

TURBULENCES VIDÉO

DIGITAL & HYBRID ARTS - **Janvier 2024** - revue trimestrielle **#122**



TURBULENCES VIDÉO

DIGITAL & HYBRID ARTS - **Janvier 2024** - revue trimestrielle **#122**

Premier trimestre 2024

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

Ont collaboré à ce numéro : Alain Bourges, Geneviève Charras, Vincent Ciciliato, Léa De Kergret, Jean-Paul Fargier, Philippe Franck, Jean-Paul Gavard-Perret, Jean-Jacques Gay, Marc Lasseaux, Marc Mercier, Gilbert Pons, Gabriel Soucheyre, Clément Thibault, Christophe Wlaeminck, Jaehye Yoon, Marion Zilio.

Relecture : Michèle Delage, Evelynne Ducrot, Maryse Freydefont, 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 #122 et VIDEOFORMES • Tous droits réservés

La revue Turbulences Vidéo #122 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. Dabal Kim, *Hermaphroditic Mythology - Dreaming Club* (2023), 5'10 © Video still
2. Yosra Mojtahedi, *Horizon d'un trou noir* (2020), encre sur papier, 75 x 56 © Tous droits réservés



Vue de l'exposition One Hundred years of travel au National Museum of Modern and Contemporary Art (Séoul), 2023-24 © Photo : Gabriel Soucheyre

ÉDITO #122

par Gabriel Soucheyre

DE BRUITS ET DE FUREUR S'EN REMETTRE...

Dans un monde aussi trouble que le nôtre aujourd'hui, il ne reste que l'intangible, l'invisible pour nous redonner un semblant d'équilibre et d'espoir. Il y a ceux qui s'arcbutent et ne veulent pas accepter les changements, et ceux qui les vivent. Il y a ceux qui ne savent pas qui ils sont réellement mais refusent l'autre, la différence. Les migrations sont devenues un mode de vie, pour le travail, des études, la recherche, le plaisir, rejoindre un être aimé et comme les autres migrants naturels, la flore, la faune, portés par des vents ils construisent un lendemain plus sensible et humain ainsi que le démontre très subtilement l'artiste Yeondoo JUNG dans l'exposition *One Hundred years of travel* au National Museum of Modern and Contemporary Art (Séoul).

OF SOUND AND FURY RESILIENCE...

In a world as troubled as ours today, only the intangible, the invisible, can give us a semblance of balance and hope. There are those who stand firm and refuse to accept change, and those who live it. There are those who don't know who they really are, but reject the other and the difference. Migration has become a way of life, for work, studies, research, pleasure, to rejoin a loved one, and like other natural migrants, flora and fauna, carried by the winds, they are building a more sensitive and humane tomorrow, as the artist Yeondoo JUNG subtly demonstrates in the exhibition *One Hundred years of travel* at the National Museum of Modern and Contemporary Art (Seoul).

SOMMAIRE #122

CHRONIQUES EN MOUVEMENT

[Cadavre exquis pour Michel Jaffrennou...](#), par Jean-Paul Fargier, Marc Mercier et Alain Bourges – p.8

[Trente ans plus tard \(et toujours à Annecy\) l'art vidéo passe et repasse](#), par Jean-Paul Fargier – p.12

[Les arts vidéo à Gaza-Blanca](#), par Marc Mercier – p.20

[INcoming, de Enrique Ramirez](#), par Vincent Ciciliato – p.26

[Les Instants... vidéo sous forme de nécessité](#), par Vincent Ciciliato – p.30

[Spirit of Vilnius](#), propos recueillis par Philippe Franck – 38

[Gleb Divov, le multiartiste internationaliste d'Užupis](#), propos recueillis par Philippe Franck – 46

[Expansion et imbrication des corps au cinéma](#), par Jaehee Yoon (Fr/En) – p.52

PORTRAIT D'ARTISTE : YOSRA MOJTAHEDI

[Le calme & la tempête](#), propos recueillis par Gabriel Soucheyre (Fr/En) – p.60

[Yosra Mojtahedi](#), par Jean-Jacques Gay – p.68

[Les machines désirées](#), par Clément Thibault – p.72

[Lilith, corps-fontaine](#), par Marion Zilio – p.76

[Corps-limite](#), par Christophe Wlaeminck – p.80

[Germinations noires](#), propos recueillis par Marc Lasseaux – p.86

[EXODE](#), par Marc Lasseaux – 90

[Yosra Mojtahedi - portrait vidéo](#), par Gabriel Soucheyre – p.95

SUR LE FOND

[De sang froid](#), par Alain Bourges – p.96

[Portraits géants sans nom et sans visage](#), par Gilbert Pons – p.102

[Art et féminisme à l'ère des réseaux sociaux](#), par Léa De Kergret – p.110

[Ismail Bahri créateur de l'effacement](#), par Jean-Paul Gavard-Perret – p.118

LES ŒUVRES EN SCÈNE

[Hide to show](#), par Geneviève Charras – p.120

39^e FESTIVAL INTERNATIONAL D'ARTS
HYBRIDES ET NUMÉRIQUES

14 — 31 Mars
CLERMONT_FERRAND

VIDEOFORMES

RENCONTRES / EXPOSITIONS 2024 PROJECTIONS / PERFORMANCES

CADAVRE EXQUIS POUR MICHEL JAFFRENNOU...

par Jean-Paul Fargier, Marc Mercier et Alain Bourges

... qui a tiré sa révérence le 2 décembre 2023.



Maison Jaffrennou © Photo : Gabriel Soucheyre

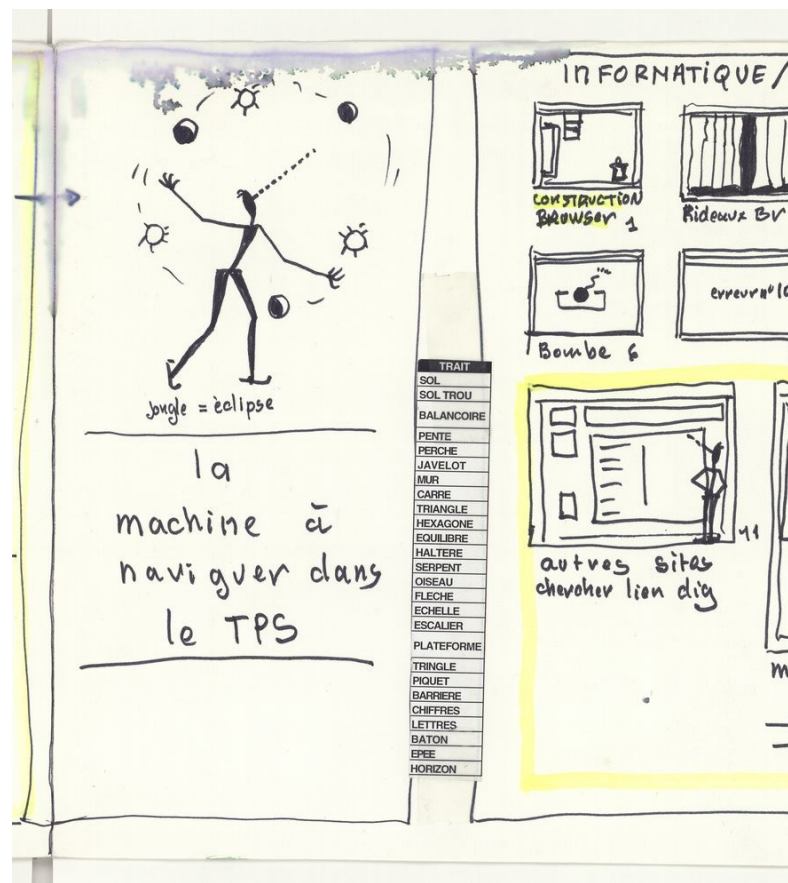
Cher Michel, tu ne nous en voudras pas, au contraire, de t'adresser ce « cadavre exquis », toi qui aimais tant ce genre surréaliste... je me souviens que tu en avais organisé un superbe, immense, sur une feuille longue comme le bras, en l'honneur de Catherine il y a quelques années, quand pour fêter son anniversaire tu avais réuni dans votre salle à manger au moins cinquante convives, on va refaire ça mais à trois, car il faut faire vite, nous ont dit Éric et Gabriel, pour paraître dans le *Turbulences* de janvier qui est en plein bouclage, on

recommencera peut-être plus tard avec plus d'amis, ce sera encore plus exquis... Oui, exquis, esquissons à outrance, je me souviens de son récit de poète lettriste quand après avoir écrit des livres grivois pour Isidore Isou, il décide de participer à une soirée publique du groupe avec un texte où il imite un chien, le lendemain tous les amis qu'il a croisés se mirent à aboyer, ce fut la fin de son aventure avec eux, mais pas celle de ses jeux de mots, la vie des ô, l'avis des ho, vide et haut, ah Michel exquis, mes souvenirs s'esquisseraient à rallonge si...

si Michel avait réussi à retenir mon prénom, il m'appelait tout le temps Hervé, comme l'ancien patron de France Télévision, ce qui était un honneur et une simple petite faute de concordance des temps, Hervé Bourges étant, comme moi, originaire de Rennes, mais de la génération de ma mère. Celle-ci me dit un jour : « Quand tu verras ce Jaffrennou dont tu parles, demande-lui s'il n'était pas de la famille qui tenait un bazar à Trélazé ! Petit, je m'arrêtais chaque jour, sur le chemin de l'école pour regarder les jouets dans leur vitrine. C'étaient des Bretons qui avaient immigré en Anjou ». J'ai demandé à Michel et il m'a confirmé que ses parents avaient bien tenu une boutique dans cette petite ville à la lisière d'Angers. Mes jouets à moi, mes jouets d'adulte, je les ai admirés dans les vitrines vidéo de Michel, avec les yeux émerveillés d'un enfant... on avait quel âge quand on regardait les spectacles de Michel, je me le suis toujours demandé, de 7 à 77 ans certainement, nous avons fêté plusieurs fois nos anniversaires ensemble, celui de ses 70 ans qu'il avait organisé à Sète a été fabuleux, dans une boîte de nuit nommée La Laiterie, nous avons dansé toute une nuit (comme des enfants sans âge) devant deux grands écrans où défilaient les gags des *Totologues* interprétés par lui et Patrick Bousquet, *Jim Tracking*, les clowns, les acrobates et les animaux de *Vidéo Circus*, les stars de *Vidéopérette* (Ulysse, Lacan, Duchamp, Dieu le Père), les chasseurs de *Pierre et le Loup* qui se pavanaient non plus sur la musique de Prokofiev mais sur celle des musiciens touaregs qu'il était allé filmer au Niger, car le plus excitant c'est que Michel en DJ mixait toutes ces bandes en mélangeant les sons des uns avec les images des autres, et ça marchait, mieux : ça dansait, sacré soirée... et cette soirée sacrée de 1988 à la MJC de Manosque où trônait son *Plein d'plumes* et c'est là que j'ai réalisé qu'il était vraiment un magicien quand des gens collèrent leurs yeux entre les télévisions superposées pour voir comment les plumes arrivaient à se faire la malle de l'une à l'autre comme quoi le spectacle enchanteur doit continuer et nous finirons par devenir oiseaux quand nous aurons fait le plein de rêves jaffrennouesques...

Rêves dont tu as été encore et toujours le dessinateur, le peintre en décors, le storyboarder. Rêves aux dimensions d'opéra car c'était l'opéra ton affaire, de Garnier à Faust, de Prokofiev à l'*Électronique Vidéo Circus*. Mais toujours modeste. Un petit opéra de 4 sous, avec l'accordéon plutôt que l'orgue de barbarie du bonimenteur qui ouvre le film de Pabst. Car c'est à lui que tu ressembles le plus, au fond.

© Jean-Paul Fargier, Marc Mercier et Alain Bourges
- Turbulences Vidéo #122



Diguiden, le messager du dragon numérique (2000), spectacle, élaboration © Fonds d'archive Michel Jaffrennou / BNF

TRENTE ANS PLUS TARD

(ET TOUJOURS À ANNECY)

L'ART VIDÉO PASSE ET REPASSE

par Jean-Paul Fargier

Un anniversaire c'est forcément l'heure des
comptes. Parlons chiffres...

Il y a 30 ans, en 1993, Annie Aguetaz se lance dans la diffusion d'œuvres vidéo... crée imagespassages... qui opère dans de multiples lieux d'Annecy et environs... 1200 artistes, à ce jour, y ont été montrés...

100 d'entre eux, d'entre elles, ont été convié(e)s à envoyer une œuvre de leur choix pour célébrer ces trois décennies de foisonnement électronique. On pourra les voir pendant un mois dans une exposition : *En Corps et encore... 30 ans*.

J'assiste au vernissage. Je consulte la liste qui défile sous forme de vignettes sur un grand écran : de ces 100 vidéos, j'en connais seulement 15... Joël Bartolomeo, Olivier Bosson, Robert Cahen, Sigrid Coggins, Jordi Colomer, Giuliana Cuneaz, Clorinde Durand, Mounir Fatmi, Mihai Grecu, Pascal Lièvre, Jean-Gabriel Periot, Laurent Pernot, Momoko Seto, Jeanne Susplugas, Aiyoungh Yun... donc, pour moi, alléluia, 85 à découvrir, si j'ai le temps... le lendemain je reviens et j'en grappille une dizaine. Avant de repartir. Désolé pour les 75 inconnues (de moi) que je guetterai, promis, à d'autres occasions. Car j'ai leurs noms.

Je garde comme un trésor une liasse de 100 images, format carte postale, distribuée à titre de catalogue.

L'art vidéo est un continent immense, infini, en expansion, où il sera toujours merveilleux de s'aventurer.

Entrons dans les détails... de ma dernière aventure dans ce monde où je navigue depuis plus de 50 ans... septembre 1973, création du groupe vidéo Les Cent Fleurs avec Danielle Jaeggi et Annie Caro, réalisation de *Cerisay, elles ont osé* ; 1982, fondation à peu près au même moment de deux coopératives de diffusion : Grand Canal (avec Longuet, Belloir, Prado, Nisic, Orlan, etc.) pour les œuvres artistiques, Mon Œil ! (avec Carole Roussopoulos et Delphine Seyrig) pour les bandes politiques ; et nombreux papiers dans divers médias sur la vidéo militante et l'art vidéo, *Les Cahiers du cinéma*, *Le Monde*, *art press*, *Turbulences Vidéo*, etc.).

Depuis cinquante ans, je suis toujours partant pour découvrir de nouvelles œuvres, chroniquer des expériences, constater des métamorphoses de l'image électronique sous couvert de nouveaux genres : après l'avatar des *arts numériques*, la Vidéo se régénère maintenant grâce à l'Intelligence Artificielle.

La célébration des 30 ans d'imagespassages justement a été conçue par Annie Aguetaz comme un carrefour où s'entremêlent (s'embrassent, se recourent, se bousculent) passé, présent et avenir des images à travers lesquelles nos vies et nos rêves ne cessent de se penser, de se mirer, de s'exalter.

COUCOU CHER PASSÉ

Dans l'exposition *En Corps et encore*, le Passé est représenté par ces 100 vidéos offertes au public, qui peut déclencher la projection de l'une d'entre elles en appuyant sur un bouton érigé sur un socle, télécommande que dans certaines émissions de jeu télévisé, comme ce *Burger Quiz* que j'adore, on nomme un *buzzer*. Mot qui, renseignement pris sur Wikipédia, indique une sonnerie, mais le *buzzer* de *Corps et encore* ne sonne pas, ce n'est donc pas un *buzzer*, dommage, mais je le garde quand même, car je l'aime bien ce mot. Donc vous *buzzez* et vous voyez aussitôt se dérouler une vidéo qui a déjà été montrée à Annecy par Annie Aguetaz au fil de ses 30 ans de diffusion d'art vidéo.

100, c'est un échantillon, pas un palmarès, pas un hit parade. Un petit échantillon de même pas un 10^{ème} de tout ce qu'elle a proposé. D'abord chez elle, car son désir de partager ses découvertes s'est d'abord exprimé en conviant des amis (et des amis d'amis) dans sa (grande) maison, avec vue sur le lac, à Saint-Jorioz (ne prononcer pas le Z, ça ne se fait pas en Savoie, m'a appris Annie Aguetaz, « az » ou « oz » en savoyard est comme un « e » muet en français). Parfait : on va maintenant l'appeler Annie la Guetteuse. Ou la Magicienne d'Oz. Ozez, ozez, Joséphine !

Ces cent vidéos, si vous avez la chance, lorsque vous *buzzez*, qu'Annie se trouve là, elle va vous les commenter, vous raconter dans quelles circonstances elle a rencontré leurs auteur.e.s, (soyons inclusifs puisque c'est d'époque), si elles (c'est affreux, on arrête) sont venues à Annecy pour les présenter dans une de ses séances du mardi midi dans le petit théâtre où imagespassages a ses entrées depuis plus de vingt ans, au centre de la ville, pas loin de la gare. Vous pouvez l'interroger sur ce qu'elle sait de leur travail avant, après, donc aujourd'hui, c'est un puits de connaissances circonstanciées, une vue panoramique fouillée sur le *mondillo* de l'art vidéo (c'est par ce terme espagnol que les amateurs de corridas se désignent, ils ne sont pas si nombreux, laissez-les tranquilles) et le grand monde aussi de l'art contemporain. Annie ne cesse de faire le lien entre les deux.

Donc j'ai buzzé, et j'ai vu quelques vidéos que je n'avais jamais vues. Par exemple : *White light*, de Hervé All. Je vais te présenter son auteur, me dit Annie : il est là. Comme par hasard. Non, il habite à Annecy. Il a été, attention, le monteur de Bill Viola. Ah bon, où, quand ? Pour les vidéos créées par Viola à l'exposition *La Beauté* à Avignon, confirme un grand gaillard, la cinquantaine pimpante. Il a fait l'école des Beaux-Arts de Perpignan, école aujourd'hui fermée, précise-t-il, ce

Hervé All, *White Light* (Laponie, 2012) © Tous droits réservés

que j'ignorais, par le maire frontiste. Attention. Il s'est installé à Annecy, où il travaille la vidéo, mais aussi peint, sculpte et fait de la céramique. La vidéo qu'il a sélectionnée pour participer à *Corps et encore* date de 2012.

Il l'a réalisée, en filmant pendant 5 minutes un corps qui lutte contre sa disparition dans le blizzard polaire, un savant en mission sur la calotte glacière : il avance lentement, péniblement mais aussi parfois il recule, sort du cadre, y rentre à nouveau, tant le vent souffle fort. L'image est grise et lumineuse : les particules de neige virevoltante scintillent parmi le bombardement des photons d'un jour sans fin. C'est très très physique, basiquement : densité fragile du corps, force invincible de la Nature. Conflit des efforts et des forces. Spectacle grandiose. Le film dure ce que la caméra a pu capter avant de s'éteindre, de trépasser de froid, gelée. Elle n'a plus jamais servi, dit All. Kaput. C'est beau comme un Direct ultime. L'image d'un dernier souffle.

Evidemment on pense d'abord à Bill Viola et son captivant début hivernal de Chott-el-Djerid. Le point qui grandit en avançant vers la caméra dans un paysage de neige et s'avoue être un homme qui marche. Mais il y a autre chose ici, plus secrètement proche d'une autre vidéo de Viola : *The Passing*. Construit autour de la mort de la mère de Bill. L'enregistrement de son passage de vie à trépas. Réellement. Autour duquel Viola multiplie les métaphores de passages : de veille à sommeil, de vision nocturne à vision diurne, de lumière électrique à lumière solaire... Quelle belle surprise de découvrir dans ce *White Light* d'Hervé All, un écho, radical et original, à tous ces passages qui hantent Bill Viola mais

nous travaillent tous, dès que nous nous enfonçons dans la masse obscure du Temps. Le temps ne passe pas c'est nous qui passons à travers.

Voilà peut-être l'œuvre la plus emblématique du trésor amassé/distillé/diffusé par ces trente ans d'imagespassages, me disais-je en cherchant à piocher une autre vidéo inconnue de moi. Et voici que je n'ai même pas à *buzzer* (un visiteur vient de s'emparer du joystick) pour voir se déchaîner les stupéfiants danseurs de Cecilia Bengolea et de sa chorégraphie nocturne de *Lightning Dance* ! Des jeunes danseurs noirs (sont-ils des amateurs ou des professionnels ?) se relaient au bord d'une route sous la pluie pour sauter avec art dans des flaques d'eau. Il fait nuit, le ciel est déchiré par les éclairs d'un orage, qui illuminent soudain la scène. Parfois ce sont les phares d'une voiture qui vient illuminer, en glissant sur l'asphalte, les corps luisants et joyeux des danseurs. Ils enchaînent les figures harmonieuses cassées, dont la plus récurrente est le piétinement des flaques, avec jets de gerbes perlées. Vers la fin de la bande, une femme se glisse dans la sarabande : c'est la chorégraphe. Elle est venue, m'informe Annie en chuchotant, montrer son spectacle sur la scène nationale de Bonlieu, maison de la culture d'Annecy. Et imagespassages lui a consacré une séance. La vidéo a été tournée à la Jamaïque. Cecilia Bengolea utilise souvent des images dans ses spectacles. Elle est argentine, et mondialement connue. Née en 1979 à Buenos-Aires, me confirme Wikipédia. Je suis ravi de l'avoir découverte grâce à Annie la Guetteuse et vais guetter ses passages en France. En attendant, je plonge dans internet où je peux accéder à plusieurs



En Corps et encore (2023), 30 ans d'imagespassages © Photo : imagespassages

de ses danses. Et vidéo. Il était temps que je découvre cette artiste magnifique et finalement si proche de mes propres trajets (elle a dansé pour Ernest Pignon-Ernest, brillé au festival d'Avignon, étudié auprès de Mathilde Monnier à Montpellier). Je me sens cerné.

Danser sous la pluie, le cinéma nous en a montré la voie, la joie. Et c'est ce que célèbre une autre vidéo, que j'attrape parmi les 100 d'Annecy *En corps... Keep Dancin'*, que je regarde avec une curiosité accrue parce qu'elle est signée Laurent Fiévet. Le cousin de mon ami Boris Pollet, fils de mon cher Jean-Daniel Pollet, cinéaste génial auquel j'ai consacré un film et un livre et pas mal de temps de ma vie de cinéophile. Quelqu'un avait lancé *Keep Dancin'* (2010) quand je suis arrivé dans la salle d'exposition, et je n'ai jamais pu relancer cette œuvre. La trouverait-on sur le net ? Je tape ce titre et Fiévet et j'obtiens un long commentaire des intentions du film, qui s'avoue composé comme une boucle de 5 minutes, mettant en série trois extraits de *Singin' in the Rain* de Gene Kelly et Stanley Donnen (ah Stanley Donnen, un jour j'ai dîné avec lui et sa femme au nom français Yvette Mimieux, l'actrice américaine, chez des amis à Paris au milieu des années 70). Laurent Fiévet, dont je n'ai encore vu aucune vidéo, manifeste des intentions de déconstruction formelle (la récurrence des cercles) et idéologique (critique de l'optimisme forcé) que je n'ai pas eu la possibilité de vérifier mais ça viendra. D'autant que cette « boucle » fait partie d'une série dont les titres (*Wool Stockings*, *Flying Stalions Circus*, *On the Brink*, etc.) sont énumérés sur le site consulté, où figure déjà le passage de *Keep Dancin'* à l'expo *En corps et encore*.

Je ne vais pas m'attarder sur toutes mes découvertes faites à Annecy (lecteurs, je le sais, votre patience a des limites, on se lasse vite d'entendre commenter des œuvres que l'on n'a pas sous les yeux). Mais voici quand même encore quelques notes sur des noms et des univers qui se sont ouverts à moi grâce à Annie Aguetaz et sa collection.

Connaissez-vous Marc Limousin ? Moi pas jusqu'à cette célébration des 30 ans d'imagespassages. Sa vidéo *La Vénus de la Dranse* s'affichait souvent sur le grand écran des 100. Sans doute parce que l'artiste se débrouillait pour *buzzer* souvent sur son titre. Sans cesse de nouveaux amis à lui se présentaient et ils demandaient à la découvrir. J'ai pu ainsi la voir plusieurs fois. Avec plaisir. On y voit l'artiste fabriquer un buste de femme nue en modelant de la glaise au bord d'une rivière. D'abord il découpe dans la falaise un morceau de terre meuble. Et tout de suite il se met à la façonner de façon à ce qu'elle prenne des formes féminines (seins, cuisses, mont de...). La naissance de cette Vénus qui surgit en direct des gestes habiles du sculpteur est assez fascinante. Posée sur un rocher, aspergée de l'eau de la rivière, caressée, frottée, creusée : atmosphère érotique. On est bien parti dans nos rêves. Mais soudain, Limousin asperge de pigments bleus sa créature. Clin d'œil à Klein. Était-ce bien nécessaire ? Oui : pour briser nos rêves indus et nous ramener au prosaïque monde l'art. Certifié exact, à la fin du générique où est indiqué que cette œuvre appartient à une série. Il n'y a pas de Vénus unique. Un jour, on découvrira les autres. Marc Limousin, me susurre Annie, travaille dans la région d'Annecy. Dont acte.

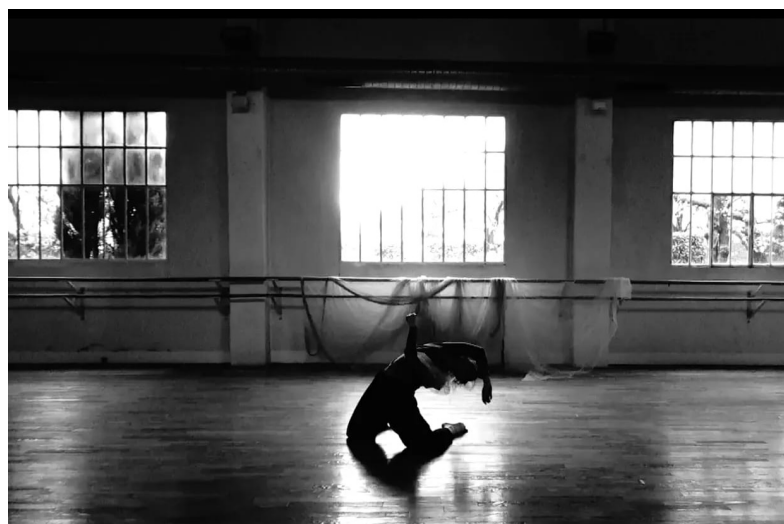
Thomas Zoritchak, *Circonférence, mais (tu m'expliques)* © Tous droits réservés

Et Thomas Zoritchak ? De la région aussi. Et même, apprends-je, ancien assistant d'Annie, quand il était étudiant. Il travaille maintenant à Paris, dans une université scientifique, où il dirige un laboratoire de réalisation de films pensés par des profs ou des étudiants. Et, n'ayant pas renoncé à ses rêves d'artiste, il s'adonne de temps à autre, à la création d'une œuvre personnelle. Je le connaissais sans le savoir, Zoritchak : puisque Thomas vit avec la coréenne Aiyoung Yun. Et grâce à la fête des 30 ans d'Annie Aguetaz j'ai pu le découvrir comme artiste en visionnant, parmi les 100, sa *Circonférence, mais (tu m'expliques)*... Où il mêle des scènes élaborées dans des décors prosaïques, actions banales, quotidiennes (marcher, manger, etc.) à des scènes de films de fiction. Le tout truffé de phrases écrites sur les images, comme « Il faut que tu me racontes ça ». Que je me remémore grâce à sa carte postale où elle figure, car j'ai oublié tous ces coqs à l'âne qui cousent ensemble drôlement ces citations, façon théâtre de l'absurde. Sauf un extrait de *Buffet froid* de Bertrand Blier. À revoir donc, pour mieux savourer la déconstruction narrative qui pointe derrière ce chaos ordonné. Par qui ? Pour quoi ? Pour qui ?

