte du tsar Saltane à l'Opéra national du Rhin © Photos : Klara Beck



Le Conte du tsar Saltane à l'Opéra national du Rhin © Photos : Klara Beck

pour un monstre, ce « Casanova » que l'on désigne et montre comme une bête curieuse. Affublé de son objet transitionnel, un écureuil qui pond des noisettes en or, le jeune homme est incarné de façon sidérante par Bogdan Volkov, brillant ténor dont le jeu corporel, engagé et très mimétique quant aux symptômes extérieurs de l'autisme, est tout simplement sidérant. Danse, culbutes, tremblements, déséquilibres et errance, hésitations, divagations en tout genre, sobres et très mesurées. Un exploit de justesse maîtrisé trois heures durant ! Il se livre à une interprétation magistrale d'un rôle épineux : cet être fragile qui ne dira mot durant la première partie... L'atmosphère est brillante, le chœur animé de mouvements ondoyants simulant l'écart, la distance face à ce duo éperdu d'amour : la mère et son fils reclus dans la malédiction. Elle, la tsarine, Tatiana Pavlovskaya dans une langue russe irréprochable est touchante, désespérée mais volontaire, égarée dans ce monde pas toujours bienveillant. La musique sous la direction de Aziz Shokhakimov bat son plein et envahit cet univers qu'elle mène tambour battant. La mise en scène de Dmitri Tcherniakov dévoile peu à peu les univers mentaux et le rêve. De très beaux moments plastiques où la Princesse Cygne est allongée à même le décor en quasi suspension, costume de plumes blanches. On se croirait dans *L'après midi d'un faune*, où Nijinsky inclut dans la roche comme un singulier alpiniste, fait office de créature fantastique.

Julia Muzychenko, frêle et fragile créature incarne cet esprit issu des fantasmes du conte avec une voix aguerrie et sublime. Pour magnifier cette histoire pleine d'images loufoques, traditionnelles revisitées comme une cuisine déstructurée, les croquis, esquisses et dessins d'animation projetés sont eux aussi une totale réussite esthétique : tendre univers de personnages crayonnés en noir et blanc, distillés par des mouvements fondus ou tectoniques. Ode à la beauté des corps, des visages, des chevelures dans une plasticité remarquable.

Encore des traits de crayon et de caractère signés du metteur en scène, démiurge du genre. Et bien sûr, on souligne le jeu du tsar, Ante Jerkunica, voix profonde et dignité de circonstance. Le bouffon, grotesque à souhait, Alexander Vassiliev pour couronner le tout se prête à de vives altercations. L'Orchestre philharmonique de Strasbourg et le chœur de l'Opéra du Rhin pour une interprétation vigoureuse et sensible d'une musique où *Le Vol du Bourdon* fait office de « tube » et fait l'objet d'une séquence désopilante alors que le décor se révèle enfin dans sa profondeur de champ, comme une enclave, une grotte magique suspendue où se déroule un festin de pacotille en carton pâte de toute beauté et originalité.

Cette production vertigineuse fut l'objet d'une ovation du public, conquis par tant de fantaisie, qui loin d'être « divertissante » est un enseignement sur la « différence » qu'il ne faut pas toujours vouloir calquer sur la réalité. Le tsarévitch, perdu par ses rêves écroulés ne s'en remettra pas.

© Geneviève Charras - Turbulences Vidéo #121

Coproduction de **La Monnaie**, Bruxelles et du **Teatro Real Madrid**.

Сказка о царе Салтане

Opéra en un prologue et quatre actes.

Livret de **Vladimir Bielski** d'après le conte d'**Alexandre Pouchkine**.

Créé le 3 novembre 1900 au Théâtre Solodovnikov de Moscou.

À l'Opéra du Rhin en mai 2023.

Direction musicale : **Aziz Shokhakimov**

Mise en scène et décors : **Dmitri Tcherniakov**

Costumes : **Elena Zaytseva**

Direction artistique de la vidéo et des éclairages :

Gleb Filshtinsky

Chœur de l'Opéra national du Rhin, Orchestre philharmonique de Strasbourg

HACnumédia:

HACNUM lance HACNUMédia

Créé en 2020, HACNUM,
le réseau national des arts hybrides et cultures numériques
rassemble plus de 400 acteur-ices de la filière en France.

HACNUMédia explore les futurs souhaitables, la place
et l'impact des technologies dans la création,
par extension dans la société.

HACNUMédia a pour mission : d'accompagner la montée en
compétences et une valorisation de ses adhérent-es ;
la mise en œuvre d'un dialogue pérenne auprès
des réseaux des industries culturelles numériques ;
un soutien inconditionnel à la création sous toutes ses formes ;
une bibliothèque de ressources avec des contenus critiques,
pédagogiques et analytiques.

HACNUMédia se veut un espace de rencontres et d'échanges,
un carrefour où les idées se confrontent,
où les visions se partagent et où l'avenir se dessine.

HACNUMédia à lire sur hacnum.org



HACnum:
RÉSEAU NATIONAL
DES ARTS HYBRIDES ET CULTURES NUMÉRIQUES

Space Explorers - L'INFINI - ©Adil Boukind

VIDEOFORMES 2024

Festival/Expositions/Exhibitions : 14 — 31 mars

TURBULENCES VIDÉO / DIGITAL & HYBRID ARTS #120 - juillet 2023