SALUT, Ô JOURD'HUI

Dans cette célébration des trente ans d'imagespassages, le Présent est incarné par une installation (visible pendant toute la durée de l'exposition, un mois) et par une performance (le soir de l'inauguration).

L'installation est signée Mali Arun, une artiste née à Colmar en 1987, diplômée des Beaux-Arts de Paris, actuellement pensionnaire à la Villa Médicis, d'où elle est venue pour présenter son œuvre mise à l'honneur par l'exposition d'Annecy. Œuvre qu'Annie avait repérée l'année précédente à la Biennale de Lyon. *Wundervelten* comporte trois écrans verticaux rapprochés de façon à former une seule grande image divisée, multiple. Où l'on peut suivre les réactions diverses des visiteurs (de tous âges mais souvent très juvéniles) dans les méandres d'un parc d'attractions foraines, spectaculaires, style Disney, sauf qu'il ne s'agit pas de Disney, d'un conglomerat plutôt de plusieurs parcs filmés en France et ailleurs dans le monde. Un décor syncrétique pour une étude générale, critique par le fait de simplement faire état des usages et des effets. Sociologie par l'image. Qui bascule soudain dans une sorte de fiction en s'attachant à un personnage : une petite fille qui manifeste sa joie, sa peur, ses surprises, ses cris, et même une sorte de chant qu'elle semble émettre alors que son image est emportée dans un ralenti rendant impersonnelle la chanson qui nappe alors la bande son. Ce décalage est la marque de l'artiste qui se sert constamment de cet effet au niveau visuel en juxtaposant des images d'un même objet (les arabesques des montagnes russes par exemple, avec ses

Mali Arun, *Wundervelten* (2022) © Photo : imagespassagesCagla Erdogan et Morgane Chatenoud, *Noir Providence* (2022) © Photo : imagespassages

wagonnets lancés à toute vitesse et ses passagers saisis d'effroi), pris sous des angles et à des distances diverses.

À tous les coups, on gagne, dans ce genre de dispositif, il suffit de ne pas rater sa mise. Et Mali Arun a un compas dans l'œil : elle trace ses plans au cordeau. Chaque écart, chaque rime, chaque croisement de formes (et de couleurs) est plastiquement efficace. Porté par cette beauté subtilement fabriquée avec des pans de réel qu'on est en droit de trouver moches, le spectateur de cette installation assimile vite le message d'une critique (gentille, modérée) des loisirs grégaires, tarifés, imprégnés de publicité criarde. L'irruption à la fin, préparée depuis le début, de la fillette au T-shirt jaune, croisée de temps en temps jusqu'à ce qu'elle emporte la mise, éclate en gros plans, vient illuminer d'un trait contradictoire émouvant la complexité de la jouissance singulière qui se joue en de tels lieux pour ceux qui s'y plongent. Et pour ceux qui les regardent, comme nous, de loin, mais aussi grâce aux sortilèges de l'art, de près. De trop près ? Non, puisqu'il s'agit de clamer qu'il n'y a pas de sotte jouissance. Y compris la nôtre, hein !

La performance de Cagla Erdogan (musique en direct et images préparées) et Morgane Chatenoud (danse) a surgi au beau milieu du vernissage, après les discours, en se frayant une place parmi les nombreux participants, soudain invités par un changement d'ambiance lumineuse et sonore à tourner leurs regards vers le grand écran central. Un piano martelé sonne les trois coups, chut, ça commence.

Glissant depuis l'arrière de cette coulisse, une vieille femme pointe sa tête puis tout son corps douloureux, engourdi, enseveli sous des vêtements noirs, et vient s'asseoir sur une chaise placée devant l'écran. Après avoir dévisagé le public, la per-

formeuse se tourne vers les images qui défilent derrière elle, comme si elle voulait entrer dans l'espace filmé, qui dessine une vaste salle vide, fortement éclairée par la lumière filtrant de nombreuses fenêtres. En quelques mouvements, le corps de la vieille s'extirpe de sa chrysalide sombre et se métamorphose en papillon blanc. Vêtue d'une tunique lumineuse, la danseuse entame une gesticulation qui lui permet d'agiter comme des ailes les pans de son ample vêtement. Elle tourbillonne, se hisse sur une chaise, monte sur une table, se fond parmi les spectateurs, saute dans le vide, se fond dans le faisceau lumineux qui projette les images sur l'écran, en recueille des bribes sur son corps, traverse la scène que forme le public serré debout, répète son élévation au-dessus des têtes de l'autre côté de la salle, revient au centre, repart vers la périphérie, se débarrassant, ça et là, de quelques morceaux de sa tunique, dénudant ses épaules, ses jambes, tandis que sur l'écran son double se déhanche en virevoltes savantes, avec lequel elle noue une complicité mystérieuse, qui s'achève par son passage de l'autre côté de ce miroir, d'où elle était sortie pour remonter le temps d'une vie, d'un rêve.

Les vagues déferlantes de musique lancées par Cagla (prononcez Cala) Erdogan, depuis un piano électrique dissimulé dans le public, ne contribuaient pas peu à installer une ambiance onirique qui pulvérisait toutes réticences. Sur le sens. Fions-nous à nos sens. *Noir providence*, était le titre de ce spectacle d'ouverture.

AVE, IA, AVENIR

De même que la femme, air connu, est l'avenir de l'homme, l'IA, d'après les bruits qui courent, serait l'avenir de l'art, de tout art, donc de l'art vidéo. Et **qu(o)i** de mieux pour incarner cette promesse qu'une femme ?

Annie Aguetaz a choisi Sigrid Coggins pour rejoindre le bataillon féminin des artistes vedettes (Mali Arun, Cagla Erdogan, Morgane Chatenoud) de l'expo *En Corps et encore*. Très bon choix.

D'abord elle vit à Annecy, et pourra venir tous les jours activer son installation interactive de portraits (que je vais décrire). Ensuite, Sigrid est depuis pas mal d'années, de festivals en galeries, où elle se démultiplie, l'ambassadrice souriante de la création hyper numérique.

Je l'ai croisée souvent : à VIDEOFORMES (Clermont-Ferrand) distribuant des pendentifs personnalisés, scintillants comme des hologrammes feuilletés, à la galerie Satellite (Paris), où elle exposait ses créatures hybrides fortement sexuées, vaginalement grotesques, comme des Arcimboldo organiques jouant dans un film de science-fiction.

Avec Sigrid, à tous les coups, on change de planète. Sans quitter la nôtre, bien sûr. Il suffit de glisser sa tête dans un casque à vision 3D et de suivre ses ordres. Je me suis prêté à son jeu, au jeu qu'elle propose aux visiteurs de l'expo des 30 ans déjà (et des encore trente ans) d'imagespassages.

Une action simple : dessiner à l'aveugle le portrait de l'artiste sur une feuille blanche avec un stylo numérique. Pendant que vous vous appliquez à cerner son profil, à le garnir d'un nez, de deux yeux, d'une bouche, d'une chevelure, elle vous fait face et vous mitraille avec son téléphone. Vous avez deux minutes. Cela fait beaucoup pour un portrait à la 6, 4, 2 (forme antique de ce jeu futuriste). Au bout de 30 secondes, comme il m'en restait encore 90, je me suis mis à peaufiner les traits, à enrichir les boucles, à travailler les détails. Le résultat est un beau cafouillage, révélant peut-être pourquoi on nomme bouille un visage. Votre « création » ira ensuite rejoindre sur un mur les nombreuses bouilles déjà produites ainsi. Bouilles de Sigrid, qu'elle additionnera, fusionnera ensuite, dans une œuvre ultime. Qui ira scintiller sans doute dans un de ses pendentifs, qu'elle porte à son cou, pour s'identifier (façon science-fiction, monde futur), identité brouillée, garantie infiniment multiple. Bien joué. Car tout cela n'est qu'un jeu. Qui cependant donne à réfléchir. Mais reste un jeu. Le jeu des « je ».

À l'entrée de son espace, Sigrid Coggins a placé une photo en noir et blanc : un homme jeune, armé d'une carabine,



Sigrid Coggins, *Uncany You* © Tous droits réservés



visé une cible, sous l'œil des badauds qui guettent le résultat, ambiance fête foraine. C'est le père de Sigrid, le sieur Coggin, citoyen américain qui a épousé une française lors de son séjour en Europe (à titre militaire, quelques années après la guerre), où il est resté, ne retournant jamais aux USA, me confie Sigrid, en précisant que c'est la seule photo de son père qu'elle possède du temps où il n'avait pas encore quitté l'Amérique et rencontré sa mère. Un temps mythique, inatteignable, seulement imaginable. Comme si ce visage paternel, miraculeusement sauvé, était la clé de ses identités multiples, qu'elle se donne en s'appropriant les nôtres.

Après ça, difficile d'aller plus loin dans les échos entre passé, présent et futur, enregistrés par les sismographes de l'art vidéo. On va s'arrêter là, après ce parcours dans la fête des images organisée par Annie Aguetaz. En lui souhaitant de nous retrouver tous pour une autre fête de la longévité non pas dans trente, soyons réaliste mais, allez, dans vingt ans. J'aurais alors 99 ans ! Et Annie même pas 90, Sigrid près de 70, quant aux jeunes Morgane, Mali, Cagla, un demi siècle à peine... C'est jouable : sinon *in vivo* (pour moi sans doute), mais sûrement *in vitro* dans les bocal magiques de l'IA.

C'est fou ce que ces deux voyelles portent comme charge d'espérance. Rimbaud l'avait ciselé. La poésie est toujours en avance. Interrogeons son oracle :

I, pourpres, sang craché, rires des lèvres belles
 Dans la colère ou les ivresses pénitentes.
 A, noir corset velu des mouches éclatantes,
 Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,
 Golfe d'ombre ;

C'est bien de finir (pour nous) sur un point virgule après ce *Golfe d'ombre*... plein de mystères et de promesses.

© Jean-Paul Fargier - Turbulences Vidéo #122

LES ARTS VIDÉO À GAZA-BLANCA

par Marc Mercier

Du 07 au 11 novembre, s'est tenu le Festival International d'Art Vidéo (FIAV) de Casablanca (1993 – 2023). Trente ans ! Le premier festival du genre sur le continent africain. J'ai eu la chance de faire partie de la joyeuse équipe fondatrice aux côtés de Hassan Esmili (doyen de la Faculté des Lettres Ben M'Sik), Béatrice Bertrand, Houria Lahlou, Majid Seddati et de toute une bande d'étudiants ivres d'enthousiasme. En 2000, Majid a pris en main la direction artistique. Il est toujours là ! Infatigable !

Allumons les bougies ! Mon cœur est divisé en deux.

Un ventricule explose de joie. En 1993, nous rêvions que grâce à l'art, la poésie, les nouvelles technologies de création et de communication, les peuples allaient tisser de nouvelles relations, les guerres rejoindraient les livres d'histoire ancienne, les pitoyables colonisations deviendraient des pièces de collection des musées d'archéologie, les pays riches n'imposeraient plus la loi du plus fort à la planète... Oui, nous avons cru qu'un poème pouvait changer le monde. Nous étions en décembre, un vent d'espoir de paix soufflait sur le Moyen-Orient, Yasser Arafat (représentant de l'Organisation de Libération de la Palestine) signait avec Yitzhak Rabin (Premier ministre d'Israël), les Accords d'Oslo trois mois plus tôt, le 13 septembre.

Mon autre ventricule a envie de larmes. La colonisation de la Palestine n'a cessé de croître. Des murs de la honte sont érigés. Les droits internationaux sont bafoués. Et en ce mois de novembre 2023, des milliers d'enfants, femmes et hommes sont abattus comme des animaux par la quatrième puissance militaire mondiale.

J'ai accompagné la naissance d'autres festivals, tous étourdis par ces mêmes rêves, à Damas, Alexandrie, Alger, Ramallah, Gaza... Aujourd'hui, résonne dans ma tête l'exclamation d'un des co-fondateurs du festival /si:n/ en Palestine, lors de l'inauguration (2009) de la première édition : « L'art vidéo sera en Palestine une arme de création massive. »

Je pense aussi à l'année 2019 où j'ai présenté à Ramallah et à Gaza *Le livre d'image* de Jean-Luc Godard. On y entend : « Ce monde arabe dont tout le monde parle, mais que personne n'écoute », ou bien « Et même si rien ne devait être comme nous l'avions espéré, cela ne changerait rien à nos espérances, elles resteraient une utopie nécessaire... »

Fallait-il que le FIAV ait lieu dans un tel contexte ? Oui ! L'art est ce qui permet aux humains de se rendre compte que la vie est plus intéressante que l'art. Le meilleur soutien que l'on puisse apporter à un peuple qui résiste depuis si longtemps, c'est de rendre la vie malgré tout désirable. Le gai savoir est contagieux. Je veux y croire.

Il faut un magicien pour réaliser cela. Majid Seddati et ses complices ont encore fait des miracles, des programmations vidéo, performances, concerts, installations, colloque, ateliers, des invités marocains, syriens, colombiens, québécois, belges, espagnols, ghanéens, japonais, français... en veux-tu en voilà ! Et encore et toujours, la présence d'une belle jeunesse.

Le colloque « De l'art électronique à l'art numérique »

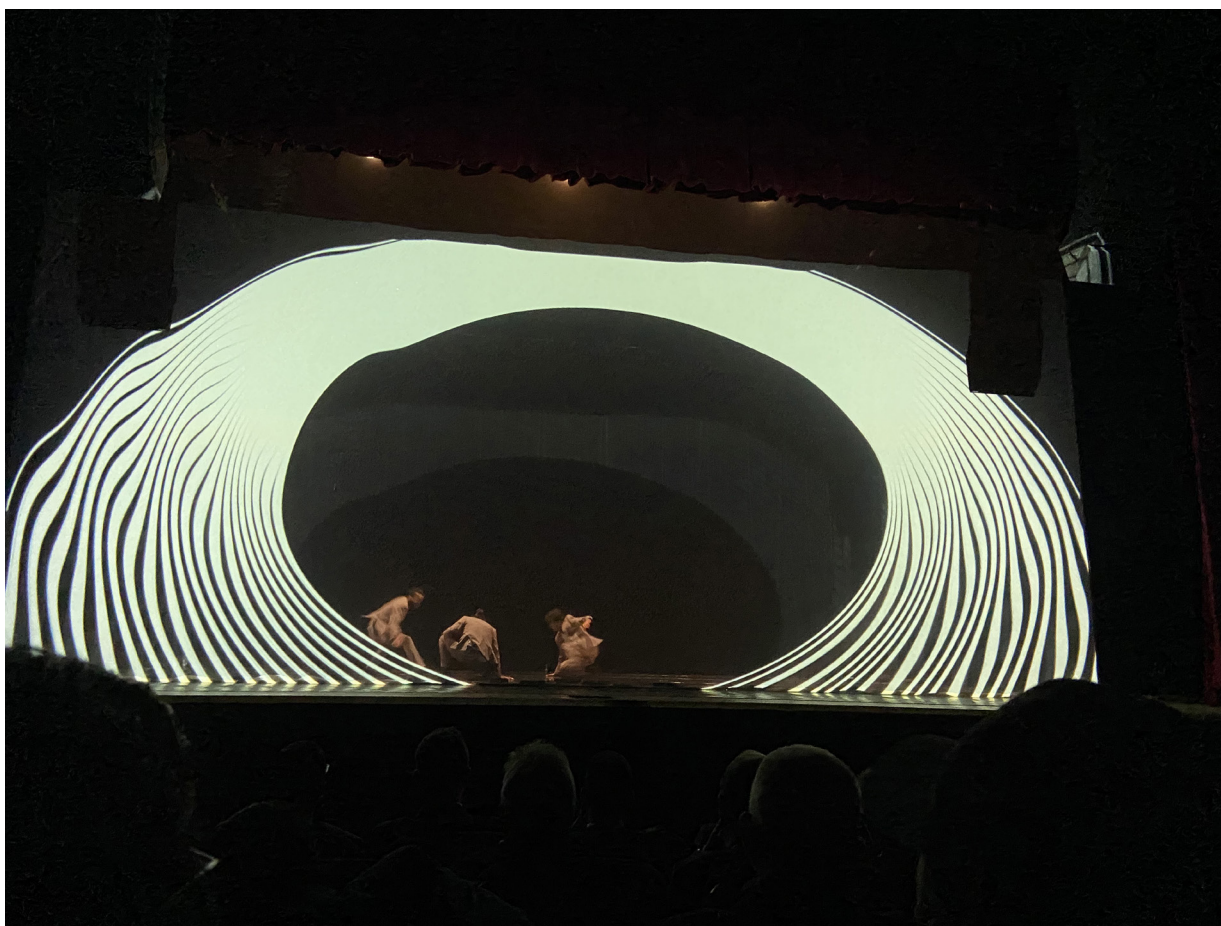
Après une pertinente et savante introduction, Majid Seddati a proposé aux artistes participants (Todor Todoroff, Kamel Ghabte, Rosa Sanchez, Alain Baumann, Dominik Barbier, Louis-Robert Bouchard) d'expliquer leur relation avec les technologies. Pour les plus anciens, ceux qui connurent le temps de l'analogique, de nous confier ce qu'ils ont perdu et/ou gagné avec l'émergence du numérique et de l'intelligence artificielle. Pour les plus jeunes, nés dans le bain numérique, narrer leurs pérégrinations créatives.

Quant à moi, j'avais en charge un récit historique, anniversaire du FIAV oblige ! Je fis le pari de prouver « scientifiquement » que l'idée de l'art vidéo est née à Casablanca bien avant le geste inaugural de Nam June Paik en 1963.

En résumé : Saint-Exupéry s'initie au métier de pilote d'avion pendant son service militaire au Maroc. Il assurera les liaisons aéroportual pendant des années Toulouse-Casablanca-Dakar. Transporter rapidement par les airs des paroles et des images, c'est de la télévision hertzienne avant l'heure. En 1931, il s'installe avec sa femme à Casablanca et se rend régulièrement au restaurant Le Petit Poucet. C'est là, j'en suis certain, qu'il a en 1933 l'idée d'écrire lui aussi un livre à succès international. Le secret de la réussite de Charles Perrault est contenu dans le titre : *Le Petit P...* Il a opté pour *Prince*. Mais sa véritable idée était autre. L'un des chapitres de son livre raconte le voyage du Petit Prince sur une minuscule planète qui tourne tellement vite sur elle-même que le jour et la nuit ne durent que quelques secondes. Pas facile pour l'album de réverbères qui passe son temps à allumer pour aussitôt éteindre la lumière. Or, de quoi est constituée une image vidéo ? De petits points lumineux qui s'allument et qui s'éteignent alternativement. Autrement dit, son chef-d'œuvre aurait pu s'appeler *Le Petit Pixel*.

En 1963, il n'existait pas encore de caméra vidéo légère. Cela n'empêcha pas Nam June Paik de présenter ses *13 télévisions préparées* lors d'une exposition Fluxus. « Préparées », signifiait qu'il intervenait avec des impulsions électroniques ou des aimants sur les pixels et trames des images vidéo. Si Saint-Exupéry avait été devin, il aurait intitulé son livre *Le Petit Paik*. Prince ou Pape de l'art vidéo.

En 1993, création du premier festival d'art vidéo à Casablanca. Retour aux sources. Ce n'est pas pour rien que le costume coréen que vêtit Paik pour réaliser une performance pour la vidéo *Play it again, Nam* (1990) se retrouve aujourd'hui au Maroc. Il fut d'abord offert au réalisateur Jean-



Mourad Koula, Mohammed Bouriri & Wajdi Gagui, *Fractal* (2023), Festival International d'Art Vidéo de Casablanca © Photo : Marc Mercier

Paul Fargier. Celui-ci me le transmet à Marseille en 2013 à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'art vidéo. Et à mon tour, je l'offre à Majid Seddati en 2021 : le Petit Paik casablancais.

Osons pour finir ma démonstration un peu de poésie numérique. 1933, l'idée de l'art vidéo. 1963, sa mise en œuvre. 1993, son implantation au Maroc. Il se passe donc toujours quelque chose d'important tous les 30 ans. Il faut trouver une idée pour 2023. Un événement porteur d'utopie, de justice et de paix, qui relierait fraternellement des villes comme l'aéropostal de Saint-Exupéry. J'ai donc proposé au public casablancais d'agir pour le jumelage de deux villes : Gaza-Blanca.

Parenthèses de larmes solidaires

J'écris ce texte. Je viens d'apprendre qu'une bombe est tombée sur la maison de la sœur du grand artiste visuel originaire de Gaza, Taysir Batniji. En 2007 à Gaza, elle m'avait remis la caméra et les cassettes de son frère. Avec ces images récupérées, Taysir a créé deux installations vidéo intitulées

Bruit de fond et *Gaza-Journal intime #2* que j'ai montrées à La Compagnie à Marseille. Je me souviens de sa déclaration : « Je ne suis pas un artiste palestinien. Je suis artiste ET Palestinien ». La discrimination positive, œuvre de la mauvaise conscience, ne rend jamais service aux artistes.

Errances casablancaises

Ouverture du festival. Trois danseurs, Mourad Koula, Mohammed Bouriri, Wajdi Gagui, se produisent dans un océan de formes géométriques et de sons qui ne cessent de se métamorphoser : *Fractal* (2023).

Ah, quel bonheur de retrouver le génial Naoyuki Tanaka aka Nao (Japon) avec sa performance robotique *The Clusters*. En 2021, j'avais décidé que ce travail clôturerait mon dernier festival des Instants Vidéo à Marseille. Je voulais finir en beauté. Mais je n'ai pu que l'entr'apercevoir. Trop de tristesse m'avait envahi. Cette fois, j'ai tout vu. Oui, Nao est capable de se confondre avec ses petits robots danseurs. À moins que ça ne soit l'inverse. Quoiqu'il en soit, c'est joyeux, vivant, merveilleux.



Konic Thi&Lab, SiNaPS VR, Festival International d'Art Vidéo de Casablanca © Photo : Marc Mercier

Tudor Todoroff (Belgique), devant sa machine électroacoustique, a les mêmes gestes qu'un virtuose du piano. Sa performance : *M3tamorph*. Il est question de Dédale dans le labyrinthe. Il faut donc pour s'en sortir vivant, dérouler un fil de laine et le suivre. Lui, il fait défiler ses notes. À nous d'en attraper une, deux, trois et inventer des cheminements qui sauvent. Il y a des images d'animation d'Alexander Derben, très organiques, nos yeux pataugent dans la terre et la boue. Je sens remonter en moi l'énergie vitale. Instinct de survie réveillé. Fort moment.

SiNaPS VR de la compagnie Konic Thi&Lab (Espagne). Chorégraphie de Rosa Sanchez, musique d'Alain Baumann. La danseuse Viktoria Kohalmi se confronte avec prouesse et délicatesse à un environnement qui oscille entre la réalité et le monde virtuel en interaction. Tout s'invente sous nos yeux, les sons, les mouvements, les images.

Martin Messier, je l'attendais avec impatience pour avoir déjà vu ici l'une de ses performances lumineuses et sonores. *Echo Chamber* m'a enchanté. Toute sa prestation, d'une rigueur et précision incroyables, s'inspire des technologies permettant de sonder l'intérieur du corps. Il manipule de lon-

gues aiguilles comme autant de notes d'un instrument avec lesquelles il traverse des plaques audio-réactives qui enclenchent des séquences sonores. Il cherche l'impossible ou juste l'ombre de nos réalités enfouies.

Parenthèses pour une Cendrillon sans petit prince

Je viens de recevoir un poème de Hind Jouda (poète et nouvelliste, productrice radio) qui est née et vit dans le camp de réfugiés al-Bureij à Gaza :

« Cendrillon a quitté Gaza. Elle a enfilé ses chaussures et elle est partie
 Cette fois elle a laissé ses chaussettes tâchées d'une bonne quantité d'ADN pour être plus facile à retrouver
 Mais, et c'est douloureux
 Aucun prince ne se soucie de toi, petite
 Tous ces vieux contes ne sont que de gros mensonges pour que les enfants s'endorment en rêvant »

Il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer (Samuel Beckett)

Célébrer les morts de l'art vidéo. Celles et ceux qui ont réjoui tous ses *aficionados*, avec leur poésie, leurs manières de faire danser et chanter les images. Avec la complicité du Vidéographe, je présente une programmation de la québécoise Manon Labrecque décédée cet été. Mes yeux ne s'en lassent jamais.

Et puis, un choix d'œuvres pour les 30 ans du festival : « L'art vidéo, c'est expérimenter toujours ». Occasion de faire découvrir la vidéo-radio performance *Quatuor Vidéo* que nous avons réalisée en 1994 avec l'atelier de création de la faculté des Lettres de Ben M'Sik. Les étudiants manipulent des radios pour produire des modulations stridentes. D'autres filment leurs gestes qui apparaissent directement sur deux téléviseurs trafiqués en *live*. Au milieu de tout cela, Abdallah Zrika déclame à bout de souffle ses poèmes, accompagné au oud par Jamal Eddine Ben Addou.

Abir Boukhari, je l'ai connue à Damas en 2010. Elle venait de créer avec son organisation AllArtNow le 1^{er} Festival d'art vidéo de Syrie. Là aussi tout semblait enfin possible. Même une révolution. Puis ce fut l'atroce répression. L'exil, en Suède. À Casablanca, elle nous a présenté des œuvres teintées d'inquiétudes dont l'impressionnante vidéo d'animation *The moons appear from three holes in the window* (2021) de son compatriote Muhammed Ali. Trois lunes apparaissent, voyagent dans l'espace sombre d'une pièce qui devient petit à petit l'aire de sa mémoire tourmentée.

Eden Tinto Collins a accompagné une programmation d'artistes africains. C'est son travail qui m'a surtout impressionné, *A pinch of kola* (2021). Un travail qui oscille entre la vidéo, la performance, l'écriture et la composition sonore. Elle est parfois décrite comme une « poéticienne hyper médias ». Je trouve que cela lui va bien pour cette œuvre qu'on peut qualifier de *sitcom quantique*.

Parenthèses institutionnelles émouvantes

L'Institut Français qui accueille une partie du FIAV est actuellement dirigé par Gaétan Pellan. Ce fut lui qui m'accueillit à Gaza en 2007 après un voyage éprouvant (multiples interrogatoires des forces d'occupation). Il dirigeait alors l'Institut de Gaza, aujourd'hui détruit par l'armée israélienne.

Je me souviens avoir discuté avec une peintre gazaouie qui m'expliqua que la taille maximale de ses tableaux dépendait de la dimension du véhicule du directeur de l'Institut Français. Le seul qui pouvait réussir à faire sortir les œuvres de sa prison

à ciel ouvert. Il faudrait faire un livre sur l'humour palestinien, la belle résistance.

Déambulons encore : dans la forêt des installations

J'ai frémi en expérimentant le dispositif *Sonolithique* de Grégory Lasserre & Anaïs met den Ancxt, inspiré de l'usage d'un des plus anciens instruments de musique, le lithophone. Au sol un écran rond. Devant nous, quatre pierres qui ne demandent qu'à être caressées. Au moindre geste, une vibration sonore s'élève dans les airs, une image d'ondes cosmiques se forme dans le cercle. C'est d'une délicatesse, d'une sensualité époustouflante.

Je suis resté bouche bée devant l'installation interactive *Eaux plurielles* associant trois artistes québécois (qui ne manquent pas d'eau), Louis Robert Bouchard, Josiane Roberge & Émilie Clepper, et trois artistes marocains (pour qui l'eau est si précieuse et rare), Abdellah M. Hassak, Youssef Barrada & Ahlam El Morsli. Trois écrans accrochés au mur au-dessus de trois robinets qui surplombent trois autres écrans en pente douce. Il y a des paysages, des étendues d'eau, des danseurs qui explorent leurs relations avec l'élément si vital. Si vous ouvrez l'un des robinets, vous intervenez dans le déroulement des images et des sons. Quand la vie est en jeu, chaque geste compte.

Très subtile l'installation robotique *Léviathan* du québécois d'origine colombienne Paolo Almareo. Le titre effraie, renvoyant à ces créatures monstrueuses qui inspirèrent des auteurs de toutes les cultures, symbolisant la force du mal. Je pense à Paul Morand dans *Le dernier jour de l'Inquisition* : « Y a-t-il donc en chacun de nous un léviathan invisible qui n'apparaît que lorsqu'il est chassé hors de sa noire tanière par la peur, la fureur... ? »

Ici, nous sommes devant une grande surface blanche surplombée d'un robot muni d'un crayon. Il suffit au visiteur de faire face à cette petite machine, de se mouvoir pour qu'elle vous suive et inscrive les traces de nos déplacements. Au fur et à mesure de la journée, les cheminements se croisent, se superposent, s'entassent, se séparent... C'est alors que commence à apparaître une sorte de carte des humanités de passage qui à la fois solidarise des individus épars, et dans le même temps les réduit à de simples rouages d'un système qui les domine. Judicieux.

Gaza-Blanca

Que faire ? La guerre est là, non loin. Semer la vie, malgré tout, ici et ailleurs. Jumeler des villes, des peuples, des rêves. Je lis Patrick Chamoiseau : « Le vivant est un événement qui



Muhammed Ali, *The moons appear from three holes in the window* (2021), Festival International d'Art Vidéo de Casablanca © Photo : Marc Mercier

ne peut être pensé, mais qui peut *s'artiser*, ou se poétiser... » C'est à la fin des *Neuf consciences du Malfini*. Un aigle mal fini s'éprend (à force d'étonnements, d'observations, d'émerveillements) de Foufou, un minuscule colibri. Les humains que nous sommes, il les nomme les Nocifs. Le prédateur finit par adopter, sans bien comprendre pourquoi et comment, le parti-pris du vivant toujours fécond du petit oiseau.

« Aucune présence ne saurait se penser seule, s'épanouir seule, ni en dehors d'une vision de l'horizontale plénitude...

La seule limite à la plénitude d'une présence est la plénitude d'une autre, et la perspective de l'horizontale plénitude du vivant... »

Telle est mon *utopie nécessaire* pour le Moyen-Orient. Et ici. Et ailleurs.

© Marc Mercier,
Marseille 22 novembre 2023 - Turbulences Vidéo #122

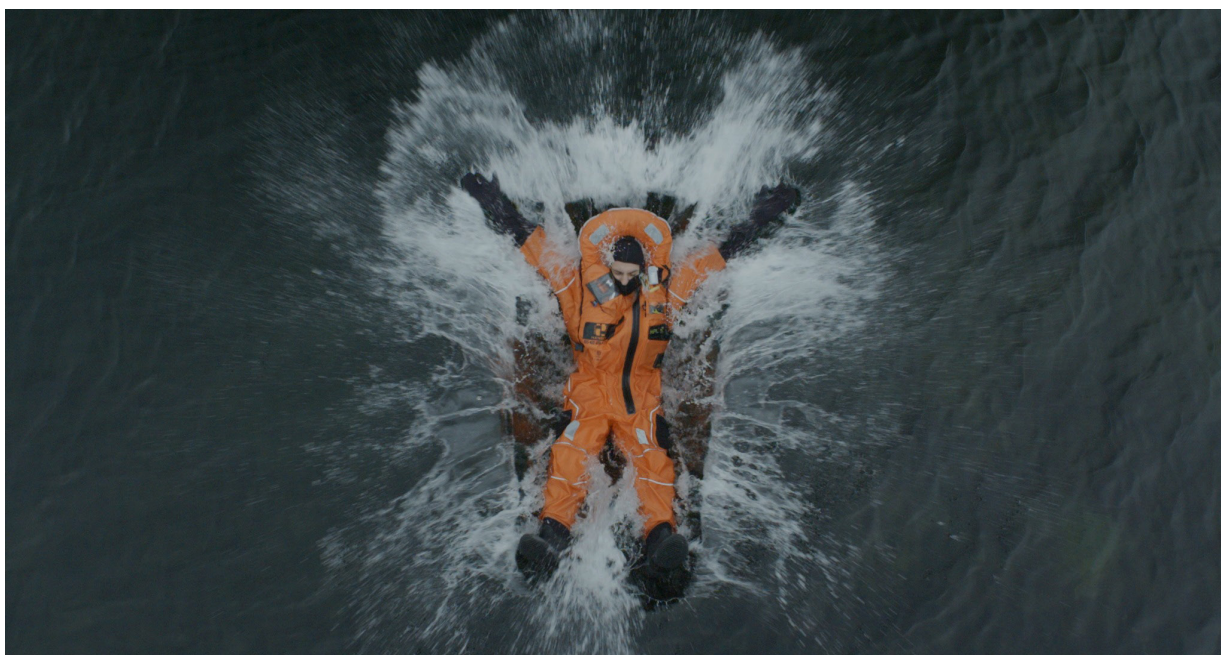
INcoming

ENRIQUE

RAMIREZ

par Vincent Ciciliato

Du 15 septembre au 17 septembre 2023, dans le cadre des Journées Européennes du Patrimoine et de la Culture, et de la candidature de Clermont-Ferrand au titre de Capitale européenne de la culture 2028, VIDEOFORMES a accueilli, à la Chapelle de l'Oratoire, l'œuvre vidéo *INcoming*, réalisée en 2016 par l'artiste chilien Enrique Ramirez. L'occasion de revenir sur une œuvre à la poétique troublante et d'une extrême actualité.



Enrique Ramirez, *INcoming* (2016) © Tous droits réservés

Le 19 avril 2016, au large de l'île grecque de Lesbos, en Méditerranée, la ministre norvégienne de l'immigration Sylvi Listhaug participe à un exercice de sauvetage à bord du navire de l'équipe norvégienne de Frontex (Agence européenne de gestion des frontières extérieures de l'Europe). Profitant de la possibilité d'un coup de projecteur médiatique, et proclamant un acte de solidarité avec les milliers de migrants bravant chaque année, au risque de leur existence, le tumulte des eaux, la ministre met en scène sa plongée en mer Égée. Revêtue d'une combinaison de sauvetage orange, épaisse et insubmersible – appareil que les exilés des mers n'ont pas la chance d'arborer – elle est filmée dans sa chute maîtrisée. Récupérée quelques minutes plus tard par l'équipe de sauveteurs, elle recouvrera rapidement le cadre sécurisé de l'embarcation. C'est en réaction au cynisme extrême de cette image préfabriquée et méticuleusement mise en scène que l'artiste chilien Enrique Ramirez réalise, la même année, la vidéo *INcoming* (« entrant » en anglais). Comme dans une large partie de ses œuvres, Ramirez convoque ici le contexte maritime et en fait le cadre principal de l'action. Pour ce faire, il invite Khaled Habeeb, un immigré syrien vivant à Stavanger, en Norvège, à rejouer le saut mis en scène par la ministre Listhaug, en Mer du Nord cette fois-ci.

La vidéo prend la forme d'un long plan séquence ralenti de dix minutes, débutant par la présence, au centre de l'image, d'une silhouette en suspension, vêtue d'une combinaison orange, identique à celle endossée par Listhaug. Sur ce fond

abyssal aux allures d'image de synthèse, et dans une extrême lenteur, se déploie l'abandon sacrificiel – christique par sa facture – du plongeur à la merci de l'étendue océanique. Son élan à l'aspect cruciforme nous signale, dès le début de la vidéo, qu'un certain rapport au martyr est en train de se jouer sous nos yeux. La structure de l'image nous rappelle celle de la *Lamentation du Christ mort* (1480) de Ludovico Mantegna. À la fois, vue en plongée et faisant face au spectateur, elle permet la coexistence de deux points de vue simultanés : d'une part, l'observation en surplomb du sujet, à savoir le plongeur ; de l'autre, un effet de domination spatiale et symbolique du spectateur confronté à la majesté d'une figure lui faisant face et à l'échelle extrêmement démesurée. Parallèlement, la bande-son appuie la métaphore liquide en doublant l'image d'un bruit de gouttes se succédant tout au long de ce premier mouvement. Une nappe synthétique vient également souligner la tension qui nous dirige inévitablement vers le contact attendu : celui du corps en plongée se rabattant sur l'épiderme huileux de la mer. Puis, après un court silence, s'ensuit l'image éclatante d'un rayonnement émanant des contours du corps suspendu : celui-ci, non encore absorbé par la masse aqueuse, est auréolé par l'écume étoilée provoquée par le contact de son dos avec la surface de l'eau.

Étrange picturalité d'un instant transitoire où les trois composantes de l'image restent encore identifiables dans leur forme et dans leur nature : premièrement, la mer comme fond

opaque d'où se décroche le sujet principal ; puis, celui-ci, le plongeur, dominant le cadre par sa pose aux allures de crucifix ; enfin, l'écume rayonnante qui fournit au personnage-martyr son aura désincarnée. Dans ce temps quasi immobile, le drame documenté en prise avec le réel (celui de la plongée en mer du migrant), se mue en image allégorique aux composantes spatiales évocatrices. Cette condition d'un hors-temps iconique, si particulière à l'image vidéographique – elle n'est pas sans rappeler la verticalité suspendue des œuvres de Bill Viola – se poursuit dans une phase de dissolution du corps du plongeur. Absorbé par la substance aqueuse, la silhouette s'émiette dans l'éclaboussure de l'eau. Aucun artifice, aucun effet spécial ou trucage de synthèse ; uniquement la fulgurance de l'informe saisi dans son temps de production et de fixation transitoire. Figure infigurable, le mouvement d'absorption évoque par sa forme la mandorle des iconographies religieuses.

On se retrouve à nouveau dans une étrange configuration. Les filaments d'écume, dominant désormais le cadre, redoublent l'image cruciforme initiale, dont le corps est maintenant absent. Il n'en reste que le signe abstrait, ainsi que son mouvement général et sa dissémination dans un pointillé vertigineux aux allures de constellation. Alors la mer devient le reflet liquide des zodiaques célestes, s'étirant par voies disséminées. La mer, devenue ciel, nous immerge dans la solitude mélancolique du corps abandonné aux tumultes de l'étendue des eaux et de l'infini. L'image nous décrit alors la destinée possible d'un corps qui, dans sa plongée migratoire, se fait météore incertain dans l'immensité d'un flot pouvant en provoquer la dissolution.

Pourtant, dans cette expérience limite de la disparition, le chant du Oud, joué par le protagoniste lui-même, nous ramène à la physicalité du monde et de l'action, jouant de sa mélancolie l'instant où le désespoir se fait prière. Puis, de ce long mouvement d'absorption, le corps du plongeur réapparaît graduellement pour retrouver sa consistance et sa présence en dehors des flots. Se jouent alors les deux horizons évoqués par le titre lui-même : incoming, « entrant » ; coming, « à venir », « prochain », « avènement ». Deux mouvements voisins, mais aux intentions opposées, désignant à la fois l'approche comptable et gestionnaire d'une intrusion redoutée, puis l'espoir d'un horizon heureux, d'une ouverture à l'altérité.



© Vincent Ciciliato - Turbulences Vidéo #122



Enrique Ramirez, *INcoming* (2016), vue de l'exposition à la chapelle de l'Oratoire, Journées européennes du Patrimoine 2023 © Photo : Loubna Boumhali

LES INSTANTS...

VIDÉO SOUS FORME DE NÉCESSITÉ

par Vincent Ciciliato

« La poésie n'est pas un luxe.

C'est une nécessité vitale ».

C'est sous l'égide de ces mots, en partie empruntés à *Poetry is not a luxury* (1985), texte de la poétesse et activiste américaine Audre Lorde (1934-1992), qu'a lieu du 19 octobre 2023 au 14 janvier 2024 la 36^e édition du festival Instants Vidéo numériques et poétiques [...]

[...] à Marseille et dans la Région Provence-Alpes-Côtes-D'Azur, avec des monstractions satellites à l'international. 167 œuvres, 192 artistes, 45 pays. Une proposition audacieuse pour une édition où se construisent et s'interrogent les rapports poétiques et politiques (poétique) entre espaces, corps et technologies. Celles-ci, sans être ostentatoires, relèvent pour la plupart de l'exploration minutieuse du monde, de sa complexité et de sa conflictualité. Nous nous arrêterons sur les œuvres présentées à la Friche Belle de Mai, ou sont exposées 21 installations au troisième étage de la Tour Panorama.

Incipit : présences enchantées

L'exposition débute avec *Tassaout* (2023) de Sarah Violaine et *Feel the Heat* (2022) de Pasi Autio. Le choix a été fait de séparer ces deux projets du reste des exposants dont les pièces sont concentrées dans la salle principale adjacente. Peut-être à cause de leur rapport singulier au spectre et à sa fonction émancipatrice. Celui de la poétesse et courtisane berbère Mririda N'Aït Attik (1900-1940), pour l'installation *Tassaout*, qui, comme un signe annonciateur de liberté, évoque dans son titre le nom du cours d'eau traversant son village natal. L'installation est centrée sur un tapis au sol recouvert de sable, sur lequel une projection et des sons viennent habiter l'espace et évoquer l'univers poétique et sensuel de l'écrivaine. Des tissus transparents soulignent le contexte scénique de l'œuvre en lui fournissant un voile d'opacité, incitant par la même occasion le spectateur à mobiliser son regard et son écoute à la recherche d'indices. Ce lieu, « jusqu'ici vapoureux et presque silencieux [...] devient l'écran et l'espace d'une réminiscence de Mririda N'Aït Attik. »

Dans l'œuvre de Pasi Autio, *Feel the Heat*, il est à nouveau question de présence spectrale. « Ressentir la chaleur », celle de la danse solitaire aux prises avec la magnificence d'un espace naturel. La nuit, éclairé par des lumières artificielles de diverses couleurs, le danseur et chorégraphe finlandais Saku Koistinen, lance ses mouvements dans une forêt aux nuances acidulées. « Les lumières clignent, les oiseaux chantent, la danse continue et le temps disparaît ». L'évocation de cette latence nocturne nous rappelle à quel point celle-ci est émancipatrice, déliant les limites temporelles, physiques et spirituelles d'un corps réduit le plus souvent à des marges sociales contraignantes. Pourtant l'hallucination et la présence diaphane des réalités nocturnes finissent par se dissoudre. « La nuit ne peut pas durer éternellement et, au matin, la réalité environnante se révèle ».

Le motif de la forêt est également au centre des œuvres *Drawing Circle* (2023) de Rebekka Friedli, et *Walden* (2023), triptyque vidéo de Emma Rozanski. La première nous propose de suivre un filament lumineux posé au sol d'une forêt, de nuit. Accompagné d'une bande son pesante et atmosphérique, ce long plan séquence, au point de vue extrêmement proche du sol, nous entraîne à la poursuite du tracé que la ligne dessine sur la terre et son feuillage. Cette proximité, ainsi que la nature crépusculaire de l'image, nous forcent à être attentifs au possible surgissement d'événements inattendus. Dans *Walden* de Emma Rozanski, œuvre inspirée du livre *Walden ou la vie dans les bois* (1845) de l'écrivain américain Henry David Thoreau, l'artiste évoque la possibilité d'un retour au monde naturel. De facture contemplatives, les images accompagnent le parcours d'une jeune femme au sein de bois enneigés, réalisant diverses actions rituelles. Ces procédures initiatiques semblent vouloir renégocier la possible réconciliation de l'humain avec la Nature. Un rapport viscéral au vivant traité également dans l'œuvre *La noirceur souterraine des racines* (2023) du réalisateur Charles-André Coderre. Dans ce triptyque filmé en 16mm, présenté dans l'exposition sur trois moniteurs vidéo, nous est proposé de « vivre une expérience sensorielle de la vie invisible des pierres, des plantes, de la nature qui nous entoure » en nous plongeant « au cœur de la matière ».

Cette relation est approchée de manière plus problématique dans *Night for a lost one* (2023), diptyque vidéo de Nenad Obrad Nedeljkov. En nous proposant de suivre l'image fugace d'un oiseau à travers divers plans de villes, l'œuvre nous interroge sur le phénomène de discrétion caractérisant la présence de la faune animale dans l'espace urbain.

Modèles, intelligences simulées et processus aléatoires

En entrant dans la salle principale de l'exposition nous sommes accueillis par *L'inconnue de la Seine* (2020), œuvre de Angelika Haak. Il s'agit d'un portrait modélisé, suspendu sur un fond noir. Le visage nous fait face et nous domine par son échelle. L'artiste allemande puise son sujet dans un récit mi-documentaire, mi-fictionnel, du début du XX^e siècle. Celui-ci relate la remontée du corps d'une inconnue des eaux de la Seine, dont le masque mortuaire présumé a servi d'ornement dans plusieurs intérieurs d'artistes de l'époque. L'étrange émanation de cet objet provient du paradoxe engendré par l'expression paisible et relâchée du sujet, dont l'empreinte



Angelika Haak, *L'inconnue de la Seine* (2020) © Tous droits réservés

a été présumément réalisée sur sa propre dépouille. Un faisceau de mystère entoure cette *imago* qui semble nous adresser son expression apaisée directement d'outre-tombe. Angelika Haak nous en propose ici une modélisation. Surface d'accueil, le territoire épidermique calculé sert d'écran permettant la restitution de plusieurs visages de femmes photographiés. Celles-ci apparaissent et disparaissent par éclats liquides projetés. Faisant par la même occasion écho à la fluidité de l'environnement duquel l'« inconnue » a été extirpée. Face-étalon, son visage archétypal fait siennes les diverses faces de femmes archivées qui, dans leur apparition, en épousent parfaitement les contours et que nous reconnaissons comme étant nos contemporaines.

Dans la suite du parcours, *Planets and robots* (2023) de Julius Zubavičius et Antanas Skučas, ainsi que *Fenómeno* (2022) de Federico Lamas, s'appuient également sur les principes de modélisation et de synthèse. Comme dans l'œuvre d'Angelika Haak, il est à nouveau question de présence latente : celle de l'intelligence artificielle pour *Planets and robots*, dont l'univers est conditionné par la génération automatisée d'une partie de son contenu graphique, sonore et sémantique ; puis celle propre à l'animation d'objets inertes, tel un simple bout de pain dans le récit introspectif de *Fenómeno*. Dans les deux cas, les artistes nous confrontent à l'étrangeté de situations incarnées par des entités-créatures chimériques et ambiguës. Dans l'œuvre de Zubavičius et Skučas, la génération des images a été déléguée à une IA. Ces contenus ont ensuite été animés, agencés et composés par les deux artistes, en procédant à ce qu'ils nomment des « effets secondaires ». Il en va de même pour le texte, ainsi que la musique, écrite par Julius Zubavičius lui-même à partir d'objets sonores issus de processus génératifs. L'effet qui en résulte est d'une très grande bizarrerie, proche des univers futuristes et oniriques d'un Moëbius, des compositions alchimistes d'un Jérôme Bosch, ou encore des fantaisies psychédéliques du film d'animation *La planète sauvage* (1973) de René Laloux, dessinées par Roland Topor. Or, confrontés au double sentiment de fascination et d'effroi procuré par la nature ambivalente de telles images, en large partie issues de la froideur imaginative du calcul informatique, puis face au dépassement à première vue inévitable de nos facultés créatives, le texte vient rapidement nous rassurer : « Ne vous inquiétez pas, les humains sont créatifs et meilleurs que l'IA. C'est vous qui aurez toujours le dessus, car vous avez la capacité d'imaginer, de ressentir, d'aimer ».

Sur le mur adjacent se trouve l'œuvre de Federico Lamas, *Fenómeno*, courte vidéo de 4'08. Celle-ci est librement ins-

pirée du *Livre des damnés*, écrit en 1919 par Charles Hoy Fort, qui réunit sous forme littéraire et poétique « toutes les données que la science a jugé bon d'exclure. » *Fenómeno* nous extrait du plan-tableau et de la scène panoramique en nous proposant une image au format vertical, proche de la prise de vue photographique par smartphone. En découle un rapport très direct avec le contexte spatial représenté, ainsi que son sujet, en nous plaçant de manière intuitive derrière l'œil de la caméra qui nous restitue la scène en plongée : sur l'asphalte, au premier plan et en vue rapprochée, un bout de pain anthropomorphe nous parle à la première personne ; l'arrière-plan est occupé par des pigeons. « Ne te rappelle pas de moi comme un condamné, rappelle-toi de moi comme un phénomène ». De cette première injonction, découle une longue réflexion sous forme de monologue, à la fois philosophique, métaphysique et politique, interrogeant les rapports de réciprocité et de permutabilité des différents phénomènes du monde et de l'Univers. Pour exister il faut prendre la place d'un existant ; pour qu'un phénomène ait lieu il faut qu'un autre soit remplacé, exclu, par celui-là. À travers cette curieuse allégorie dans laquelle confrontent bout de pain philosophe et prédateurs volatiles (qui finiront par le dévorer), Lamas nous plonge dans un jeu introspectif complexe, d'autant plus énigmatique que l'image semble être issue d'un traitement algorithmique de type *deepfake*.

Les œuvres *Infinity of waste* (2020) de OKZK (Nelson Chouissa et Eloi Jacquelin) et *Entropophone* (2023) de Filipe Vilas Boas, nous confrontent également à des processus sollicitant des technologies d'intelligence simulée et de génération automatisée de contenus. Comme *Planets and Robots*, l'œuvre de OKZK fait reposer la production d'images et de sons sur un processus algorithmique autonome. Sur un sol photoréaliste en noir et blanc, des objets-déchets s'accumulent aléatoirement donnant lieu à une sorte de tapisserie-relique de nos temps contemporains. L'image est accompagnée d'une bande-son narrative générée également en temps réel, décrivant l'histoire suivante : « Dans un futur lointain, un fonctionnaire anonyme fait office de gardien. Il va les regrouper, les trier ou les disperser dans une logique très personnelle. Son approche minutieuse et sensible, mettra en lumière l'aspect poétique de ces capsules temporelles non voulues ». Comment, par conséquent, ces traces seront-elles perçues par les humains dans un futur lointain ?

Il est aussi question d'anthropocène dans l'œuvre *Entropophone* de Filipe Vilas Boas. En récupérant les images de vidéosurveillance de l'autoroute A7, l'artiste utilise ce système d'analyse automatique de la vitesse en tant que par-



Federico Lamas, *Fenómeno* (2022) © Tous droits réservés

tion dynamique. Celle-ci, lue simultanément, donne lieu à une musique, plus ou moins chaotique, inspirée de l'orgue de Barbarie, rendant sensible le mouvement d'entropie environnementale provoqué par nos machines polluantes. Remarquons, au passage, l'importance accordée par le choix curatorial à la relation entre les domaines du son et de l'image. Si une large partie des œuvres présentées s'appuie sur une articulation forte entre événements sonores et événements visuels, certaines en font le point d'orgue de leur création. Tel est le cas, par exemple, du projet **Correspondances** (2019-23) de **Noemi Sjöberg** et **Pierre Pulisciano** du Laboratoire Musique et Informatique de Marseille sur les Unités Sémiotiques Temporelles (UST). En partant de ces unités, qui possèdent chacune des descriptions morphologiques et sémantiques propres, sont choisis deux artistes travaillant séparément sur la production de sons et d'images, avec une durée imposée de 1'30. Puis la vidéo et la composition musicale sont assemblées ultérieurement donnant lieu à de courts extraits poétiques nés de leur rencontre aléatoire.

Espaces composés, décrochages et micro-variations

Un étrange effet de virtualisation spatiale apparaît dans les œuvres vidéo de **Nicolas Clauss**. Deux types d'échelles sont présentes dans l'espace d'exposition consacré à l'artiste vidéaste. Premièrement la miniature, avec un caisson format A4 de la série **Endless Landscape**, entamée depuis 2017 ; puis la projection murale grand format de **Carnaval #1** (2023), également extraite de la première série. La facture des images est à première vue assez simple : des plans de foules, à l'aspect documentaire et au cadre très serré, se déploient au ralenti. Telle une figure métrique obsessionnelle – déjà explorée dans ses premières « peintures interactives » de la série *Flying puppet* (depuis 2001), ainsi que, plus récemment, dans ses œuvres installées comme *Entraves* (2013) et *Frames* (2018) – l'artiste emploie un montage en allers-retours généré de manière algorithmique, à partir de courts plans séquences vidéo (quelques secondes au plus) qui, après traitement, finissent par se développer sur de très longues durées. Cet effet palindrome, proche des agencements métriques de Martin Arnold (*Pièce touchée*, 1989 ; *Passage à l'acte*, 1993), perturbe la linéarité de l'image en émiettant le temps de réalisation des gestes enregistrés, ainsi que la spatialité même de la scène filmée. À cette première phase de délinéarisation temporelle, s'ajoute un deuxième processus qui affecte directement le cadrage de l'image. De ma-

nière automatisée celle-ci est explorée, balayée, scrutée par des mouvements générés par le programme : *travelings* latéraux, zooms, recadrages divers. Coexistent alors deux mouvements autonomes, indépendants : celui propre à l'image filmée qui suit la direction imposée par l'effet de palindrome calculé en temps réel ; puis, celui imposé par le recadrage dynamique de la vidéo. En découle un certain effet de « décrochage » des plans, accentuant la sensation de profondeur de l'image initiale. Un effet proche, dans sa facture, de la technique de parallaxe utilisée dans le cinéma d'animation, qui permet de simuler la concavité d'une image par la dissociation des mouvements latéraux des plans de profondeur qui la composent. À cela s'ajoute la particularité même des formats et des supports de diffusion des images, plus particulièrement l'œuvre présentée dans le caisson de petit format. Cette miniaturisation de l'image, à l'allure de carte postale carrée, et son encastrement dans une boîte possédant sa propre profondeur, lui confère un surplus de volumétrie. Cela souligne : d'une part, son effet de présence, par l'inscription de la scène dans la réalité physique du caisson placé dans l'espace réel ; de l'autre, les phénomènes d'isolement et de mécanisation par micro-altérations propres à la nature particulière du traitement informatique qui l'affecte.

Plusieurs œuvres jouent également de ce phénomène de décollage des composantes de l'image, en procédant à un effet de vignettage entre formes corporelles et fond scénique. C'est le cas de la très imposante **My Furies** (Mes Furies, 2023), œuvre en triptyque de l'artiste Agnès Guillaume. Le projet fait suite à *My Nights, My Fears, My Thoughts, My Roots* (Mes Nuits, Mes Peurs, Mes Pensées, Mes Racines), œuvres mettant en scène divers « aspects des réalités internes de l'être humain ». Selon les mots de l'artiste, il s'agit d'interroger « l'équilibre jamais stable entre la rationalité et ce que les grecs anciens appelaient les Furies ». La vidéo est issue d'une performance filmée incluant l'artiste et une chouette blanche. Une bande son percussive et vocalisée accompagne l'image. Sur un fond noir uni, la silhouette d'Agnès Guillaume est affectée par divers procédés de découpages, de ralentissement et de mises en boucle. La figure corporelle, telle une vignette découpée, se décroche du fond conférant à l'image une très grande plasticité. Un effet d'automatisation naît de ces processus d'isolement, de fragmentation et de réitération du corps et de ses parties, le son venant doubler cette mécanique complexe et sa furie gestuelle.

Furie qui se mue en rituel extatique et psychédélique dans **Incarnation** (2022) de **Van McElwee**. Comme dans l'œuvre d'Agnès Guillaume, l'image est réalisée à partir du déta-

chement des figures corporelles d'un fond noir. Déguisés en avatars, des personnages isolés flânent dans un décor sans espace habitable. Aplatis par cette scène sans fond, ils apparaissent comme dans un rêve, sensation accentuée par l'entrelacement de visuels aux allures d'hallucinations. Une texturisation graphique portée à son paroxysme dans ***Autoritratto all'inferno – Autoportrait en enfer*** (2021) de **Federica Foglia**. Dans la filiation de cinéastes expérimentaux tels que Jürgen Reble ou Matthias Müller, l'artiste construit ses films à partir de l'utilisation de métrages trouvés (*found footages*) qu'elle détériore par différents procédés et qu'elle assemble, par la suite, par traitement numérique. En découle un univers aux images stratifiées, composites et d'une très grande organicité.

Limite(s)

Dans une grande partie des œuvres exposées, existe une certaine problématisation tacite de la notion de *limite*. Celle-ci est présente à différents niveaux : dans les spécificités plastiques des objets présentés ; dans les rapports ambigus existant entre création et technologie ; dans les liens qui unissent ou séparent l'humain de la Nature ; ou encore dans les tensions qui caractérisent les manières qu'ont les corps d'être au monde. Tel est le cas dans les dernières œuvres de notre parcours : ***La limite est une façade*** (2022) de **Dorian Rigal** ; ***Cruzar un muro*** (2012) de **Enrique Ramirez** ; ***Le manifeste rouge*** (2022) de **Ghyszlène Boukaïla** ; ***By way of explanation*** (2019) de **Neil Ira Needleman**.

Dans ***La limite est une façade*** (2022), Dorian Rigal nous présente plusieurs bâtiments modélisés aux destins métamorphiques. Sont mis en scène quatre archétypes architecturaux présents dans la région parisienne. Les modèles 3D sont initialement en noir et blanc et placés dans des décors vides, eux-aussi monochromes. En découle un étrange sentiment d'objet reliquaire accentué par la facture artificielle des volumes. Comme des maquettes miniatures, « déracinées de leur urbanité », un sentiment ambivalent nous gagne, nous faisant osciller entre : d'une part, la fascination presque infantile que nous provoquent des échelles architecturales réduites ; de l'autre, l'extrême mélancolie de ces espaces mentaux desquels nous sommes irréductiblement écartés. Ceci sera renforcé par les métamorphoses que ces derniers subiront. Les bâtiments, rigides dans leur état initial, se déformeront comme pris par un mouvement général de liquéfaction. Une deuxième phase, les situant dans des univers fantastiques, leur



Vues des expositions, Friche de la Belle de Mai, Marseille 2023 © Photo : 36° Instants Vidéo



permettra de se rétablir, « jusqu'à retrouver la peau, la couleur de laquelle ils s'étaient vêtus jadis ».

Cruzar un muro (2012), de l'artiste Enrique Ramirez, situe son action au sein de la salle d'attente d'un bureau d'immigration, zone limite de franchissement des frontières territoriales d'un état. Trois personnages occupent le lieu qui se révélera être un décor artificiel, reconstitué sur un radeau flottant sur la mer. L'œuvre prend comme point de départ le XIII^e article de la *Déclaration universelle des droits de l'homme*, de 1948, qui stipule que : « toute personne a le droit de circuler librement et de choisir sa résidence à l'intérieur d'un état [...] toute personne a le droit de quitter tout pays, y compris le sien, et de revenir dans son pays ». D'une très grande étrangeté, et emportée par le balancement constant provoqué par le mouvement de l'eau, la scène dépeint les espoirs et les projections, souvent déçus, cristallisés par de tels lieux de transition.

Un espace transitoire, politique et social, qui est également exploré par Ghyslène Boukaila dans *Le manifeste rouge*, qui nous propose, par la construction d'un univers visuel et sonore énigmatique, « le moment d'une transition liée à des faits historiques [ceux de la guerre de libération de l'Algérie] et aux effets (méta)physiques produits sur un territoire, des corps, ainsi que la structure spatiotemporelle qui nous y transporte ». Enfin, la lente traversée longitudinale d'une limace à travers le long plan séquence de *By way of explanation* de Neil Ira Needleman, nous incite à appréhender cette frontière fragile qui conditionne l'état de nos attentions. Point de bascule nécessaire pour qu'un rapport poétique au monde ait lieu... en tant que nécessité vitale.

© Vincent Ciciliato - Turbulences Vidéo #122

SPIRIT OF VILNIUS

propos recueillis par Philippe Franck

Entretien avec Natan Karczmar

Depuis plus de 70 ans, il n'a cessé de lancer des initiatives créatives, collaboratives et pionnières dans les pays où ce « citoyen du monde » a travaillé (Canada, France, Israël, Mexique, États-Unis...).

Installé plus récemment à Vilnius où il a été rapidement associé aux activités d'une dynamique scène émergente locale, il vient d'organiser *Spirit of Vilnius*, une double exposition assortie de performances interdisciplinaires qui vient de se clôturer avec succès. L'occasion de revenir sur ses projets et son approche relationnistes.

Philippe Franck : Tu viens de présenter à l'ancien Hôtel de Ville de la capitale lituanienne, l'exposition-événement *Spirit of Vilnius* qui est, pour toi, à la fois une certaine manière de rendre à cette ville pleine d'âme et d'histoire, ce qu'elle t'a donné ces dernières années mais aussi de s'inscrire dans la filiation de certaines initiatives fédératrices que tu as développées dans différents pays depuis maintenant plus de 60 ans...

Natan Karczmar : Depuis 5 ans, j'ai la chance de vivre, après Montréal, Paris et Tel Aviv (où je garde encore un pied-à-terre), à Vilnius où j'ai été nommé Ministre adjoint des affaires étrangères d'Užupis, une micro république auto-proclamée située le long la rivière Vilna, qui continue de me charmer. En 2018, j'ai approché le Musée juif de Vilnius pour y organiser l'exposition *De Juvenishki à Safed* (du nom d'un « shtetl » près de Vilnius et la colonie d'artistes en Israël où il est décédé en 1982) consacrée à mon père, peintre néo-primitiviste Simon Karczmar qui a ensuite voyagé jusqu'en 2022, pour être montrée à la Galerie nationale de Kaunas alors Capitale européenne de la culture. En novembre 2023, j'ai eu la joie de proposer l'exposition *L'univers de Simon Karczmar* mettant en lumière ses racines juives et lituaniennes (où vivait son grand-père) au Rotušė, l'ancien Hôtel de Ville de Vilnius où j'ai voulu aussi organiser une exposition collective contemporaine intitulée *Spirit of Vilnius* pour célébrer la tolérance et l'ouverture de cette cité multiculturelle.

Il y a 700 ans le Grand-Duc de Vilnius Gediminas a écrit une lettre incitant toute personne de bonne volonté à venir vivre dans sa ville et y pratiquer librement sa religion. Pendant sept siècles, les Lituaniens ont été incités à être tolérants. Jusqu'à la deuxième guerre mondiale, il y avait, à Vilnius, autant de synagogues que d'églises. Mon père m'a appris que mon arrière-grand-père qui était meunier avait un moulin à blé à Dievenishkes et que j'avais donc aussi des racines ici, même si assez lointaines.

J'ai été touché que Vilnius pendant tout ce temps, avant les horreurs du nazisme mais aussi de la soviétisation brutale qu'a dû subir la Lituanie jusqu'à son indépendance arrachée à l'URSS en 1990, ait été un havre de paix, d'une grande tolérance et sans pogrom contrairement à d'autres pays voisins.

Spirit of Vilnius a été conçu comme une exposition-installation collective. Parmi les nombreuses contributions, Agnesa Griguolaitytė a montré 432 photos d'églises de Vilnius mettant en valeur leur richesse architecturale ; Kotryna Zilinskaitė a réalisé, en collaboration avec Petras Baronas, la série *Faiths in Vilnius* comprenant 15 films, interviewant des prêtres de différentes confessions ; Loïc Salfati, directeur adjoint de l'Institut français de Lituanie et réalisateur nous a autorisés à diffuser un extrait de son beau documentaire sur la grande synagogue de Vilnius construite au XVII^e siècle, endommagée par les Nazis et détruite par les Soviétiques au milieu des années 50. Aleksandra Vilimaite a créé une grande mosaïque reliant les symboles de « Vilna » que Napoléon appelait la « Jérusalem du Nord » et Jérusalem avec entre les deux, une étoile de David qui, je l'espère, survivra au moins sept siècles.

Mais outre cet important aspect patrimonial d'un passé toujours très présent, j'avais à cœur de mettre en évidence aussi la créativité des artistes contemporains notamment via la sélection vidéo de Vytautas Ratkevicius sur les artistes créant à Vilnius, mettant en lumière la scène artistique florissante de la ville ou encore la sculpture sonore *Golden Swirls* de Hasan Alp Çelikel.

Pour l'ouverture des expositions le 6 novembre 2023, il y eut des performances de grande qualité avec la poétesse Indrė Valantinaitė, de l'actrice Krystina Švenčionytė interprétant le poignant texte *Ballade de Vilnius* du poète/essayiste et militant du mouvement de soutien à la Perestroïka Sigita Geda, la chanteuse et violoncelliste Augustė Jūra, une performance mouvement-chant de Kotryna Zilinskaitė ou encore des concerts de musique électronique de Jokūbas Preikša et de Gleb Divov, ce dernier étant aussi producteur et scénographe de l'exposition.

De mon côté, j'ai montré la série photographique *Fun Face* que j'avais créée en 1983. Quand j'ai quitté la peinture avec ma première installation – à Tel Aviv – liée à l'Esthétique de la Communication Mivne Maga (« installation contact ») avec 105 portraits mettant l'accent sur les sourires, grimaces et signes gestuels, et 24 téléphones, pour lesquels l'opératrice décidait du destinataire et du destinataire, le jeu étant d'identifier la personne avec qui l'on parle. À l'entrée, il y avait un grand placard blanc avec cette phrase : « j'ai toujours rêvé que l'on puisse communiquer d'une façon informelle avec

1 - Nom yiddish pour désigner une communautés villageoise juive en Europe centrale ; les shtetls ont quasi disparu suite à l'extermination nazie et la collectivisation soviétique.



Kotryna Zilinskaitė & Petras Baronas, *Faiths of Vilnius*, installation vidéo, Spirit of Vilnius 2023 © Photo : Philippe Franck

courtoise naturelle ; dans ce lieu, je vous invite à partager mon rêve ». Nous avons aussi mis ce motto à l'entrée de l'exposition *Spirit of Vilnius*. Quarante ans après, j'ai refait ce lien qui reste un rêve que je tente, dans les différents projets que j'initie, de concrétiser en une réalité partagée.

Spirit of Vilnius a repris aussi un fil que j'avais commencé à tisser avec le Centre canadien d'essai que j'ai fondé en 1957 à Montréal après avoir créé, un an plus tôt, le Musée canadien du film sur l'art (lequel a fini par avoir 40 sections de musée un peu partout au Canada).

À Montréal, j'ai saisi l'opportunité de créer un théâtre principalement avec des pièces en un acte. Pour compléter le programme, je donnais aussi de la place à la poésie, la danse ou la pantomime. L'entrée était toujours libre et les artistes se produisaient bénévolement. À la troisième saison j'ai obtenu un petit subside et au bout de 4 ans d'activités intensives, vers 1960, j'ai reçu un budget permettant de me payer en tant que directeur. Pour *Spirit of Vilnius*, tout le monde a aussi été volontaire. J'y vois aussi un lien dans la démarche artistique aventureuse et l'esprit qui m'animait voici déjà près de 70 ans avec ici, en plus le lien multimédia qui permet aussi d'autres choses, par exemple les conférences ArtComTec auquel tu as participé pour présenter Transcultures et les Pépinières européennes de Création ainsi que Gabriel Soucheyre présentant, pour sa part, les activités de VIDEOFORMES.

PF : Quel est la genèse et l'histoire d'ArtComTec ?

NC : Il faut revenir au projet *Mivne Maga* (décrit plus haut) et ses 24 téléphones, dont j'ai présenté le dossier à un responsable du Centre Pompidou lequel m'a introduit à l'artiste pionnier du multimédia Fred Forest qui m'a invité au Musée d'art moderne de la Ville de Paris où il montrait, dans le cadre de l'exposition – aujourd'hui historique – *Electra* (conçue en 1984 par Frank Popper), une installation-réseau multiplex « L'espace communicant » avec 40 téléphones et répondeurs. Fred venait de créer l'Esthétique de la Communication avec le philosophe italien Mario Costa générant des performances, des installations et des dispositifs en réseau avec les moyens de communication de l'époque, bien avant la généralisation d'Internet. Le premier ArtComTec a eu lieu au musée de Tel Aviv en 1984. Fred y a été invité avec l'artiste multimédia catalan Antonio Muntadas. J'ai lancé alors le premier Vidéocollectifs invitant le public le 26 octobre 1984 à 15h à choisir un lieu en Israël (une ville, un kibboutz, une orangerie...) en se basant sur le top départ de la radio nationale pour filmer un plan séquence de 10 minutes. La radio

à qui nous n'avions pas demandé l'autorisation, est passée de partenaire involontaire à volontaire en donnant le départ en direct. En 1985, Mario Costa m'a invité à son premier colloque Artmedia à l'Université de Salerne (Italie) du nom du Laboratoire d'Esthétique des Médias et de la Communication qu'il y avait fondé, à organiser une deuxième édition de Vidéocollectifs puis a suivi une autre à Paris avec l'École des Beaux-Arts. En 1987, Vidéocollectifs a réuni 5 villes en direct : Cologne, Lille, Liège, Esche-sur-Alzette et Grenoble. En 1987, nous avons obtenu le partenariat d'Antenne 2, dans le cadre de la préparation du centenaire de la Tour Eiffel. En 2002, ce fut la première collaboration de Vidéocollectifs avec VIDEOFORMES à Clermont Ferrand qui n'a pas cessé depuis, puis, la même année, la première avec Transcultures à Mons, Bruxelles et Charleroi, avec là aussi une belle complicité (avec, dernièrement, un précieux soutien pour *Spirit of Vilnius*) qui s'en est suivi.

En 1989, j'ai fondé *Art Planète*, le premier magazine bimestriel vidéo qui annonçait l'activité des musées (du Centre Pompidou au Whitney Museum de New York et bien d'autres dans différents pays). En 1989, j'ai réalisé ma première action de musée interactif avec le Musée de Ljubljana et nous avons organisé ce qu'on appellerait aujourd'hui une visioconférence. Rappelons qu'à l'époque, il n'y avait pas d'Internet. Le musée m'a envoyé une vidéo en convenant d'un moment d'appel, qui a été amplifié au Grand Palais, lors de l'Europe des Créateurs où j'ai été invité à installer un pavillon *Art Planète*. On donnait le top départ pour visionner simultanément la même vidéo puis dialoguer avec le commissaire de l'expo et les artistes par téléphone. En 1992, j'ai été invité à réitérer l'expérience du musée interactif cette fois à Québec. Chaque jour vers midi, nous appelions le Grand Palais à Paris ou le Mukha – musée d'art contemporain d'Anvers, la National Gallery de Washington ou encore d'autres partenaires ailleurs. Une fois que la visite de l'expo avait été visionnée avec la vidéo, on passait à la diapositive des œuvres et on dialoguait avec les personnes invitées « connectées » sur chacune d'elles. En 1992, le président de l'Université européenne de la recherche Jean-Pierre Faye, par ailleurs co-fondateur du Collège de Philosophie, m'a invité à organiser des séminaires Art-Communication-Technologie (d'où l'abréviation ArtComTec) avec Fred Forest, Mario Costa, le critique d'art Pierre Restany, Philippe Quéau (alors directeur de recherche à l'Institut national de l'audiovisuel/INA) puis un autre ArtComTec a été organisé au Cloître des Récollets avec l'artiste plasticien et numérique Maurice Benayoun.

PF : Quel regard poses-tu sur la jeune génération d'artistes lituaniens avec laquelle tu collabores volontiers et que tu soutiens aussi dans les événements auxquels tu es associé ?

NC : La génération lituanienne est assoiffée de culture, de poésie, des nouvelles pratiques hybrides mais aussi de retrouvailles des sources païennes, chamaniques et des énergies de la nature si présentes ici et dans les pays baltes plus généralement. C'est fabuleux pour moi d'être une sorte de grand père pour ces jeunes gens qui ont aussi cet esprit relationniste très ouvert et font preuve d'une grande générosité.

Pour m'aider dans mes projets collectifs, j'ai la chance d'avoir des collaborateurs engagés et inspirés. En 2020, avec Kotryna Žilinskaitė, nous avons construit un dôme dans le quartier d'Užupis, pour y présenter des performances, puis nous avons créé l'organisation Uzutekia² (dont le nom fait le lien avec Užupis) qui produit et diffuse des performances, des vidéos et des événements multi et interdisciplinaires. Kotryna agrège autour d'elle, tout un groupe d'artistes pluridisciplinaires très talentueux et j'ai voulu les associer à *Spirit of Vilnius* qui, d'une certaine manière, s'inscrit dans la continuité de ce que j'avais lancé avec le Centre canadien d'essais voici plus de 60 ans. Nous avons maintenant très envie de pérenniser ce projet à Vilnius.

Je collabore aussi étroitement avec l'artiste, curateur, programmeur Gleb Divov (également très impliqué dans l'effervescence d'Užupis dont il est le très dynamique Ministre de la Culture) sur le plan technique et multimédia (Il prépare une présentation d'ArtComTec sur le métaverse) qui a été et reste pour mes projets, un soutien très précieux.

PF : Tu es à l'origine du « relationnisme » – qui désigne plus une certaine vision qu'un mouvement – qui s'est distingué de l'Esthétique de la Communication. Dans quel contexte est-il né et quel en est la validité dans notre monde connecté d'aujourd'hui ?

NC : J'avais souhaité présenter le pavillon Art Planète au Grand Palais sous les auspices de l'Esthétique de la Communication. Celle-ci mettait en évidence le contenant, le circuit et non le contenu. J'ai décidé alors de m'en distinguer non en créant un nouveau « mouvement dissident » mais plutôt

en situant ma démarche en la nommant *relationniste*. En effet, outre l'importance de la « relation » sous ses différentes formes, entre les participants et les divers paramètres du projet, je pense que le contenant et le contenu sont égaux et que le contenant véhicule un contenu de toute façon.

J'ai aussi voulu travailler avec des œuvres plastiques, proto numériques (utilisant, par exemple, la photocopie) et les transmettre, à cette époque sans réseau informatisé généralisé, par ces outils de communication que sont le fax (notamment pour les images) ou le téléphone et d'inviter des artistes pas simplement à envoyer leurs œuvres mais à les créer dans cette approche relationniste spécifiquement pour être transférées avec ces médias-là dans différents lieux et pour être si possible présentées simultanément. Ce fut le cas plus tard aussi, en 2015, à l'occasion de Pilzen, Capitale européenne de la Culture (avec l'utilisation d'imprimantes de grandes dimensions par les artistes associés) pour un ArtComTec réunissant 15 intervenants et qui fut aussi connecté à Mons, l'autre Capitale européenne de la Culture cette année, via Transcultures.

Annick Bureau, à la fois critique d'art, commissaire d'exposition, chercheuse et enseignante très active dans le champ des arts multimédias et des technosciences, a été aussi une contributrice importante pour ArtComTec. Elle a commencé de facto avec Artmedia puis nous avons collaboré depuis maintenant une trentaine d'années ensemble. Une autre figure clé d'ArtComTec est Derrick de Kerckhove, également brillant pédagogue universitaire, sociologue des cultures digitales, qui a été directeur du programme McLuhan Culture & Technology de l'Université de Toronto et ce depuis le premier Artmedia, en 1985, dont en était aussi le designer nord-américain Tom Kinklowstein.

J'ai aussi fait un ArtComTec avec Fred Forest lors de sa rétrospective au Centre Pompidou. De nombreux artistes, critiques, penseurs ont participé à ArtComTec. Aujourd'hui, j'ai le projet de pérenniser cette initiative à Vilnius avec, non plus simplement un réseau et des événements ponctuels mais un lieu permanent, un pôle où aurait lieu de manière régulière des séminaires et où seraient invités des artistes et des théoriciens invités là encore pour relier des enjeux et des expériences entre création et recherche/réflexion. Ils pourraient aussi envoyer leurs archives pour que cela devienne un centre de ressources avec cette vocation ubiquitaire qui m'a toujours tenu à cœur. Nous pourrions aussi relayer sur Internet de manière régulière les événements des membres mais aussi des publications, alliant se faisant les dimensions communication/transmission, création et critique. C'est peut-être à plus de 90 ans, un doux rêve mais je reste confiant sachant que,

2 - Uzutekia collabore étroitement, depuis 2022, avec Transcultures et les Pépinières européennes de Création pour différents événements (workshops, expositions, performances, rencontres...) arts sonores sous la bannière City Sonic Vilnius pour soutenir et stimuler la scène lituanienne émergente.



Indrė Valantinaitė, lecture poétique, Spirit of Vilnius 2023 © Photo : Hanna Paukštė



Natan Karczmar lors de l'ouverture de Spirit of Vilnius 2023 © Photo : Hanna Paukšytė

pour mon bonheur et souvent à mon grand étonnement, la plupart de mes rêves se sont réalisés.

PF : La Constitution d' Užupis élaborée en 1998 en 3 heures par les poètes lituaniens Romas Lileikis et Tomas Čepaitis et aujourd'hui traduite dans une cinquantaine de langues comporte 41 points dont les derniers « Ne conquiers pas ; ne te protège pas ; n'abandonne jamais » me semblent qualifier ce qui serait chez toi une sorte d'éthique – sans doute non formulée de la sorte – qui guiderait aussi ta manière d'envisager tes projets aussi relationnistes qu'humanistes et libertaires...

NC : Je me retrouve en effet dans cette sorte de poème-manifeste qu'a griffonné mon ami Thomas Čepaitis (auteur et Ministre des Affaires étrangères de la République d'Užupis toujours très actif) dans un bar et qui est devenu la constitution de cette drôle de république, qui déclare par exemple qu'on a le droit d'être heureux mais aussi d'être malheureux. Ce sont des devises pleines d'esprit avec un clin d'œil dadaïste avec cette façon sérieuse de ne pas se prendre au sérieux. Cela rejoint l'esprit de ma proposition *Mivné Maga* à Tel Aviv, voici maintenant 40 ans, avec un seau qui était mis à disposition des visiteurs pour y jeter leur sérieux. C'est aussi l'esprit de mes portraits *Fun Face* qui se sont baladés de Tel Aviv à Clermont-Ferrand pour venir récemment apporter leur sourire à *Spirit of Vilnius* où j'ai aussi montré 71 portraits en noir et blanc, réalisés pendant la période du Covid, d'amis – hommes et femmes – en prenant d'abord leur visage de face puis leur profil et enfin des projections avec leurs corps sur fond noir en imaginant des positions géométriques, chorégraphiques ; cela aurait pu s'appeler « Fun Body ».

PF : Un autre « commandement » de la Constitution d'Užupis qui me semble faire écho à ton trajet de vie créative est « l'homme est responsable de sa liberté » tandis que celui qui dit « l'homme a le droit de se taire » ne correspond pas au naturel très réactif et communicatif du citoyen du monde que tu as toujours été...

NC : Entre 6 et 12 ans, j'ai dû rester seul (m'appelant alors Nicolas), caché de la menace nazie (ma mère étant déportée à Auschwitz et mon père parti dans le maquis) dans différentes villes de France, sans la possibilité d'aller à l'école, (et quand j'ai pu enfin entrer après au lycée Voltaire, on m'a renvoyé avant la troisième) ni de parler à des camarades. C'est sans doute alors que mon insatiable appétit de communication et de connaissance par l'humain est né, comme pour

combler ce manque ressenti douloureusement. Cette enfance que je n'ai pas pu vraiment avoir, je l'ai exercée pendant toute ma vie, en cultivant aussi une bonne dose d'humour salvateur que je retrouve aujourd'hui aussi à Užupis.

À 14 ans, j'ai acheté, sur les marches du Trocadéro, mon passeport de citoyen du monde au militant nord-américain, « man of no nation », Garry Davis qui, après les ravages de la guerre, œuvrait pour une citoyenneté du monde. J'ai toujours été contre tous les replis et promu, avec mes modestes moyens, une meilleure compréhension entre les humains. En 2024, mon rêve est d'entreprendre des jumelages connectés via un « Peace Video Network » entre des pays arabes et Israël pour promouvoir la paix en organisant des échanges entre différentes villes. On pourrait, d'autant plus dans le marasme actuel et la violence qui règne au Proche Orient et qui me désole profondément, dire que je ne suis qu'un rêveur impénitent mais je le revendique encore et toujours.

© Propos recueillis par Philippe Franck
- Turbulences Vidéo #122

GLEB DIVOV, LE MULTI ARTIVISTE INTER- NATIONALISTE D'UZUPIIS

propos recueillis par Philippe Franck

Créateur/développeur multimédiatique aux nombreuses casquettes d'origine russe, installé à Vilnius depuis 2014, Gleb Divov est un pilier de la turbulente scène de la République indépendante d'Užupis.

Il y organise très régulièrement des événements fédérateurs qui sont aussi autant de vitrines conviviales pour les artistes de toutes disciplines contemporaines. Il est aussi très présent à l'international et sur les réseaux avec des initiatives participatives utilisant et partageant les technologies numériques de pointe (blockchain, intelligence artificielle, métavers, réalité augmentée...).

Nous l'avons rencontré à l'occasion de l'événement *Spirit of Vilnius* initié dans le cadre du 700^e anniversaire de la capitale lituanienne par son ami Natan Karczmar et dont il a été le coordinateur/producteur engagé.

Philippe Franck : Technologue, artiste de l'immersion, concepteur culturel, programmeur...sur votre site internet, vous êtes défini aussi comme un « blockchain queer » et parfois décrit comme un pionnier de la « scène Crypto Art »... Comment vous définiriez-vous avec ces multi casquettes ? Comment avez-vous combiné ces différentes fonctions et recherches ?

Gleb Divov : Pour tenter de résumer, on pourrait partir de la présentation introductive de mon site : « Gleb Divov – inventeur, technologue créatif, entrepreneur en série, et artiste immersif transdisciplinaire avec des œuvres sélectionnées dans la collection permanente de musées d'art contemporain européens ». De manière générale, le trait d'union serait peut-être que je suis un être connecté, à plusieurs niveaux, à la créativité, à l'inventivité et à la technologie. Dans mes premières expériences créatives à la fin des années 80, j'ai développé un univers ubiquiste à l'intersection de plusieurs disciplines, culture, technologie, communication... et bien plus encore. Compte tenu de ma nature d'explorateur et de mon désir d'en savoir toujours plus, mon expertise couvre, de nos jours, une liste de compétences : compositeur, musicien multi-instrumentiste, producteur et DJ avec plus de 25 ans d'expérience, manager d'événements, producteur de spectacles, artiste vidéo, et de manière complémentaire, ingénieur du son, concepteur d'éclairage de scène et de spectacles de lumière et laser en direct, ainsi que développeur de logiciels. Il s'est avéré que, il y a de nombreuses années, j'ai reçu une « bénédiction » de mon ami Les Paul, l'inventeur de la guitare électrique, qui m'a dit : « ne cesse jamais de faire ce que tu fais » et cela explique, en partie, ma « dépendance responsable. » Ainsi, quand il s'est agi de nouvelles technologies comme l'IA et la blockchain dans les années 2010, je les ai apprises et expérimentées. Alors que de nombreux artistes et chercheurs préfèrent s'en tenir à une sorte de blockchain,

j'ai toujours exploré les possibilités et l'utilisation pertinente de plusieurs technologies – d'où l'appellation de « Blockchain queer » – offrait beaucoup de possibilités. Par exemple, cela a conduit à l'invention du Musical Blockchain – un compositeur de musique AI créatif basé sur la psychologie et un créateur d'art numérique, le premier du genre et qui n'a toujours pas d'équivalent dans le monde. En 2017, j'ai eu la chance de découvrir la nouvelle scène « Crypto Art » alors que j'étais plus actif du côté technologique qu'artistique. Cela a conduit, entre autres, à la création de la première galerie physique NFT et du réseau de galeries Multivers, à l'organisation de la première exposition publique NFT dans les pays baltes et nordiques, à la co-organisation de nombreux événements éducatifs, y compris un hackathon NFT, dans le cadre du programme de Kaunas 2022, Capitale européenne de la culture. J'ai parcouru un long chemin, mais il me semble que nous sommes seulement au début d'une nouvelle ère et je suis heureux de faire partie de ceux qui ont intégré ces technologies et pratiques à leurs balbutiements et qui sont prêts à les développer davantage.

PF : Vous êtes originaire de Russie et vous avez beaucoup travaillé à l'international. Quel regard portez-vous sur la scène artistique lituanienne de Vilnius ?

GD : Je suis né à Moscou et, par un concours de circonstances favorables, j'ai pu commencer, dans les années 90, à travailler à un niveau international. D'une certaine manière, cela s'inscrit dans l'activité internationale de ma famille russe qui avait des origines françaises documentées remontant à Gabriel Divoche, un aristocrate français du XV^e siècle. Lorsque, par chance, j'ai découvert Vilnius (sinon, j'aurais sans doute vécu à Barcelone), j'ai été fasciné par la scène artistique locale et son histoire incroyable. Donc, en suivant mon intuition, j'ai déménagé dans cette ville à l'atmosphère vibrante. Depuis près de 10 ans, je suis heureux d'être un participant actif de cette dynamique scène vilnienne. J'ai été récemment officiellement reconnu, après toutes ces années d'activités et de créations, comme artiste de la République de Lituanie par le Ministère de la Culture, ce qui m'a ravi !

PF : Vous êtes aussi Ministre de la Culture et de l'Innovation de la République d'Užupis, une fonction qui n'est pas qu'honorifique car vous œuvrez sans relâche pour le développement culturel et artistique de ce qui pourrait être décrit comme une sorte de petit Montmartre dans la première partie du XX^e siècle. Que représente pour vous Užupis ?



Gleb Divov, ouverture de la première galerie NFT physique en Bavière - Munich, 2022 © Tous droits réservés

GD : Užupis est un phénomène, un paradoxe et une utopie, et c'est essentiellement la principale raison pour laquelle j'y ai déménagé sans y penser à deux fois. Parfois considérée comme la micro nation la plus innovante du monde, la République autoproclamée d'Užupis est, en premier lieu, une communauté de personnes créatives dans le quartier d'Užupis (Už upės signifiant au-dessus de la rivière qui est ici la Vilna qui est la ligne de démarcation naturelle avec la vieille ville), qui peuvent réaliser des choses vraiment magiques. Pour moi, Užupis représente l'esprit de la liberté et de la créativité, ainsi qu'un symbole de tolérance, d'acceptation des différences. Les habitants d'Užupis accueillent des personnes de tous horizons et célèbrent la diversité. Mon implication a commencé concrètement avec mes compétences professionnelles et d'abord le son. Parmi les événements collectifs que j'ai initiés et coordonnés, citons la Užupis Summer Day of Culture auquel vous avez été invité à participer et qui a lieu chaque année le premier samedi d'août. Ensuite, des séminaires réguliers Culture/Innovation d'où est né le programme d'accélération CultureTech pour soutenir les artistes dans ce domaine. En même temps, je tente de perpétuer une riche tradition locale et de faire revivre d'anciens événements du calendrier d'Užupis d'il y a 20 ans. C'est pourquoi, même pendant le confinement, nous avons célébré, en avril, l'anniversaire d'Užupis avec une procession en direct (alors que tout était verrouillé, nous avons réussi à marcher en musique

dans les rues vides d'Užupis), et nous avons organisé le festival Vejo Dienos (qui a lieu chaque mois de novembre depuis plus de 20 ans) dans le métavers. J'ai aussi introduit en Lituanie le No Music Day qui a lieu tous les 21 novembre. Cet événement a été initialement imaginé par Bill Drummond (co-fondateur du groupe The KLF bien connu dans les années 90) pour attirer l'attention sur la dévalorisation de la musique en tant que forme d'art, et ce en raison de son utilisation/banalisation aussi omniprésente que stupide dans la société contemporaine.

Après quelques années d'organisation et la création intensive d'événements sur ce petit territoire si singulier et attachant, j'ai été « promu » au poste de Ministre de la Culture et de l'Innovation. Ainsi, de nos jours, je supervise et développe à la fois la Culture et les Innovations – tout en, avec mes conférences, expositions, ateliers et discussion, diffusant régulièrement la culture d'Užupis partout dans le monde. En tant que point culminant d'une telle interaction internationale, il faut mentionner la résidence artistique dédiée à Užupis qui vient de se terminer et que je supervisais, *The Curfew Tower*, à Cushendall, en Irlande du Nord, hébergée par Bill Drummond. Ainsi, avec des particularités culturelles telles que la Constitution, le calendrier, l'histoire importante, les symboles anciens et actuels, et bien sûr, l'humour, Užupis est mis en avant et reconnu à l'échelle internationale, y compris au niveau des présidents et ambassadeurs du monde réel (sa-



Curfew Tower, dispositif mix media, Uzupis 2021 © Tous droits réservés

chant qu'il y a aussi 500 ambassadeurs d'Užupis issus de différents pays et qui œuvrent aussi pour répandre les idées libertaires d'Užupis que l'on retrouve dans notre constitution et tisser des collaborations).

PF : Quelles sont votre expérience musicale et vos recherches sonores actuelles ? Comment utilisez-vous également les outils virtuels et électroniques pour établir des liens dynamiques entre l'image et le son ?

GD : Comme j'ai toujours été un enfant paresseux, je n'ai jamais voulu apprendre à jouer d'un instrument de musique, rêvant d'un partenaire informatique avec qui je pourrais créer. Finalement, puisqu'à cette époque il n'y avait pas vraiment moyen de le concrétiser, j'ai dû apprendre à jouer d'un instrument au moins pour pouvoir enregistrer ce que j'entends dans ma tête (en tant que synesthète, je vis avec la bande sonore de ce que je vois). Ainsi, à partir de la fin des années 90, en commençant en tant que musicien de scène et également comme DJ, j'ai commencé à implémenter toutes sortes d'innovations dans mes performances – y compris ce que j'inventais et codais moi-même. Posséder mes propres technologies a ouvert la possibilité de jouer avec les couches visuelles et audio du côté créatif, sans perdre l'ambiance de la performance. De nos jours, je suis heureux de me produire aux côtés de ma *Creative AI Musical Blockchain* et de préparer éga-

lement quelques surprises technologiques à présenter l'année prochaine. En parlant du volet recherche sonore, mes deux principaux sujets sont la thérapie sonore et l'écologie acoustique. La recherche en thérapie sonore a conduit à la création de la *Matrice psychologique* et de l'*Improvisation décentralisée* (toutes deux présentées dans Musical Blockchain, et en partie utilisées pour l'application AI Relaxation et le prototype d'équipement futur), et l'écologie acoustique, ainsi que le fait que je suis un grand fan d'enregistrement sur le terrain, ont conduit au lancement de l'initiative mondiale de développement urbain et d'implication sociale *Sound changes the City*, qui propose le son et son impact culturel comme un moyen unique pour un changement social et global, et révèle comment la conception sonore ambiante peut influencer l'environnement urbain.

PF : En 2021, vous avez été co-organisateur du premier Metaverse/NFT Music Fest. À quel besoin cela correspond-il ? De manière plus générale, quelle est votre vision de l'évolution culturelle du métavers et des formes artistiques qui peuvent y être développées ?

GD : Il a toujours été très important pour moi de transmettre des connaissances de base au plus grand nombre. Depuis le boom des NFT dans les années 2020, les médias ont déformé l'image des NFT et du métavers. En organisant de tels



Gleb Divov - TeleNFT collection showcase wall - Musée OK Linz, 2022 © Tous droits réservés

événements avec d'autres pionniers et contributeurs importants de la scène, nous avons réussi (du moins, un peu) à montrer ces univers sous un angle différent. Pourtant, comme les innovations dépendent fortement du matériel, il est encore trop tôt pour chercher une pleine adoption et compréhension. Le métavers avec toutes ses incroyables mises en œuvre, garde encore actuellement une étiquette « réservé aux geeks », alors que les possibilités artistiques sont illimitées. En 2020, avec un groupe de commissaires artistiques internationaux venant d'Ukraine, d'Autriche, du Royaume-Uni, d'Allemagne et de Hongrie, nous avons créé le Centre européen d'art et de recherche des futurs unis, appelé KARA AGORA et financé par la Fondation européenne de la culture. Étant donné que le monde était, à cette époque, fermé par la COVID, nous l'avons créé dans le métavers, en donnant aux artistes la possibilité de rêver concrètement et de participer au développement du projet. Cet exemple montre, à mon avis, le futur prometteur et la nécessité de tels événements.

PF : Vous avez initié, à l'occasion de Kaunas, capitale européenne de la culture en 2022, le premier NFTthon dans les pays baltes. Quel est l'esprit de cet initiative qui a aussi depuis pas mal voyagé et comment évolue-t-elle ?

GD : Le NFTthon – le premier hackathon international sur les NFT dans cette partie de l'Europe – est un événement Culture/Tech qui a attiré l'attention des gens sur le potentiel des technologies modernes (comme les NFT, la blockchain, le Web3, le métavers, l'IA, la XR) et des solutions dans les domaines de la culture et du développement durable. L'objectif était de les impliquer dans le processus créatif et de susciter une nouvelle vague d'artistes numériques locaux et internationaux mais aussi de collectionneurs, en lien également avec la communauté environnante.

En tant que « vétéran » lithuanien de l'ArtTech/CultureTech véritablement axé sur le développement de la scène locale, j'étais impatient d'organiser un événement de ce type pour créer une interaction de brainstorming en espace ouvert, tout en intégrant des facteurs de gamification et de compétition. Le résultat a été l'un des événements ArtTech/CultureTech les plus importants du programme Kaunas 2022, aboutissant à l'exposition mensuelle *NFTthon: The Future* (présentant d'impressionnantes structures bioniques artistiques de 8 mètres de haut et des écrans NFT) qui a été visitée par plus d'un million de personnes.

Bien que rendre un tel événement récurrent immédiatement soit un peu difficile, nous développons constamment ses bonnes pratiques avec l'intention d'en faire un événement annuel.

PF : Dernièrement, vous avez soutenu et produit Spirit of Vilnius initié à Vilnius par Natan Karczmar. Quel est votre retour sur cet événement transgénérationnel et transdisciplinaire important ? Quel regard portez-vous sur le travail de cet autre grand stimulateur de collaborations créatives et son approche relationniste ?

GD : En tant que partenaire créatif de longue date et ami de Natan, j'ai accepté son invitation sans hésitation. Spirit of Vilnius – hommage multiculturel à l'esprit de tolérance historique de la ville – a commencé comme une petite exposition et une émission médiatique en 2021 puis est devenu, cette année, un événement important du programme de célébration Vilnius 700. Ce fut une expérience incroyable d'utiliser pleinement toutes mes connaissances et compétences, agissant non seulement en tant que producteur mais aussi en tant qu'artiste, écrivain, éditeur, vidéaste, et bien plus encore, pour mener à bien cette manifestation collective, pluri et interdisciplinaire. J'ai aussi apprécié qu'à côté des expositions (celle consacrée au père peintre de Natan, Simon Karczmar et celle regroupant de nombreux artistes lituaniens contemporains), nous avons pu proposer des performances qui étaient des créations, des conférences, des activités éducatives, ainsi que les légendaires séminaires ArtComTec connecté à l'international (ici à la Belgique avec la participation de Transcultures, à la France avec celle de VIDEOFORMES et même à l'Europe avec la présentation des Pépinières européennes de Création) qu'avait également initié Natan Karczmar, le tout au cœur de la vieille ville de Vilnius, dans ce somptueux ancien Hôtel de Ville baroque.

Mais ce qui était, sans doute, le plus important et magique, c'était de voir le génie de Natan en pleine action, à 90 ans ! Pionnier dans l'art de la communication et du relationnisme, Natan communique à travers l'espace et le temps, créant des liens uniques, établissant des relations entre des personnes et univers qui auraient pu être jugées improbables ou impossibles. Je suis convaincu que ces liens si nécessaires dans notre monde actuel encore si divisé, sont durables.

© Propos recueillis par Philippe Franck
- Turbulences Vidéo #122

www.fayr.org
www.musicalblockchain.com
www.uzupiorespublika.com

EXPANSION ET IMBRICATION DES CORPS AU CINÉMA

par Jaehee Yoon

Des choses qui ont quitté le cinéma, mais qui y sont revenues. Cinéma alternatif, cinéma étendu, art vidéo et une myriade d'autres noms se sont installés en périphérie du cinéma.

Ikhyun Gim, *Into the Light* (2022), 22'07 © Tous droits réservés

Le 23^e Festival international du cinéma et des médias ALT(ernatifs) de Séoul (NeMaf2023) qui s'est déroulé l'été dernier, a présenté une variété d'œuvres au cinéma sur le thème « Expansion of Entangled Bodies » (expansion des corps imbriqués). Ces 23 années d'existence n'ont pas seulement été l'occasion de découvrir des œuvres cachées et de les présenter au public. Il s'agit aussi de ne pas se contenter d'accueillir des noms marginaux, mais d'établir un espace pour eux. Ces œuvres ne sont peut-être pas du « cinéma », mais lorsqu'elles sont présentées dans un théâtre, elles sont perçues comme une série de formats cinématographiques qui sont visionnés collectivement dans une boîte noire. Une qualité architecturale familière s'ajoute à un nom inconnu. L'attention est attirée vers l'écran par les corps dans la salle. Quels sont les nouveaux imaginaires qui s'adressent au public sous l'effet de l'expansion et de l'imbrication des noms et des corps ?

Les deux œuvres présentées dans la section coréenne, *Into the Light* d'Ikhyun Gim et *Hermaphroditic Mythology - Dreaming Club* (Dreaming Club) de Dabal Kim, ont été projetées dans ce format architectural. Bien que leurs approches du

EXPANSION AND ENTANGLED BODIES OF THE CINEMA

Things that left cinema, but found their way back into it. Alternative cinema, extended cinema, video art, and a myriad of other names have taken up residence on the periphery of cinema. The 23rd Seoul International ALT Film & Media Festival (Nemaf), which took place last summer, brought a variety of works to the cinema with the theme "Expansion of Entangled Bodies". This 23 years of existence has not only been about unearthing hidden works and introducing them to audiences. It's also been about not just embracing marginal names, but establishing a space for them. They may not call themselves "Cinema", but when these works are encountered in a theatre, they are experienced as a series of cinematic formats that are viewed collectively in a black box. A familiar architectural quality is added to an unfamiliar name. Attention is drawn to the screen by the bodies glued to the theatre. What new imaginings are directed at the audience under the expanding and entangling names and bodies?

médium soient très différentes, elles demandent toutes deux au spectateur de prêter attention à la lisibilité de l'œuvre dans le champ magnétique du cinéma. *Into the Light* commence par un enregistrement de la lumière d'un phare d'il y a 100 ans, qui n'a pu être enregistrée pour des raisons technologiques. Le film fait des allers-retours entre le passé et le présent, couvrant l'ici et le maintenant, l'ici et l'autrefois, le temps d'un voyageur qui tombe sur une vieille photographie de film, et le temps du réalisateur et de ses collègues qui naviguent à travers toutes ces époques. Le regard qu'ils portent sur chacune de ces périodes est mêlé à un éventail varié d'images, y compris des images fixes, des images animées, des images de caméscopes et des séquences trouvées, et le film joue librement avec ces différentes densités de temporalité, tout en les liant une fois de plus dans un enregistrement. Alors que le film est finalement construit comme une ligne de temps linéaire, *Into the Light*, qui se définit comme une « projection photographique », admet que les images qu'il contient sont arrangées au niveau d'événements fortuits avant d'atteindre l'objectif cinématographique. En tant que reconstruction diégétique, il s'accroche au monde de sens que les images elles-mêmes construisent avant d'accepter le récit du film, chaque forme parlant son propre langage. *Into the Light* en tant que « photographies projetées. » Les images sont projetées temporairement (ou de manière éphémère), l'une après l'autre, révélant la suivante. Le dispositif de montage se réduit à un agencement temporel d'images, et c'est ainsi que *Into the Light* saisit la temporalité de l'avant et de l'après film.

Alors que l'œuvre de Gim capture dans son cadre le temps qui a échappé au cinéma par le biais de divers médias, *Dreaming Club* utilise activement le langage cinématographique mais ne renvoie pas au cinéma. Au contraire, il attire le médium sur le terrain physique du monde de l'artiste. Les éléments écologiques du monde de Kim sont intimement montrés dans le film. Les éléments sculpturaux exagérés des costumes confèrent des qualités mythiques aux personnages, qui sont montés dans des plans, des scènes et des séquences de sorte que chaque personne apparaissant dans le cadre est une fois de plus positionnée conjointement dans un monde unique. Les effets visuels tels que les ralentis et les retours en arrière soulignent le mouvement des personnages lorsqu'ils interviennent dans la vie des uns et des autres, et constituent



Dabal Kim, *Hermaphroditic Mythology* - *Dreaming Club* (2023), 5'10 © Tous droits réservés



The two works presented in the Korean section, Ikhyun Kim's *Into the Light* and Dabal Gim's *Hermaphroditic Mythology - Dreaming Club* (*Dreaming Club*), were screened under this architectural format. While their approaches to the medium are quite different, they both ask the viewer to pay attention to the legibility of the work within the cinema's magnetic field. *Into the Light* starts with a record of a lighthouse's light from 100 years ago, which was not recorded due to lack of technology. The film jumps back and forth between the past and present, covering the here and now, the here and then, the time of a traveller in a stumbled upon old film photograph, and the time of the director and his colleagues as they navigate through them all. Their gaze in each of these time periods is mixed with a diverse array of images, including stills, moving images, camcorders, and found footage, and the film plays freely with these different densities of temporality, yet once again binds them together into a straightforward record. While the film is ultimately constructed as a linear timeline, *Into the Light* which labels itself as a 'photographic projection,' admits that the images it contains are arranged on the level of chance events before achieving cinematic order. As a diegesis reconstruction, it holds onto the world of meaning that the images themselves construct before accepting the film's narrative, each form speaking its own language. *Into the Light* as 'projected photographs'. Images are projected temporarily (or ephemerally), one after the other, revealing the next. Montage apparatus is reduced to a temporal arrangement of images, and with it, *Into the Light* captures the temporality before and after the film.

Whereas Kim's work captures within its frame the time that has escaped from the cinema through various media, *Dreaming Club* actively utilises the language of cinematography but does not point towards cinema. Rather, it draws the medium into the physical ground of the artist's world. The ecological elements of Kim's world are intimately shown in the film. The exaggeratedly sculptural elements of the costumes lend mythic qualities to the figures, which are montaged in shots, scenes, and sequences so that each person who appears in the frame is once again positioned together under a single world. Visual effects such as slow motion and rewinds emphasize the movement of the characters as they intervene in each other's lives, and are also an important feature of the film's rhythm. However, the suspense of *Dreaming Club* does not come from the tension created by the work's borrowed elements, but from the fact that *Dreaming Club* does not aim to be a film. The form and effect of the work are intended for

également un élément important du rythme du film. Cependant, le suspense de *Dreaming Club* ne vient pas de la tension créée par les éléments empruntés à l'œuvre, mais du fait que *Dreaming Club* n'a pas l'ambition d'être un film. La forme et l'effet de l'œuvre sont destinés au cadre compositionnel du film ou à l'effet décoratif lui-même, et ne soutiennent pas narrativement la formation de relations entre les personnages ou la nature de la performance. Si l'on considère *Dreaming Club* comme une « expérience + performance » selon la catégorisation de l'artiste, on voit plus clairement comment les effets du film font partie de son univers. Le monde que Dabal Kim a précédemment présenté sous forme d'installation, de sculpture et de performance entre dans le film, embrassant le rôle du sujet tout en restant ancré dans la physicalité de la pratique de l'artiste.

L'histoire de la forme et l'émergence constante de nouveaux noms. Ce qui sort du film et y entre en même temps. Le cinéma élargi a commencé par résister aux normes et aux concepts de l'appareil et du médium cinématographiques, mais nous pouvons maintenant dire qu'il a également incarné un vocabulaire alternatif. À ce stade, quelles sont les conditions dans lesquelles ces différentes appellations – cinéma élargi, cinéma alternatif, art des nouveaux médias – présupposent et englobent des alternatives ? Les retrouver au cinéma est l'une des façons de ressentir l'expansion des histoires libérées du temps de la grotte. Leur temporalité sera vécue comme une nouvelle expérience cinématographique, avec des débuts et des fins, des projections ininterrompues et des corps fixés sur des chaises. La construction d'un temps cinématographique récursif. Les lieux sont définis pour eux ici.

the compositional framework of the film or for the decorative effect itself, and do not narratively support the formation of relationships between characters or the nature of performance. When we consider *Dreaming Club* as "Experiment + Performance" according to the artist's categorisation, we can more clearly see how the film's effects are part of its world. The world that Dabal Kim has previously presented as installation, sculpture, and performance enters the film, embracing the role of the subject while still remaining grounded in the physicality of the artist's practice.

The history of the form and the constant emergence of new names. What goes out of the film and comes in at the same time. Expanded cinema began in terms of resisting the standards and concepts of the cinematic apparatus and medium, but now we can say that it has also embodied an alternative vocabulary. So, at this point, what are the conditions under which these various names – expanded cinema, alternative cinema, new media art – presuppose and embrace alternatives? Meeting them once again in the cinema is one of the ways to feel the expansion of the stories released from the time in the cave. Their temporality will be experienced as a new cinematic experience, with beginnings and endings, uninterrupted screenings and bodies fixed in chairs. Constructing a recursive cinematic time. The Places are established for them here.

© Jaehee Yoon - Turbulences Vidéo #122

© Jaehee Yoon,
traduit de l'anglais par Gabriel souheyre
- Turbulences Vidéo #122



Dabal Kim, *Hermaphroditic Mythology - Dreaming Club* (2023), 5'10 © Tous droits réservés





YOSRA MOJTAHEDI

PORTRAIT D'ARTISTE



LE CALME & LA TEMPÊTE

propos recueillis par Gabriel Soucheyre

Entretien avec Yosra Mojtahedi

Mon prénom, Yosra, porte en persan la signification du calme qui succède à la tempête, mais je m'identifie davantage à la tempête qui éclate après la quiétude. L'âme et le corps en quête d'une identité sans limites.

J'ai vu le jour à Téhéran, fruit de l'union entre une mère perse et un père kurde, originaire du Kurdistan iranien. Cette double appartenance culturelle forge mon lien profond avec cette terre. Les circonstances de la rencontre entre mes parents demeurent un mystère que j'ai choisi de préserver, préférant laisser intact le voile qui les entoure. En revanche, mon intérêt se porte intensément sur la vaste famille kurde, religieuse, soufie avec ses patriarches et ses ancêtres du Kurdistan. Une lignée qui a joué un rôle spirituel essentiel auprès de ce peuple pendant plus de trois siècles, incarnant une lignée d'imams sunnites.

La religion, loin d'être une pratique omniprésente au sein de ma famille, revêtait davantage la forme d'un héritage culturel.

Ainsi, dans mon enfance, un flot incessant de questions traversait mon esprit. Où se cache la vérité ? À l'école, on cherchait à nous inculquer que la religion, c'est ce qui permet à chacun de s'élever, de devenir un être bon. Aspirant à découvrir, à comprendre les différences des religions, je me suis lancée très jeune dans une quête profonde, explorant quelque chose de plus puissant que nous sur cette Terre.

J'observais une seule religion au sein de ma famille et celle que l'école nous enseignait, mais des disparités marquées existaient entre les deux.

Je me suis mise à penser : si l'origine, la source, est unique, pourquoi des conflits persistants dans ce monde ? Si tous les humains ont une origine commune, quelle que soit leur religion, l'essentiel réside dans cette source. J'ai donc abandonné la vision à travers le prisme d'un islam ou d'un autre pour contempler la source elle-même.

Le mot « Dieu », vaste et masculin, créature, trouble mon esprit de petite fille. Une question essentielle sur celui qui a insufflé la vie en tout. Il convenait d'éviter de sonder trop profondément les mystères de la création et l'énigme de la présence éteinte, car au-delà, se dessinait rapidement la frontière du sacrilège envers le divin.

Dans l'héritage paternel, après la révolution de 1979, la génération de mes oncles n'a pas continué la tradition de la guidance sunnite. Chez mon père, la musique et la poésie persistaient comme des prières sacrées. Son esprit libre m'a ouvert les yeux sur le monde.

À l'école, réservée mais questionneuse, je dérangeais par mon refus d'accepter tout ce qui m'était imposé en Iran. L'expression de soi était limitée. La colère bouillonnait en moi, car la religion dictait beaucoup, et même en tant que non croyante, je devais respecter ses règles.

C'était une école exclusivement féminine, la séparation entre filles et garçons étant de mise. Ainsi, à l'âge de 14 ans,

THE CALM AND THE TEMPEST

My first name, Yosra, is Persian for the calm that follows the storm, but I identify more with the storm that breaks after the calm.

I was born in Tehran, the fruit of the union between a Persian mother and a Kurdish father from Iranian Kurdistan. This dual cultural background forged my deep bond with this land. The circumstances of my parents' meeting remain a mystery that I have chosen to preserve, preferring to leave the veil that surrounds them intact. On the other hand, my interest is intensely focused on the extensive Kurdish family, religious and Sufi, with its patriarchs and ancestors from Kurdistan. A lineage that has played an essential spiritual role for this people for over three centuries, embodying a lineage of Sunni imams.

Far from being an omnipresent practice in my family, religion was more in the form of a cultural heritage.

So, as a child, a never-ending stream of questions ran through my mind. Where does the truth lie? At school, we were taught that religion is what enables us to grow, to become good people. Aspiring to explore and understand the differences between religions, I started a profound quest at a very young age, exploring something more powerful than us on this Earth.

There was only one religion in my family and the one we were taught at school, but there were significant disparities between the two.

I began to think: if the origin, the source, is unique, why are there ongoing conflicts in this world? If all human beings have a common origin, whatever their religion, the essential thing is that source. So I gave up looking at things through the prism of one Islam or the other and turned to the source itself.

The word «God», vast and masculine, creature, disturbed my little girl mind. An essential question about the One who breathed life into everything. It was important to avoid sounding too deeply into the mysteries of creation and the enigma of the extinguished presence, because beyond that, the borderline of sacrilege towards the divine was quickly drawn.

In my father's legacy, after the 1979 revolution, my uncles' generation did not perpetuate the tradition of Sunni guidance. With my father, music and poetry persisted as sacred prayers. His free and open mind opened my eyes to the world.

At school, reserved but questioning, I disturbed people by refusing to accept everything that was imposed on me in Iran. Self-expression was limited. Anger was brewing inside me, because religion dictated so much, and even as a non-believer, I had to abide by its rules.



Yosra Mojtahedi, Teheran, Iran, 1994 © Photo : Mohammad Hadi Mojtahedi

l'altérité masculine devenait complexe, presque inacceptable. Les relations avec le « masculin », à cet âge délicat, étaient teintées d'interdits. Tout restait confiné au monde féminin, engendrant mystères et questionnements profonds sur l'autre.

Cette situation suscitait le désir de s'évader, d'explorer des territoires interdits pour comprendre et découvrir. C'était comme si un voile nous disait : « Il y a quelque chose derrière, mais tu ne dois pas y aller. » La frustration résultant de cette interdiction incitait à outrepasser les règles et à explorer malgré les sanctions.

L'école devenait ainsi un champ de bataille constant, un lieu où, à cet âge où l'on apprend, où le corps et les idées évoluent, se forgeait une connexion avec le monde. Une période où l'on devient femme, où les questionnements sur ce qui se trouve au-delà de la famille, au-delà de ce qui nous est enseigné, sont omniprésents. Suivre les règles assurait une vie sans problème, conforme aux autres, mais sortir de ce cadre générait une colère bouillonnante. Certains livres nous étaient interdits, une réalité insupportable, mais je lisais en cachette, je dessinais en cachette. Ma mère ne devait pas savoir que je m'adonnais à des lectures aussi audacieuses que celles

It was an all-girls school, with girls and boys kept separate. So, at the age of 14, male alterity became complex, almost unacceptable. Relationships with the « masculine », at this delicate age, were marked by prohibitions. Everything remained confined to the feminine world, giving rise to mysteries and profound questions about the other.

This situation gave rise to a desire to escape, to explore forbidden territories in order to understand and discover. It was as if a veil was telling us: « There's something back there, but you mustn't go there ». The frustration resulting from this prohibition prompted us to break the rules and explore despite the sanctions.

School thus became a constant battleground, a place where, at that age when we are learning, when our bodies and ideas are evolving, we were building a connection with the world. A time when you become a woman, when questions about what lies beyond the family, beyond what we are taught, are omnipresent. Following the rules ensured an unquestioning life, conforming to others, but stepping outside this framework generated boiling anger. Certain books were forbidden to us, an unbearable reality, but I read in secret, I drew in secret. My mother wasn't to know that I was indul-



Atelier de l'artiste, Tehran-Iran, 2010 © Tous droits réservés

de Jean-Paul Sartre ou de Sadegh Hedayat, explorant les écrivains existentialistes.

À quinze ans, le moment crucial de choisir le premier pas vers mon avenir s'annonçait. Progressivement, guidée par mon père, j'ai réalisé que l'art est une porte vers un monde, sans frontières ! Il me semblait aussi que l'art constituait une ouverture vers l'émerveillement et un monde dépourvu de limites.

Mon père, bienveillant mais éclairant les défis à venir, m'a encouragée dans cette décision.

Ainsi, pour les trois dernières années de lycée de beaux-arts, je me suis aventurée sur cette voie, une révélation où le pinceau et le crayon devenaient des instruments pour créer non seulement des œuvres, mais surtout pour exprimer ce que je ressentais et n'arrivais pas en parler de vive voix !

Au lycée, affronter ma mère lors de mes débuts en peinture, avec l'odeur forte de la térébenthine et les taches éparpillées dans la maison, fut un défi. J'ai transformé un coin de notre garage en refuge, nettoyant méticuleusement chaque mètre carré, posant un petit tapis au sol avec le message clair : « mon lieu sacré. » C'est devenu mon sanctuaire, mon atelier

ging in such daring reading as Jean-Paul Sartre or Sadegh Hedayat, exploring existentialist writers.

At the age of fifteen, the crucial moment of choosing the first step towards my future loomed large. Gradually, with the help of my father, I realized that art is a gateway to a world without borders! It also seemed to me that art was a gateway to wonder and a world without limits.

My father, benevolent but clear about the challenges ahead, supported me in this decision.

So, for the last three years of art school, I ventured down this path, a revelation in which brush and pencil became instruments not only for creating art, but above all for expressing what I felt and couldn't say out loud!

In high school, confronting my mother when I started painting, with the strong smell of turpentine and the stains scattered around the house, was a challenge. I turned a corner of our garage into a refuge, painstakingly cleaning every square metre, laying a small rug on the floor with the clear message: «my sacred place.» It became my sanctuary, my secret studio, an inviolable space where I began to draw and be free.

secret, un espace inviolable où je commençais à dessiner et à être libre.

Ensuite, l'entrée à l'université s'est révélée être une décision audacieuse, ponctuée par un concours ardu. À cette époque, l'art était souvent relégué à une activité de loisir, et je suis devenue comme « la rêveuse. »

Les arts plastiques à l'université embrassaient la peinture et la sculpture, m'orientant progressivement vers le chemin de la peinture. Avec l'obtention de mon master, l'opportunité d'enseigner et de collaborer avec des galeries s'est présentée très tôt, dès la fin de mes études secondaires. Une tentative de participer à un festival d'art a abouti à un refus, mais a ouvert la voie à la découverte d'un groupe dissident, un contre-groupe formé par des artistes rejetés du festival. Cette idée m'a enchantée, conduisant à une exposition en opposition à l'événement officiel, une expérience marquante et ma première exposition.

Jusqu'à l'âge de 27 ans, je naviguais dans le monde de l'art, envoyant mes créations dans des galeries à travers le monde, de la Turquie à Dubaï, d'Abu Dhabi à l'Allemagne. Ma passion pour le dessin persistait.

Mes peintures, à l'apparence de dessins monochromes, ont évolué au fil du temps. J'incorporais des figures, des corps de femmes, des couleurs, des fleurs, superposant des couches multiples jusqu'à recouvrir l'ensemble d'une teinte noire. Je n'avais pas conscience du processus qui transformait mes toiles en une toile noire, laissant finalement peu d'éléments perceptibles, à l'exception d'une bouche fermée par un fleur et des yeux dévoilés.

Mes toiles, telles des étendues infinies, ont embrassé l'obscurité, un noir grandissant qui étreignait quelques éléments de corps féminins. C'est ainsi, dans cette évolution mystérieuse et captivante, que le noir s'est insinué dans la trame de mon travail, envoûtant et révélant les contours d'une féminité subtile.

Cet obscur mystère, ce noir qui interrogeait, s'est mué en ma signature artistique, une reconnaissance née des figures dissimulées sous son voile ténébreux. C'était la censure qui me conduisait, énigmatique, sans que je le sache.

Le Noir revêtait une dimension politique dans mon œuvre : une forme d'autocensure.

À l'époque où je transmettais les subtilités de l'illustration à l'université, je ressentais le poids de l'entrave, malgré la vente de mes œuvres dans les galeries. L'étroitesse de cet espace artistique m'a poussée à quitter les limites connues, à chercher dans l'art la porte qui mènerait à ma liberté. Ainsi, j'ai pris la décision de quitter mon pays.

Going to university turned out to be a bold decision, with a tough competitive exam. At that time, art was often considered a leisure activity, and I became known as 'the dreamer'.

Fine arts at university included painting and sculpture, gradually leading me down the path of painting. The opportunity to teach and work with galleries surfaced very early on in my secondary education, when I obtained my Master's degree. An attempt to take part in an art festival ended in rejection, but paved the way for the discovery of a dissident group, a counter-group formed by artists rejected from the festival. I was enchanted by this idea, which led to an exhibition in opposition to the official event, a life-changing experience and my first exhibition.

Until the age of 27, I moved around the art world, sending my works to galleries all over the world, from Turkey to Dubai, from Abu Dhabi to Germany. My passion for drawing endured.

My paintings, which looked like monochrome drawings, evolved over time. I incorporated figures, women's bodies, colours and flowers, superimposing multiple layers until the whole was covered in a black tint. I was unaware of the process that was transforming my works into a black canvas, leaving few perceptible elements except for a mouth closed by a flower and eyes revealed.

My paintings, like infinite spaces, embraced darkness, a growing blackness that captured elements of the female body. And so, in this mysterious and captivating evolution, black crept into the fabric of my work, bewitching and revealing the contours of subtle femininity.

This obscure mystery, this blackness that questioned, became my artistic signature, a recognition born of the figures hidden beneath its tenebrous veil. It was censorship that led me, enigmatic, without my knowing it.

Black had a political dimension in my work: a form of self-censorship.

At the time when I was teaching the subtleties of illustration at university, I felt the weight of the restrictions, despite the fact that my work was being sold in galleries. The narrowness of this artistic space pushed me to leave the known limits, to use art to find the door that would lead to my freedom. So I decided to leave my country.

Art, as a guide to freedom, seemed at first to be the key I'd been hoping for. However, in the light of the limitations imposed, I realized that it was time to move on. And so began this great journey, an adventure initiated by this crucial decision, an escape into the unknown.



Yosra Mojtahedi, *Les fleurs du mal sont l'Étang de l'hiver* (2020), encre sur papier © Tous droits réservés

L'art, tel un guide vers la liberté, m'a d'abord semblé être la clé tant espérée. Cependant, à la lumière des limitations imposées, j'ai réalisé qu'il était temps de tourner la page. Ainsi a débuté ce grand voyage, une aventure initiée par cette décision cruciale, une évasion vers l'inconnu.

C'était une renaissance, une deuxième vie, dans laquelle j'ai tenté de poursuivre dans la lignée de mon travail en Iran. Libérée de toute surveillance, l'obsession de recouvrir mes toiles de noir, dictée par la censure, s'est estompée. Je m'exprimais alors avec des couleurs, préservant mon rythme, ma technique, mais mon art ne suscitait guère l'intérêt des galeries.

Pourtant, quelque chose sonnait faux. La répétition constante, l'ajout de couleurs pour densifier la peinture, tout semblait dénué de sincérité. Le contexte, radicalement différent, transformait mon atelier lillois en un enchevêtrement de toiles, contraintes par l'espace et les ressources. C'est à ce moment-là que j'ai pris la décision de tout arrêter.

C'est à cet instant précis que j'ai saisi l'ampleur de ma propre censure, la raison derrière la densité du noir dans mon œuvre. C'était la censure, un joug imposé par la religion et la politique, même au cœur de mon atelier secret, un lieu inviolé par autrui. Ce fut une révélation douloureuse, une violence infligée à mon être, et chacune des femmes que j'ai dessinées, c'était moi, une moi privée du droit de s'exprimer.

J'ai acheté des papiers, des crayons et des feutres. Devant cette page blanche, l'interrogation résonne : qu'est-ce qui va naître de cette surface immaculée ?

Je me suis volontairement interdit de représenter des corps, des figures, surtout des figures féminines. Peu importe, car mon travail demeure profondément empreint de féminité.

Dans mon enfance, la nature m'enveloppait toujours. Mon père possédait le don du jardinage. Téhéran, souvent aride, exigeait des efforts considérables pour faire fleurir la vie, surtout dans une ville où la terre était peu généreuse. Les mains de mon père se mêlaient à la terre. À proximité de mon atelier, le jardin est devenu luxuriant, sauvage. J'ai dessiné de nombreuses plantes.

J'ai décidé de substituer à ces formes végétales par des représentations humaines qui m'ont désespérée, moi-même, l'homme, la femme qui ne crie pas, qui ne s'exprime pas, qui se tait. Ces formes végétales se sont entrelacées avec celles des corps féminins, et finalement, le féminin et le masculin ont fusionné. Un autre univers a pris vie de cette hybridation.

Je me suis mise à dessiner. Ayant interrompu ma pratique, je cherchais à comprendre et voir le monde différemment. C'est ainsi que j'ai intégré les Beaux-Arts de Tourcoing pendant un

It was a revival, a second life, in which I tried to follow in the footsteps of my work in Iran. Freed from all surveillance, the obsession with covering my canvases in black, dictated by the censors, faded. I expressed myself with colors, preserving my rhythm and my technique, but my art hardly generated any interest from galleries.

Yet something felt wrong. The constant repetition, the addition of colors to make the painting more dense, all seemed to be devoid of sincerity. The radically different context was turning my Lille studio into a tangle of paintings, constrained by space and resources. It was at this point that I decided to stop everything.

It was at that precise moment that I realized the extent of my own censorship, the reason behind the density of black in my work. It was censorship, a rule imposed by religion and politics, even in the heart of my secret studio, a place closed to others. It was a painful revelation, a violence inflicted on my being, and each of the women I drew was me, a me deprived of the right to express myself.

I bought some paper, pencils and markers. Facing a blank page, I wondered: what would emerge from this immaculate surface?

I have deliberately refrained from depicting bodies and figures, especially female ones. It hardly matters, because my work remains deeply imbued with femininity.

When I was growing up, I was always surrounded by nature. My father had a gift for gardening. Tehran, often arid, required considerable effort to make life flourish, especially in a city where the soil was not very generous. My father's hands mingled with the earth. Near my studio, the garden became lush and wild. I drew many plants.

I decided to replace these vegetal forms with human representations that made me feel desperate, myself, the man, the woman who doesn't scream, who doesn't express herself, who is silent. These plant forms intertwined with those of female bodies, and in the end, the feminine and the masculine merged. Another universe came to life from this hybridization.

I started drawing. Having stopped practising, I wanted to understand and see the world differently. That's how I ended up at the Beaux-Arts in Tourcoing for a year, trying to get the same qualification as my studies in Iran and to understand what makes this place tick, to create links. That year opened a lot of doors for me, and it was there that I discovered Le Fresnoy - Studio des arts contemporains.

In my youth, the enigma of God haunted me, and without understanding why, an irresistible urge to create robots grew inside me, like a dream.

an, cherchant à obtenir l'équivalence de mes études en Iran et à comprendre ce qui anime cet endroit, à tisser des liens. Cette année m'a ouvert de nombreuses portes, et c'est là que j'ai découvert le Fresnoy - Studio des arts contemporains.

Dans ma jeunesse, l'énigme de Dieu me tourmentait, et sans comprendre pourquoi, une envie irrésistible de créer des robots germa en moi, tel un rêve.

Au Fresnoy, mes rêves prenaient forme, tel un dieu créateur. Me rapprochant de la nature, source inspiratrice par excellence, une pulsion ardente me guidait vers la matérialisation de corps inanimés, des sculptures. Mon exploration m'a conduite aux laboratoires scientifiques et aux chercheurs, essayant de comprendre comment enfanter une entité aux comportements humains sans recourir à la naissance physique. Comment endosser le rôle d'un dieu, à la fois maléfique et masculin, pour insuffler la vie à quelque chose d'inanimé ?

Toutes ces interrogations tourbillonnaient dans mon esprit. Aujourd'hui, je peux affirmer que j'ai donné vie à des sculptures que je perçois comme des machines-humaines. À travers des collaborations entre l'art et la science, notamment avec le laboratoire DEFROST, j'ai créé des robots souples reproduisant les mouvements des muscles.

Cette idée du dieu masculin donnant vie à la religion m'incite désormais à concevoir des êtres hybrides. Une symbiose émerge entre le végétal, le minéral, l'humain et la machine. Mon lien complexe et parfois tumultueux avec la religion m'a poussée à cette création, à donner naissance à une entité hybride, fusionnant l'homme et la plante, la femme et l'homme, la machine. Un être organique, à la fois profondément politique et poétique, qui unit ces matières diverses et proclame avec vigueur : « Nous ne sommes qu'un ! »

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre,
10 novembre 2023
- Turbulences Vidéo #122



Yasra Mojtahedi © Tous droits réservés

At Le Fresnoy, my dreams took shape, like a creative god. As I drew closer to nature, the ultimate source of inspiration, a burning impulse drove me towards the materialization of inanimate bodies, sculptures. My exploration led me to scientific laboratories and researchers, trying to understand how to give birth to an entity with human behaviour without resorting to physical birth. How do you take on the role of a god, at once malevolent and masculine, and breathe life into something inanimate?

All these questions swirled around in my mind. Today, I can claim that I have given life to sculptures that I see as human-machines. Through collaborations between art and science, in particular with the Defrost laboratory, I have created flexible robots that reproduce muscle movements.

This idea of the male god giving life to religion now inspires me to design hybrid beings. A symbiosis emerges between plant, mineral, human and machine. My complex and sometimes tumultuous relationship with religion has led me to this creation, to give birth to a hybrid entity, merging man and plant, woman and man, machine. An organic creature, at once profoundly political and poetic, uniting these diverse materials and proclaiming with vigour: «We are all one!

© Interviewed and translated from French
by Gabriel Soucheyre, 2023 November 10th
- Turbulences Vidéo #122

YOSRA MOJTAHEDI

par Jean-Jacques Gay

La vitamorphose de l'Obscurantisme

Ce portrait de Yosra Mojtahedi présentait sa première pièce robotisée – *Vitamorphose* – dans le cadre de « Fluidités : l'humain qui vient » (exposition collective de Pascale Pronnier et Benjamin Weil, présentée de février à avril 2020 à Tourcoing au Fresnoy – Studio national des arts contemporains, lorsque cette jeune artiste venait de terminer deux pièces dans le cadre de ladite école, et juste avant d'être récompensée par le prix Révélation Art numérique - Art vidéo de l'ADAGP.

Depuis, récompenses et expositions internationales, productions dessinées et sculptées autour d'une chaire émancipée se sont succédé, alors même que l'actualité entraînait son pays et ses sœurs iraniennes dans une tourmente d'oppression et de soulèvements autour d'un rêve de Liberté dont l'art, et la vie de Yosra Mojtahedi, n'ont jamais été déconnectés... mais ça, c'est une autre histoire.

Lorsque l'on pénètre l'obscurité qui abrite *Vitamorphose*, la dernière pièce de la jeune iranienne Yosra Mojtahedi, on fait face à un monolithe difforme qui nous attire inexorablement vers la vie de ses formes moulées en polymère robotisé.

Vitamorphose est une œuvre avec laquelle le visiteur établit une relation inconsciente et complice. Une sculpture qui interagit si bien avec son visiteur, en respirant, bougeant, ronronnant même, à l'approche de ce dernier, qu'il ne pourra résister à avancer rapidement la main pour en toucher la texture et les formes cachées. Il découvre un téton, une anfractuosité une saillie, une fesse, une poitrine et peut-être aussi un sexe ou une fossette qui palpite sous sa main. Une façon d'avoir une expérience avec l'objet, sa matière, sa forme et sa vie !

Si la sculpture de Yosra Mojtahedi n'est pas forcément faite pour être palpée, l'attitude de l'œuvre même qui émerge de l'obscurité brise les tabous et établit tout de suite une relation inconsciente avec ses visiteurs qui ont envie de briser les interdits.

Découverte fin 2019 dans *Panorama 21*, cette sculpture cybernétique s'expose ce début 2020 dans une exposition intitulée *Fluidité : L'humain qui vient*. À partir de là rien n'est un hasard car Yosra Mojtahedi est à la recherche d'une nouvelle humanité. En France depuis 2014 la jeune plasticienne, qui vit et travaille à Lille, a très tôt commencé à peindre et à dessiner et c'est à l'université de Téhéran qu'elle validera un master d'arts plastiques alors qu'elle expose déjà en galeries. « J'y montrais des œuvres très classiques : des dessins, des toiles ou même des petites formes comme des écritures. Mais je me concentrais sur la peinture et aussi sur la photographie. »

« Si une chose a orienté mon travail, c'est la censure iranienne. »

C'est chez ses parents que cette jeune fille commence à peindre des toiles avec beaucoup de couleurs qu'elle expose complètement noires. Peinture dont il ne reste que de petits éléments figuratifs : un peu de visage, une main, un œil. *Inconsciemment*, Yosra rajoutait sur les figures et les corps des couches et des couches de noir avant de les montrer en pu-



Yosra Mojtahedi © Tous droits réservés

blic. Un travail recouvert par un voile noir qui dure presque 10 ans, avec une prise de conscience qui émerge en France lorsqu'elle décide de quitter l'Iran pour voir « comment c'est de travailler avec plus de liberté dans un autre pays. J'ai pris conscience que tout ce noir de mes tableaux venait de la censure de la société iranienne. Je m'étais inconsciemment autocensurée. »

Lorsqu'elle arrive dans le nord de la France, la jeune peintre iranienne est confrontée à une nouvelle culture à une autre atmosphère, et elle concentre son travail sur ses dessins. C'est à cette époque qu'elle produit un nouveau travail organique et hybride où des formes très sensuelles, très sexuelles, étaient mélangées avec des formes naturelles, végétales. « J'étais encore bloquée par la censure, car je ne dessinais pas vraiment les organes sexuels tels qu'ils étaient, je les cachais dans des formes minérales et végétales. Mais cette fois-ci c'était en pleine conscience, je comprenais enfin ce que j'étais en train de faire. »

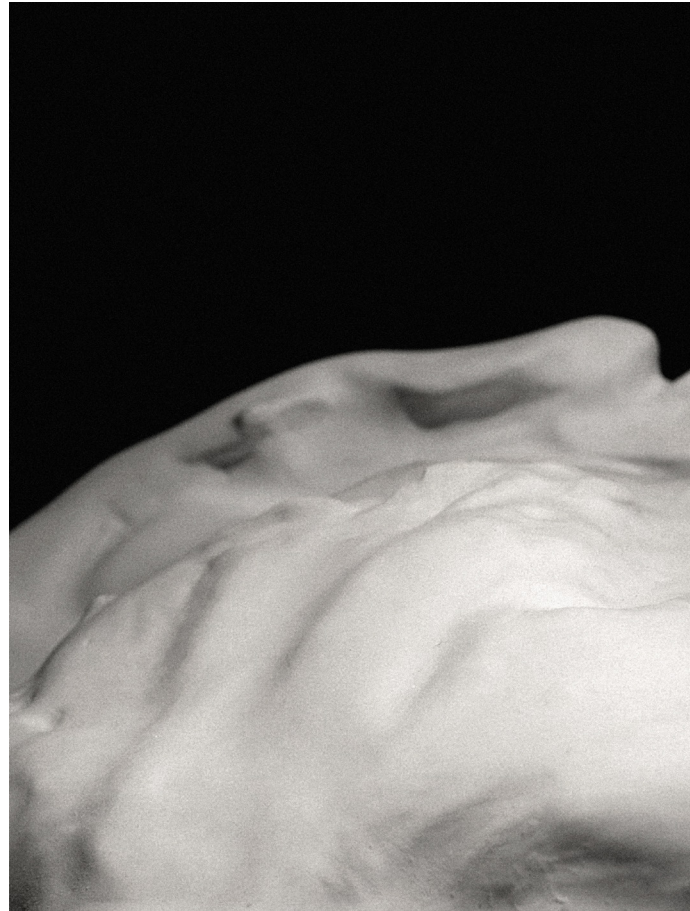
Comme en Iran, Yosra Mojtahedi continue à travestir cette chair, mais en lui donnant une dimension plus poétique et onirique ce qui l'amène à avoir un nouveau regard sur l'humain, comme ce qu'elle écrit aujourd'hui en réaction sur ce qui se passe dans son pays, son désespoir en l'homme. Car cette jeune femme, qui vit entourée d'objets, de cailloux, de pierres, de plantes et de fleurs séchées, et qui tente de reconstituer sa collection de Téhéran, reste sous influence de ses compagnons minéraux. « C'est en imaginant la vie des pierres, des minéraux, des météorites... qu'on peut voir la vie autrement, dit elle, je voulais voir comment l'humain s'accroche aux formes végétales, florales... (les plantes sont comme des

êtres humains) je pense qu'il n'y a pas de transfert. Dans cette recherche aux Beaux-arts, je me suis retrouvée vraiment moi, vraiment libre ! »

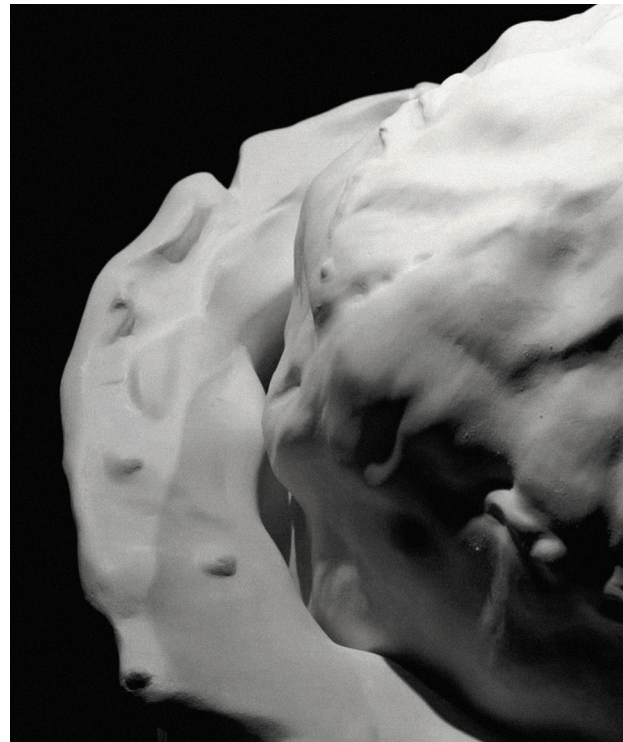
Après son passage à l'École Supérieure des Beaux Arts de Tourcoing, où elle travaille l'installation, elle réalise sa première sculpture (*Tombée du Ciel*, 2018) et révisé, en un an et en français, tout ce qu'elle a appris en Iran, la jeune plasticienne construit un projet artistique pour entrer au Fresnoy. « En portant un regard sur les rapports Arts/Sciences, une autre vie s'est ouverte à moi au Fresnoy, avec un regard tourné vers des choses plus humaines que la politique religieuse ou sociale. » Une autre vie qui emporte la plasticienne dans ses créations comme dans ses écrits, car l'artiste, dont le père kurde aujourd'hui disparu écrivait à ses heures, garde un grand attachement à la poésie. C'est sans aucun doute Baudelaire et la poésie française qui l'ont amenée en France et sortie de l'obscurité.

Pourtant *Vitamorphose* cultive cet obscurantisme avec lequel Yosra Mojtahedi travaillait sans le savoir en Iran. Mais ici l'artiste propose une forme qui devient « une lumière dans cette obscurité. Je montre des formes interdites qu'on n'a pas le droit de voir, de montrer, de toucher, et qui restent un tabou, même dans la société occidentale. » Et Yosra Mojtahedi pose sa jeune œuvre en deux questions : « Que se passe-t-il lorsque l'on met une forme interdite dans l'espace public ? Quelle excitation peut-elle apporter, ou pas, par son mouvement ? » Une chose est sûre : avec cette vie propre qui vient à la rencontre du public, la sculpture de Yosra Mojtahedi nous apporte un nouveau désir... d'art et de vie.

© Jean-Jacques Gay
paru pour la première fois dans
Artension n° 160 Mars-Avril 2020
- Turbulences Vidéo



Yosra Mojtahedi, *Vitamorphose* (2019) © Photo : Olivier Sola





Bio

Yosra Mojtahedi, née à Téhéran en 1986 et diplômée du Fresnoy - Studio national des arts contemporains, explore l'art, la science et la technologie, en mettant l'accent sur la Soft Robotics et l'anthropologie. Ses créations, qu'il s'agisse d'installations sculpturales, de dessins ou de photographies, dévoilent des paysages organiques, sensuels et mystiques, interrogeant la frontière entre le vivant et le non-vivant. Inspirée par l'architecture persane, elle crée des espaces hors du temps, exprimant un féminisme affirmé en fusionnant plantes, animaux, minéraux et corps de genres différents pour abolir les frontières.

Yosra Mojtahedi a remporté le Prix Révélation Art numérique - Art vidéo de l'ADAGP en 2020 pour *L'érosarbénus*. Ses œuvres ont été exposées dans plusieurs pays dont la France, la Belgique, l'Iran, l'Italie, l'Allemagne, Dubai, la Turquie, notamment au Musée de Soissons, au Fresnoy, au BOZAR (Bruxelles), Teator del canal (Madrid), à la Bourse de commerce à Saint-Etienne et à la Villette (Paris).



Yosra Mojtahedi, *Vitamorphose* (2019) © Photo : Olivier Sola

LES MACHINES DÉSIRÉES

par Clément Thibault

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



Yosra Mojtahedi, *L'Erosarbénus* (2020), installation sculpturale, interactive, mouvante et sonore © Photo : Olivier Sola

Depuis peu, un trouble lancinant nimbe notre perception du corps. Yosra Mojtahedi le saisit, elle le cueille, pour faire éclore une sculpture singulière, jouissive, vivante – vieux rêve Galatéen. Ce trouble, c'est celui à propos duquel ont écrit Judith Butler, avec la dissociation du genre et du sexe anatomique, Donna Haraway via le cyborgisme, sur notre nature hybride croissante, qu'il s'agit de saisir pour établir une nouvelle manière d'être, un modèle de société changé, ou encore Paul B. Preciado, sur son expérience de l'hormonothérapie pour transitionner. La perception de notre propre corps s'est brutalement retournée en quelques décennies. Le sanctuaire sacré, le reflet divin a chu. Quelques blessures narcissiques plus tard, nous ne sommes plus si différents des autres corps qui peuplent la planète – la génétique témoignant d'une différence de degré seulement avec les autres « espèces » –, et la psychanalyse puis la biologie ont décrété que nous n'étions pas seuls chez nous – la conscience se partage avec l'inconscience, et on a quelques kilos de bactéries vivant dans notre corps, sur notre peau, symbiotiquement avec nous. Le corps est un objet qu'on façonne à notre guise, et quand on y pense, il se machinise bien vite (prothèses, wearables, stents...), quelque fois on le quitte même pour s'avatariser dans le métavers, d'autres on se blinde de cachetons, pour nous augmenter ou nous soigner, du chemsex au microdosing en passant par les traitements plus conventionnels.

Yosra incarne cela. Cette vision joyeuse et libératoire du corps devenu sac de viande certes, mais sensible. Quel prodige que les sensations que le corps nous offre, et qu'elle s'emploie à toutes stimuler – nappages sonores, œuvres tactiles, odorantes. Encore plus particulièrement dans les trois projets qu'elle a menés ces dernières années, *Vitamorphose* (2019), *L'Erosarbénus* (2020) et *Sexus Fleurus* (2021). Trois installations sculpturales qui s'activent, d'une respiration délicate, suave, en sentant la présence de leurs visiteurs. Un pe-

tit prodige permis par un recours à des matériaux (silicone notamment) et techniques venant des *soft robotics*, en partenariat avec l'INRIA, DEFROST - Deformable Robotic Software. Quand je sens la douceur du silicone sous ma main, je m'étonne qu'il ne soit pas plus chaud, je me surprends à croire au pied d'un enfant dans le ventre de sa mère quand je sens la peau bouger et se tendre. Entre la vie artificielle et l'artificialité vivante, c'est évidemment au second champ qu'est condamnée Yosra Mojtahedi. N'empêche que ses œuvres semblent vivantes, elles expriment ce trouble, embrassent cet indistinct croissant du corps. En fait, ce dont il est question il me semble ici, c'est l'unité et l'identité déchues (ce qui nous singularise et nous distingue des autres corps du monde) pour l'affinité (ce qui nous en rapproche). Yosra s'attache à réaliser des hybrides purs, amusant oxymore. Ses sculptures sont androgynes, végétales, humaines, animales, machines, un soupçon caillouteuses, rien de tout cela, et tout cela à la fois... D'excellents artistes, le collectif Quimera Rosa, pour éviter d'utiliser ces taxinomies poussiéreuses (interrègne, interespèce...), ont créé le néologisme *interbioformae*, littéralement « entre différentes formes de vie ». Je crois que l'adjectif sied bien à ces sculptures, elles sont *interbioformae*.

Et Yosra pousse le vice, si l'on peut se permettre l'expression, encore plus loin, en ménageant toujours une forte tension érotique dans ses œuvres. Ces hybrides deviennent les objets de désirs incertains, qu'on se surprend à avoir, et dont l'accrochage à l'ADAGP témoigne avec force. Une vision du corps libre et libérée, peut-être en réaction au fait d'avoir grandi dans un régime (Yosra a grandi à Téhéran) qui cache les corps et condamne le désir hors du foyer. Les machines désirantes, et désirées, fondent sur le monde...

© Clément Thibault
publié pour la première fois dans
Turbulences Vidéo #116 (Juillet 2022)
- *Turbulences Vidéo #122*





Yasra Mojtahedi, *Sexus Fleurus* (2021), sculpture interactive et mouvante, Soft robots (robots mous). Vue de l'exposition *Maquina organica*, Teatros del Canal, Madrid © Tous droits réservés

LILITH

CORPS-FONTAINE

par Marion Zilio

Inspirée des fontaines romaines, la sculpture créée par Yosra Mojtahedi croise la Soft robotics – robots déformables, l'anatomie et le sensuel pour devenir une hybridation du vivant. Cette installation sculpturale est une fontaine auto générée dans laquelle circule un liquide blanc comme le lait ou les liquides corporels. Il y a une dimension sonore et olfactive qui réveille les sens du spectateur. S'ajoute à l'ensemble un dessin organique qui contribue à nous plonger dans un autre rapport humain, non genré, loin des normes du patriarcat.



Yosra Mojtahedi, *Lilith* (2022), installation sculpturale, mouvante, sonore et olfactive.
Vue de l'exposition «L'Altra Roma», Espace Le Carré, 2023 © Tous droits réservés

Se fondant sur l'imaginaire du jaillissement et de la jouissance que lui inspirent les fontaines sur les places romaines, Yosra Mojtahedi conçoit une œuvre matricielle. Son point de départ s'ancre dans les ouvrages d'anatomie et de dissection, où la pulsion scopique – de voir et de posséder l'autre par le regard – se confond avec celle libidinale

De sa rencontre avec la souffleuse de verre Nadia Festuccia, elle élabore une sculpture en circuit fermé où semblent transiter des fluides corporels et du lait maternel, si ce n'est celui de la louve légendaire à l'origine fratricide de Rome.

Organes sans corps, fossiles mutants, écorchés ou peaux de silicone, flux et reflux activent alors une sculpture vivante, voire une mécanique du désir. L'aspect organique résulte d'une robotique, où le mou et le dur, l'animé et l'inanimé, le profane et le sacré s'interpénètrent dans une danse sensuelle de chairs, de matières, de câbles et de liquides.

La femme effraie, alors pour la tranquillité et l'ordre d'un monde organisé par les hommes, on la cache, l'enferme, lui refuse tous les désirs. Iranienne, Yosra Mojtahedi développe une œuvre polymorphe qui puise dans les pulsions libidinales matière à échauffer les instances patriarcales.

Tout à la fois *dark* comme l'énergie sombre qui compose 70 % de l'univers et mélancolique comme le cri des Iranien.ne.s persécuté.e.s, son œuvre se veut un trait d'union entre les règnes pour mieux déstabiliser les frontières et les hiérarchies.

De ses dessins enveloppants, dont les entrelacs et les motifs érotiques se projettent sur les sculptures, aux interactions avec la machine, ses œuvres hybrides s'animent afin de créer des espaces-temps déphasés, nous reconnectant paradoxalement avec le monde.

© Marion Zilio, commissaire d'exposition
L'Altra Roma, à Espace Le Carré, 2023
- Turbulences Vidéo #122

Corps-Fontaine

Installation sculpturale, mouvante, sonore et olfactive (2023)

Céramique, verre soufflé, latex, liquide, tuyaux, métal, pompes, haut-parleur

Sculptures en verre réalisées en collaboration avec l'atelier Vetromaghie de **Nadia Festuccia**, Rome- Italie

Son: **Timothée Couteau**

Voix : **Hani Mojtahedy**

Installation produite dans le cadre de la résidence PRIX WICAR en partenariat avec : Espace Le Carré, Les Villes de Lille et Rome .



Yosra Mojtahedi, *Lilith* (2022), installation sculpturale, mouvante, sonore et olfactive © Tous droits réservés



Yasra Mojtahedi, *Lilith* (2022), installation sculpturale, mouvante, sonore et olfactive. Vue de l'exposition «L'Altra Roma», Espace Le Carré, 2023 © Tous droits réservés

CORPS-LIMITE

par Christophe Wlaeminck

Noir, comme l'écran de projection
fantasmatique dédié à nos paupières lourdes et
fermées, d'où aucun rêve n'émerge encore.
Noir, comme l'écran d'ordinateur qui n'est pas
encore allumé mais qui, d'un geste de l'utilisateur,
remplacera l'obscurantisme par la connaissance.



Vue de l'exposition *Germinations Noires*, 3CINQ, Centre d'art contemporain, Lille, 2023 © Tous droits réservés

Noir, comme ce noir sidéral qui absorbe tout, même la lumière de nos vœux les plus justes et pieux.

Dans l'univers de Yosra Mojtahedi le noir représente l'absolu, le rien et le tout, la vérité en toutes choses.

Le noir est deuil de lui-même, s'il ne peut révéler la lumière et ses subtilités colorées, diffractées.

Il est mystère, silence et sophistication.

Il est l'élément éminent de toute mise en scène, des peurs enfantines comme des jeux adultes.

Il incarne l'abnégation, le renoncement, le sacerdoce.

L'artiste prête au noir des intentions cachées dans les plis et replis de ses dessins, tels des indices nécessaires à la compréhension de ses installations. Le noir accompagne les protubérances palpitantes et odoriférantes, selon l'amorce des mouvements de certains éléments de ses sculptures-assemblages, sous la gouverne d'une action du spectateur impliquant une réponse. Le masculin se fond dans le féminin en un corps total, désirant et réactif, impulsant le désir chez le spectateur-acteur-voyeur. L'œuvre-machine auto-érotique et auto-alimentée de ses propres ressources, se nourrit des stimuli externes tout en se suffisant à elle-même. Hermaphrodite, elle n'attend qu'un hâle, une caresse distraite pour s'activer.

Qui se souvient des corpuscules de Krause, ces capteurs sensoriels destinés à nous faire ressentir le froid, mais qui appliqués aux érectilités sexuelles, procurent du plaisir ? Des corpuscules dont on aimerait parsemer tout l'épiderme des corps des deux sexes, à des fins érotiques dans un premier temps, et sociaux dans un but ultime : la paix, enfin !¹

Stimulus-réponse : c'est ainsi que l'artiste envisage ses sculptures animées : en impliquant le désir vivant. Un corps à corps entre le geste désincarné et la matrice robotisée, où le viscéral se coltine le cérébral sans aucune possibilité d'en être extrait.

Sommes-nous, à ce titre, des machines amoureuses ? La normalisation du déni ignorantiste pour lequel le rôle des hormones entre le cerveau et les organes génitaux se pose en problème, au même titre que la rotondité de la terre, de son cycle autour du soleil.

Ombre dionysiaque et lumière apollinienne, le mani-chéisme n'est pas vain.

Yosra Mojtahedi a l'intuition de la raison, comme au temps béni des surréalistes.

De l'informe² au sens que Georges Bataille en donna la définition dans sa revue *Documents*, redéfini par Rosalind Krauss et Georges Didi-Huberman dans les années 90, présume du chemin à parcourir pour apprécier pleinement l'envergure du travail effectué par l'artiste, afin d'en finir avec nos visions obsolètes du mécanisme qui induit l'érectilité de nos pensées comme de nos objets *sub balteus*.

De l'objet du désir, s'il l'est encore, à l'heure du tout abject, il en est question : érectilité mécanisée, senteurs synthétisées, corps végétalisé, minéralisé, démembré, réassemblé, déconstruit avec la nécessité de le repenser, à l'heure de l'après ; de l'après-tout-ce-qui-se-passera, de toutes les manières...

© Christophe Wlaeminck,
pour l'exposition « *Germinations Noires* » au 3CINQ,
Centre d'art contemporain à Lille, du 2 décembre 2022 au
21 janvier 2023
- *Turbulences Vidéo* #122

1 - Relire, à ce propos, l'épilogue de *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq, éd. Flammarion, 1998.

2 - Georges Bataille, *Documents* 7, décembre 1929 : « affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat. »



Je suis la blancheur de l'arbre,
ses jeûnes et ses racines
et ses vagues et ses vagues.
C'est la nuit bleue,
l'été de la pluie et du printemps,
pour venir à la naissance d'un monde noir.
A tout moment, elles se sentent vers moi,
elles se sentent le lit de moi - sang noir.
Moi, je touche les obscurités,
et m'habille avec leurs odeurs...

Yosra Mojtahedi, Germinations Noires (2023), installation sculpturale, 450 x 450 cm, l'huile noir, bois, terre, 3Cinq centre d'art contemporain, Lille, 2023 © Tous droits réservés



Yosra Mojtahedi, *Hermaphrodite* (2022), photographie numérique, impression sur voile, 120 x 1800 cm © Tous droits réservés



Vue de l'exposition monographique «Comme les nuages sur le dos des cailloux», ADAGP - Paris 2022 © Tous droits réservés



GERMINATIONS NOIRES

propos recueillis par Marc Lasseaux

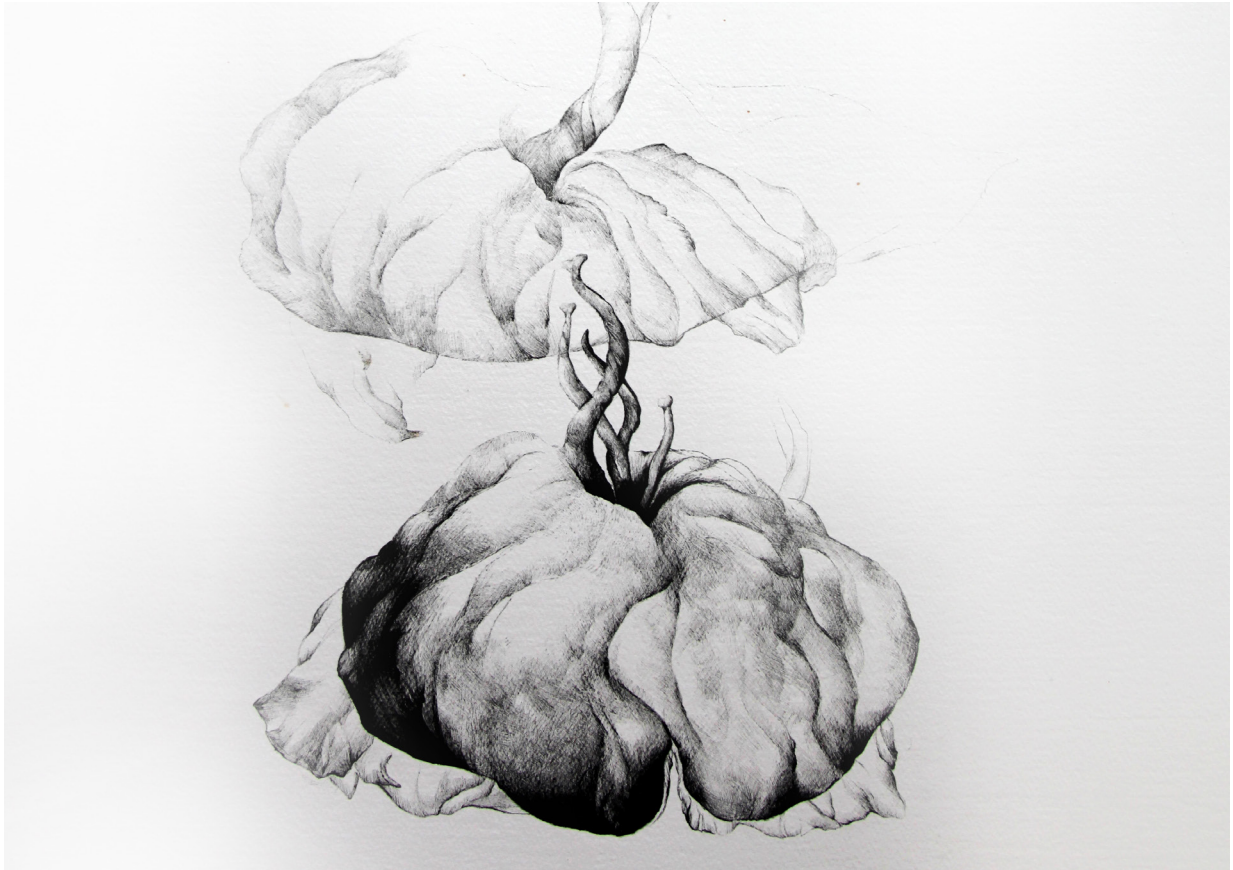
Entretien public avec Yosra Mojtahedi pour
l'exposition « Germinations Noires »
Samedi 14.01.2023, 3CINQ, Centre d'art
contemporain, Lille. Un commissariat de Valérie
Boubert



Vue de l'exposition *Germinations Noires*, 3CINQ, Centre d'art contemporain, Lille, 2023 © Tous droits réservés

Marc Lasseaux : Vous êtes née à Téhéran en 1986, vous arrivez à Lille en 2014 en ayant effectué un premier parcours d'études d'art à l'université de Téhéran. Ensuite, vous commencez ici une double formation diplômante à l'école supérieure d'art de Dunkerque-Tourcoing. Par la suite, vous intégrez le Fresnoy et en sortez avec la promo de 2020. Racontez-nous qui vous êtes et d'où vous venez.

Yosra Mojtahedi : Oui, je commence ma formation en Iran qui est un pays dans lequel le jeu des relations sociales reste complexe. Depuis mon enfance, je cherche ma place. Je suis née dans une famille religieuse, ma famille paternelle est kurde et ma mère est perse. La religion prédomine dans notre culture. Dès mes plus jeunes années, je suis confrontée à celle-ci et à la vision politique qui en découle, aux notions de bien et à l'enjeu de devenir une bonne personne. Les paradoxes se révèlent rapidement entre les sphères publique et



Yosra Mojtahedi, *L'organe de la terre* (2020), Encre sur papier, 75x56 cm © Tous droits réservés

privée. Petite fille, je cherche la vérité par-delà ce qui m'est imposé au sein de l'école, de la famille. Grâce à ma famille qui est au final assez ouverte à la discussion, j'ai la chance de découvrir la culture au travers d'expositions, de la musique. Rapidement, je tente de comprendre l'art et le pratiquer car il m'ouvre une porte vers quelque chose qui n'a pas de limite. On peut dire que l'art m'a permis de répondre aux questionnements et trouver le sens de ma vie.

ML : La recherche serait-elle pour vous un chemin d'émancipation ?

YM : Je ne me suis jamais dit cela. C'est quelque chose de naturel et spontané, tel l'oxygène pour la respiration. Et aujourd'hui, comme beaucoup d'artistes femmes iraniennes issues des nouvelles générations qui se révoltent, se battent et revendiquent, je suis dans cette quête de liberté qui provient du rejet de la société traditionnelle.

ML : Évoquons l'éco-féminisme vers lequel vous semblez vous porter, soit un lieu de rencontre entre la démarche écologique et le féminisme.

YM : Deux grandes questions se dégagent parmi les nombreuses problématiques actuelles : la place de la femme, ainsi que celle de la nature et de l'écologie. L'un et l'autre sont liés. La réponse réside dans cela. Aussi, on parle de la place de la femme dans la société mais on pourrait également discuter de celle de l'homme. J'en parlais avec quelqu'un l'autre jour et il me disait cela : « et si nous les hommes, on revendiquait aussi notre place. »

ML : Cette exposition offre différents points d'entrée. Il y a les médias : le dessin, la sculpture, l'installation, les objets animés. Il y a la rencontre entre la forme organique, la nature, le sexe féminin indifférencié du masculin ; et enfin celui de la couleur, en admettant que le noir en est une, et qu'il joue avec le blanc, son binôme. Tout cela est constitutif de votre travail sur le long terme cumulant vos expositions, résidences et prix. Quand a commencé votre démarche continue ?

YM : Chez mes parents, je pratiquais la peinture. Mes premières toiles étaient plutôt figuratives et mélangeaient les couleurs. Inconsciemment et progressivement j'y ajoutais de multiples couches de couleurs, puis le noir. Cette couleur

venait camoufler l'ensemble. Arrivée en France, je ne parviens pas à susciter l'intérêt tant espéré et à trouver ma place. J'entre alors aux Beaux-Arts. L'angoisse et la rage augmentent. Je m'achète un crayon, des feutres et du papier, et je recommence à dessiner avec toutes ces émotions en moi, j'ai supprimé les corps. Je suis toujours entourée de plantes, car, comme mon père me l'a toujours dit, elles sont indispensables à la vie, à la respiration. Ainsi, sur le papier qui est blanc, lumineux, je commence à dessiner des formes hybrides entre végétal et minéral, le corps féminin et aussi masculin, et cela de façon inconsciente. Alors j'entre au Fresnoy, une nouvelle dimension de mon travail apparaît. J'ai une envie forte de toucher la matière, l'eau, les plantes, les branches. C'est une rencontre sensuelle avec ces formes mais aussi avec la vie contemporaine, les nouvelles technologies. Je crée des sculptures, des installations. Je poursuis cette création de corps hybrides, étranges et vivants. À partir de ce moment, l'inconscient rejoint la conscience. Je perçois mon passé, le corps blessé et la féminité supprimée.

Comment alors faire tomber les limites, les frontières qui m'ont été imposées par le passé ?

ML : Voici un court extrait qu'a écrit Christophe Wlaeminck pour l'exposition qui reprend en partie ce que vous venez d'exprimer et introduit la poésie présente dans votre œuvre : « La vie, le corps le corps l'amour le rapport sexuel et sensuel sont les cœurs de cible de l'artiste. Tout n'est que fusion, osmose, rencontre. Le vivant mais aussi le non vivant définissent notre identité. Yosra rêve d'un monde où les questions politiques, écologiques, identitaires, sexuelles seraient appréhendées sous la focale de la poésie, de l'organique et de... »

Vous nous préciserez d'ailleurs peut-être de quoi il est question à propos du non vivant.

YM : L'idée est de passer outre cette douleur que je ressens et qui est partagée par nous toutes et tous. Nous ne sommes finalement qu'un, la distance entre nous s'estompe. Comment alors transmettre ce message politique de manière poétique ? En Iran on rencontre toutes ces difficultés pesantes à cause de la religion. D'un autre côté, on vit avec la poésie ancienne, celle-ci devient une aide face à l'obscurantisme, et, de façon plus douce et discrète elle nous propose des chemins. Ainsi, dans mon œuvre, on voit ces organes, l'érotisme qui découle de mes formes, il n'y a ni bien ni mal, le noir et le blanc s'entremêlent ; de l'obscurité sort la lumière. La poésie guide ma création.

ML : Parlez-nous de votre mode de travail, de la façon dont vous élaborez vos œuvres, de la continuité et des ruptures qui la perturbent, ces moments critiques grâce auxquels quelque chose de nouveau apparaît.

YM : L'insatisfaction m'amène à refaire des choses. Dans l'atelier, je donne une place à mes créations. Aussi, j'évoque à nouveau mon enfance et la place de Dieu, ce créateur qui donne la naissance. Je ne comprenais pas cette notion inaccessible. Aujourd'hui, je considère que la femme est créatrice. La société s'attend à ce que la femme enfante, mais moi je deviens créatrice et je crée ces formes hybrides qui parlent de cela. C'est ainsi que l'on retrouve ce côté vivant dans les formes créées dans des laboratoires, ces robots organiques qui ressemblent à des corps, des cordons, des organes où le féminin et le masculin se mélangent. Le non-vivant devient vivant. À partir d'une page blanche, de la poésie, des mots, des brouillons, je parviens à la création de ces formes finales.

ML : Parlons maintenant des mots choisis, du discours. En se référant aux titres de vos œuvres, une histoire est racontée, une proposition est donnée évoquant le surréalisme dans le sens où ça n'est pas un réalisme descriptif. Citons quelques exemples : *Envoûtement d'un duvet noir*, *Horizon d'un trou mouillé en expansion*, *Les lèvres mouillées au bord de la paroi d'une fleur*, etc.

YM : L'irréel devient réel, nous perturbe, on oscille entre réalité et fantasme. Les cartes sont brouillées : la vérité, la réalité, cette gêne par rapport à nos corps, la spiritualité, toutes ces dimensions se mélangent et deviennent fantasmagoriques. Le titre et ce que l'on voit créent une dynamique vers d'autres imaginations et rêveries. Ce que l'on voit n'est pas forcément la réalité mais ce que l'on est en train d'imaginer, de rêver, et ce que l'on désire.

© Propos recueillis par Marc Lasseaux,
14 janvier 2023

Retranscription Lucrèce Rémignon-Masurel
- Turbulences Vidéo #122

EXODE

par Marc Lasseaux

« L'âme binaire à la verticalité d'un noir fluide, l'exode de la terre, catacysme du futur ».

EXODE a pour origine le récit religieux. Cette installation contemplative évoque une scène post-apocalyptique mettant en jeu la Terre et la Femme. Les corps creux, noir, hybrides sont constitués à partir des matériaux intimes de la vie quotidienne. La présence de cheveux de l'artiste fait le lien avec l'identité de genre et nous questionne sur la place de la féminité aujourd'hui mais aussi la situation de la Femme en Iran, par la tentative combinée du politique et du religieux.



Yosra Mojtahedi, *EXODE*, (2023), installation sculpturale, mouvante et sonore © Tous droits réservés

Les cheveux arrachés de *EXODE* sont une métaphore du combat guerrier. Pour cela, cette installation fait rituel, voire prière, en se référant aux régénérations de ces corps carbonisés par la circulation de l'eau qui agit comme une source de revitalisation, un espoir de vie future.

Pour la deuxième édition de la Triennale Art & Industrie Dunkerque / Hauts-de-France, les énergies sont au cœur des questionnements à travers les enjeux planétaires, écologiques et sociaux.

La couleur noire, souvent associée à la froideur et au vide, tenue même pour sépulcrale dans la symbolique occidentale, se transforme ici en source de chaleur. Dans son éclat ténébreux, elle captive et fascine, révélant des dimensions insoupçonnées. Les nuances du noir se déploient avec les formes invitant à une plongée au-delà des apparences. La profondeur de l'obscurité révèle alors des trésors cachés, des émotions enfouies et des vérités insaisissables. Elle brille d'une énergie incandescente qui réchauffe et éveille les esprits.

L'exposition fait le lien entre la couleur noire et la chaleur humaine, apportant ici une réflexion autour de la production

industrielle, l'évolution de la nature mais aussi de la vie humaine.

Le noir représente l'absolu, le rien et le tout à la fois, l'entité qui nous rassemble pour Yosra Mojtahedi qui questionne l'humain brouillant les frontières habituelles de leurs représentations, y introduisant un végétal ambivalent. La frontière entre le vivant et le non-vivant apparaît ici à travers la dualité entre ombre et lumière nous amenant dans un voyage spirituel hors du temps. La chaleur du noir, est tout à la fois le noir et ses multiples variantes de matériaux brûlants et en combustion, de leurs usages et perceptions iconoclastes, et la chaleur des corps dans des représentations partielles, jouant du fétiche et des formes déconstruites.

© Marc Lasseaux - Turbulences Vidéo #122

EXODE

Installation sculpturale, mouvante et sonore – 2023

Charbon de bois, liquide noir, cheveux, collants, tuyaux

Son : **Timothée Couteau, Hani Mojtahedy**

Production : **3Cinq**, centre d'art contemporain



Yosra Mojtahedi, *EXODE*, (2023), installation sculpturale, mouvante et sonore. Vue de l'exposition «La chaleur du noir», 3Cinq, centre d'art contemporain, Lille - France © Tous droits réservés



L'âme binaire à la verticalité d'un nuage, l'éclat de la pluie, le cataclysme



© Photo Axel Fried

PORTRAIT VIDÉO

YOSRA MOJTAHEDI

par Gabriel Soucheyre



Retrouvez Yosra Mojtahedi 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](#)

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

DE SANG FROID

par Alain Bourges

Genre délicat s'il en est, le docu-drame criminel, alias *True Crime*, ne cesse de gagner du terrain. Il exige pourtant un doigté rare puisqu'il impose de scrupuleusement respecter les faits réels, de s'assurer de la ressemblance des acteurs avec leurs modèles et de posséder au dernier point l'art du suspense pour captiver un public qui connaît la fin de l'histoire avant que l'on commence à la lui raconter. Par bonheur, l'humanité fournit chaque jour des tombereaux d'histoires de meurtres plus passionnantes les unes que les autres. Quoi qu'il en soit, le *De sang froid* de Truman Capote et Richard Brooks reste pour encore longtemps notre modèle.

The 6th Commandment

Le faux prophète est une figure incontournable de la Bible. On imagine sans mal la raison pour laquelle chaque religion tient à proclamer que son Dieu est le seul véritable et qu'il faut prendre garde au faux prêcheur qui se fait passer pour son envoyé dans l'unique but de semer la désolation dans le troupeau des croyants.

Un pays comme les États-Unis d'Amérique où l'activisme des sectes n'a jamais fait défaut, a toujours offert de vastes opportunités aux escrocs et aux illuminés. Le cinéma en a traité magnifiquement avec *La Nuit du Chasseur*, le chef-d'œuvre de Charles Laughton auquel on peut ajouter *Le Prédicateur* de Robert Duvall ou, à la télévision, la série *Damnation* de Tony Tost.

Les faux prêcheurs, faux pasteurs, faux prophètes ou faux prédicateurs ne sont cependant pas l'exclusivité des États-Unis, il en existe de très bons exemples partout ailleurs, jusqu'en Russie, en Afrique où ils pullulent, ou en Angleterre. L'érudit professeur anglais Peter Farquhar, écrivain distingué et chrétien sincère, aurait dû être le premier à le savoir.

Hélas, il succomba au charme d'un marguillier¹ et étudiant en théologie nommé Ben Field. Celui-ci ne rencontra guère de difficulté à le séduire tant le savant homme, qui souffrait de la contradiction entre sa « déviance » et sa foi chrétienne, languissait de ne pouvoir être aimé. Le jeune homme utilisa cette faiblesse morale pour en devenir l'ami intime, puis vivre avec lui et être désigné comme son légataire universel avant de l'assassiner et d'en hériter.

18 mois plus tard, il subjuguait une voisine de Farquhar, Ann Moore-Martin, elle aussi retraitée et paroissienne fervente. Elle modifia son testament en sa faveur et s'apprêtait à accepter sa demande en mariage. Il ne parvint toutefois pas à l'assassiner en raison de la méfiance d'une nièce d'Ann, à juste titre soupçonneuse.

Les faits se déroulèrent dans un village du Buckinghamshire, Maids Moreton, entre 2014 et 2017. Field fut jugé en 2019 et condamné à la prison à vie avec un minimum de 36 ans pour l'assassinat de Peter Farquhar. Toutefois, il fut acquitté pour la tentative de meurtre sur Ann Moore-Martin. C'est là toute l'histoire que raconte *The 6th Commandment*.

Cette dramatique en quatre parties, spécialité britannique qui nous valut des chefs-d'œuvre tels que *One Night*, est rigoureusement découpée. La première partie est consacrée à Peter Farquhar, la deuxième à Ann Moore-Martin et les

deux dernières à l'enquête et au jugement de Field et de son presque complice Martyn Smith.

La qualité de marguillier et d'étudiant pasteur de Field rassurait indéniablement ses victimes. Ici, les dialogues habilement ciselés par Sarah Phelps, achèvent de les convaincre, tout autant que nous autres spectateurs, de la pureté des intentions de Ben Field. Du moins, en ce qui nous concerne, jusqu'à ce que son assiduité à apporter le thé à son ami Peter et les troubles qui s'ensuivent chez ce dernier, éveillent nos soupçons. À partir d'un moment impossible à situer, la tasse de thé devient à nos yeux l'arme d'un crime, elle matérialise le meurtre à l'œuvre, comme dans *Notorious (Les Enchaînés)* d'Hitchcock, les tasses de café à l'arsenic servies à Ingrid Bergman par Claude Rains. D'objet sans âme, elle devient signe. Il suffit d'un gros plan sur la tasse vide ou de la proposition de Field de servir une nouvelle fois le thé pour que nos alarmes s'accroissent au sujet du crédule professeur. Il en sera de même, plus tard, avec la trop naïve Ann. Liz Zettl, la dernière vieille dame de la liste concoctée par Fields, échappera heureusement au piège.

Bien avant cela, le charme de la vie provinciale anglaise a agi. Nous avons perdu de notre vigilance dans l'air de la campagne parfumé par les rosiers, dans le calme d'un petit village que si peu de voitures dérangent, sur le banc du cimetière au pied de la vieille église, bercés par la confiance intemporelle qui habite les lieux.

Loin de nous rappeler que les scènes que nous voyons se sont, en réalité, déroulées telles qu'on nous les présente, c'est-à-dire avec une réelle violence psychologique, nous plongeons dans un univers à la manière d'Agatha Christie, couleur feuilles mortes, où les tapis étouffent les sons et les portes évitent de claquer - mais pas de grincer - et où l'on s'enivre légèrement d'un bon gin, avant d'aller au lit².

Le temps est condensé pour ressembler à quelques mois entre le printemps et l'été. Il ne pleut pas, on n'allume pas le feu dans les cheminées, on ne ressort ni les imperméables ni les écharpes du placard. Au contraire, Field et Smith effectuent leurs joggings sur les sentiers environnants tandis que leurs futures victimes taillent leurs rosiers avec soin. Cette réduction de plusieurs années en une période quasi continue

2 - Sans préjuger d'une contamination, j'ajoute qu'entre 2015 et 2020, Sarah Phelps a adapté pour la BBC plusieurs romans de la grande écrivaine anglaise sous forme de mini-séries dont *ABC Murders* avec John Malkovich en Hercule Poirot.

1 - Marguillier : laïc bénévole chargé de la garde et de l'entretien de l'église.



The 6^e Commandment, hallucinations d'Ann © Tous droits réservés

de quelques mois où les ellipses sont à peine sensibles, alors qu'elles sont considérables, pose un léger problème de crédibilité lorsque Field courtise Ann sitôt la mort de Peter, alors qu'en réalité de nombreux mois séparèrent les deux. Qu'importe, car c'est dans ce tableau que se construit, avec lenteur, le portrait d'un authentique tueur, suffisamment dépourvu d'empathie pour étudier les âmes plutôt que les aimer, mais qui leur procure ce qu'elles attendent si impatiemment : la fin de leur solitude.

Dans le cas de Peter, la proie est si vulnérable que son prédateur n'a qu'à lui retourner sa propre image d'homosexuel chrétien épurée, lavée du péché, assumée, pour qu'il ait le sentiment d'avoir trouvé l'âme sœur. L'homosexualité sans la culpabilité, et même sans le sexe, un savoir débarrassé du doute, une foi libérée du dégoût de soi-même. La lumière entre ainsi dans la vie de Peter. Ils gravissent tous les deux un sommet où l'air pur des hauteurs les grise, ils s'enlacent. Peter est dès lors pris comme le poisson à l'hameçon, Ben Field n'a plus besoin de se donner trop de mal pour le sortir de l'eau et le laisser s'asphyxier.

Le trouble de la personnalité narcissique que les psychiatres ont diagnostiqué chez Field au moment du procès, met un certain temps à affleurer au grand jour. Nous aussi sommes les victimes potentielles d'un tueur gentil et serviable au point de servir le thé avant même qu'on le lui demande.

Ann, tout aussi croyante que Peter et aussi confondante de candeur, tombe à son tour sous le charme de Ben, de ses poèmes et de ses sourires. Elle se laisse abuser par une com-

binaison de médicaments hallucinogènes et de faux appels de Dieu écrits sur ses miroirs. Une chute au cours d'une crise la conduit heureusement à l'hôpital. La nièce intervient pour chasser de la maison le parasite qui s'y est incrusté. Le meurtrier de Peter Farquham n'aura pas l'occasion de resserrer son lacet sur une nouvelle victime.

La proie fait-elle le prédateur comme l'occasion le larron ou l'un et l'autre se retrouvent-ils aussi naturellement que deux amants, mus par leurs désirs respectifs ? *The 6^e Commandment* nous abandonne sur cette incertitude.

Nous conserverons toutefois une image chaleureuse de Peter Farquhart et d'Ann Moore-Martin en regard d'une répulsion instinctive envers l'impénétrable Ben Field. L'image glamour des tueurs en série propagée par les séries télévisées céderait-elle enfin le terrain à une peinture plus sensible de leurs victimes ?

Delhi Crime

Netflixation oblige, la vogue des docu-drames criminels a atteint les rives de l'Inde³ et lui a offert une belle réussite avec *Delhi Crime*, une série dont deux saisons ont déjà été diffusées et qui a remporté l'International Emmy Award pour la meilleure série dramatique en 2020. Inégales en durée, sept épisodes pour la première, deux pour la seconde, ces deux saisons relatent deux affaires conséquentes, la première étant le viol meurtrier d'une jeune femme et le tabassage de son petit ami par six hommes dans un bus. La cruauté de ce viol collectif commis en 2012, connu sous le nom de *Delhi gang rape*, provoqua une prise de conscience nationale qui transforma profondément la vie sociale de la capitale indienne. Des milliers de manifestants défilèrent dans les rues, réclamant des lois plus strictes et une meilleure protection des femmes. Le sujet fut largement débattu au niveau politique comme dans la presse et donna lieu à des mesures législatives et judiciaires visant à mieux prévenir et réprimer les violences envers les femmes. En 2015, un documentaire de Leslee Udwin, produit par la BBC, relata très efficacement l'affaire sous le titre *India's Daughter* (voir en toute fin d'article).

La seconde saison traite d'une vague de cambriolages, eux aussi meurtriers, commis dans des villas aisées selon les méthodes d'un gang que l'on croyait disparu depuis 20 ou 30 ans. Elle met en évidence un autre problème de la société indienne : celui des castes. Les deux affaires se déroulent dans le district du sud de Delhi et sont pris en charge par la commissaire adjointe Vartika Chaturvedi (Shefali Shah) et son équipe.

Dès les premières images, on est happé par l'atmosphère de Delhi. La chaleur, les odeurs, la foule innombrable, l'architecture chaotique, la nuée des rickshaws et des deux-roues, la pauvreté, tout cela nous devient aussi familier que le souvenir d'une vie antérieure.

Les récits se déroulent d'une façon relativement simple et linéaire, sans les sauts dans le temps qui pullulent dans les séries actuelles. La police obtient difficilement des informations, mais finit par identifier les suspects puis, après quelques descentes, elle les arrête, tout cela sans péripéties inattendues. Pendant tout ce temps, elle est interpellée par de jeunes manifestants qui dénoncent une police inefficace et répressive, par les médias qui réclament des résultats et se plaignent de l'incapacité de la police à protéger la population et, en

conséquence, par des élus qui menacent de faire sauter le commissaire Vijay et son adjointe s'ils n'obtiennent pas de résultats dans les deux jours.

La première saison s'ouvre donc sur un viol abject, dont la barbarie dépasse les violences – hélas – ordinaires. Dans la réalité, la victime est décédée dans les 12 jours après son agression. Les femmes sont évidemment nombreuses dans les manifestations aux abords du commissariat, la fille de Vartika la première, mais elles sont aussi majoritaires dans les associations et les ONG que le gouvernement de l'État est contraint d'entendre. Les plaintes à l'encontre d'une police indifférente aux violences qu'elles subissent résonnent familièrement à nos oreilles, pour peu que l'on ait dépassé un certain âge. Mais la série ne fait pas des femmes seulement des victimes ou des représentantes de victimes, leur place dans la société semble s'affirmer ne serait-ce que par l'importance et la personnalité de l'héroïne, la commissaire adjointe, ou par les brèves interventions des médecins et personnels féminins de l'hôpital.

L'une des recrues de Vartika est une jeune femme intelligente et courageuse qu'elle prend sous son aile. Leurs vies privées à toutes les deux sont habilement dépeintes en parallèle, harmonieuse pour la première dont le mari est en retraite et dont la fille adolescente rêve de nouveaux horizons, plus difficile pour la seconde sommée de choisir entre un métier chronophage et la vie de couple. Que Vartika se soit recon nue en Neeti – c'est son nom – avec quelques dizaines d'années de moins, ne relèverait pas d'un excès d'interprétation.

La seconde saison se focalise essentiellement sur la discrimination sociale qui persiste dans la société indienne du fait des castes. On remarque dès les premières séquences de *Delhi Crime* que l'on passe sans cesse de l'anglais à l'hindi et vice-versa. Ce sont les langues qui, en premier, trahissent les frontières sociales. La hiérarchie policière parle anglais, la famille de la commissaire adjointe s'exprime en anglais à la maison, tout comme les responsables politiques ou les familles des victimes aisées. Au patchwork des langues indiennes se superposent les coutumes et la langue de l'ancien colonisateur. À Delhi, la classe supérieure s'exprime donc en anglais tandis que la majorité de la population utilise l'hindi. Mais pas seulement.

Par exemple, cette population particulièrement pauvre au sein de laquelle la police mène des rafles, qui relève des tribus non répertoriées (TNR) et dont aucun autre indien ne comprend la langue. Il s'agit de Pardhis, peuple lointainement issu du Radjasthan, qualifié du temps des anglais de «

3 - Pas seulement, à en croire cet article (en anglais) : <https://www.bbc.com/news/world-asia-67517532>

tribu criminelle » et qui s'est éparpillé dans le pays en petites communautés marginalisées. Ce sont des intouchables : mendiants, vendeurs de bricoles sans valeur. La police n'hésite pas à brutaliser ces pauvres gens dont la manie du larcin est proverbiale, faute d'autres sources de revenus.

Au risque de la caricature, les auteurs choisissent de faire incarner la violence raciste par Viren Chaddha, un inspecteur à la retraite rappelé en raison de ses anciens faits d'armes. Violent, corrompu, il suscite évidemment l'aversion. L'attitude calme mais ferme de la commissaire adjointe vis-à-vis de ses propos racistes et le portrait à charge que fait la série de ce personnage mettent les choses au point. Mais est-il réellement le seul à partager de telles opinions ?

On ne découvre finalement de la vie indienne que les méthodes et le fonctionnement de la police, les rapports qu'elle entretient avec les habitants, la discipline et la hiérarchie internes, ce qui est déjà beaucoup. Le simple fait qu'elle ne dispose pas de menottes mais que les suspects soient emmenés au poste tenus par la main, les doigts entrecroisés avec ceux d'un policier, a de quoi surprendre. Les moyens manquent terriblement au point que les policiers, extrêmement peu nombreux pour une ville si vaste, doivent payer eux-mêmes l'essence pour leurs véhicules de fonction et effectuer des journées sans fin, dormant sur place et ne rentrant chez eux que deux fois par mois pour nombre d'entre eux⁴.

À l'exception d'un voyage dans un autre État, accompli par trois agents, l'action se focalise donc sur le microcosme du commissariat du district sud de Delhi. Néanmoins, ce qui nous reste de *Delhi Crime* est moins le récit saisissant d'affaires criminelles et du travail des policiers qu'un tableau de la société indienne à lumière de crimes. Or, d'une façon contradictoire, il en émane une bienveillance enveloppante, un profond sentiment d'humanité qui nous fait nous sentir proches de ces policiers et de ceux qui les entourent. Elle tient certainement à la personnalité du personnage principal, la commissaire adjointe, de son adjoint Bhupendra (Rajesh Tailang) de sa subordonnée Neeti (Rasika Dugal) et de tous les autres personnages, plus qu'aux brefs clichés photogéniques de la vie de la rue qui rythment les épisodes.



4 - La série donne des chiffres contradictoires : 11 000 crimes graves seraient commis par an à New Delhi, pour 17 millions d'habitants, le budget de la police (dont 25 % est affecté à la protection des personnalités) serait de 400 millions de dollars. À titre de comparaison mais sans négliger les différences de coût de la vie, le budget de la police de New York est de 4 milliards de dollars pour 9 millions d'habitants.



Delhi Crime, doigts entrecroisés et rafle © Tous droits réservés

Le respect que ses subordonnés portent à Vartika Chaturvedi est unanime. En retour, l'attention qu'elle-même porte à chacun, suspects compris, est constante, mais sans être exempte de failles ou de contradictions, ce qui en fait la valeur. Un exemple : au cours d'un épisode, elle rabroue Neeti qui se permet un geste d'affection envers elle. Pas de sentiments au travail, c'est la règle. Pourtant, à la fin de la même saison, lorsque l'enquête est résolue, c'est bien elle qui se jette, épuisée et soulagée, dans les bras de son adjoint Bhupendra, sous les yeux de Neeti. Parce que c'est comme ça que les choses se passent, en réalité.

Dans *Delhi Crime*, aucun personnage, à l'exception du policier retraité raciste, n'est totalement antipathique, pas même les assassins. C'est une chose fascinante que de découvrir des criminels au visage doux, qui ne se distinguent en rien de leurs semblables, si je puis dire, des criminels qui aiment leurs parents et leur famille et qui craignent avant tout que ceux-ci apprennent leurs fautes. L'abîme avec l'inhumanité de leurs actes est une vraie leçon d'humanité (ou sur l'humanité, comme on voudra).

C'est là le fruit d'une morale d'interprétation et de mise en scène : « Lorsque vous participez à une émission sur un véritable crime ou une histoire vraie ou que vous interprétez un personnage réel, il faut faire preuve d'une grande sensibilité et d'une grande précision pour préserver le respect des personnes qui ont vécu ces événements » professe Shefali Shah dans une interview⁵.

Les affaires se sont déroulées telles qu'elles sont rapportées et la série ne cherche ni à les esthétiser ni à les sur-dramatiser ni à les spectaculariser. Bien au contraire, elle nous évite les pénibles condamnations et les exécutions qui suivent. Le patient travail de recherche et de documentation effectué par le scénariste et réalisateur canadien Richie Mehta, qui vivait en Inde à l'époque du premier crime, sa connaissance intime des personnes, des faits et de la culture indienne, a permis de transmettre la matière de ces jours terribles avec une pudeur à laquelle nous ne sommes pas accoutumés. Le documentaire est la face cachée de la fiction, il lui donne ses lettres de modestie, qui sont aux œuvres ce que les lettres de noblesse sont aux hommes.

© Alain Bourges - Turbulences Vidéo #122

5 - Cf. : <https://www.firstpost.com/entertainment/firstpost-at-sundance-delhi-crime-review-reconstructs-2012-gangrape-case-with-sensitivity-not-sensationalism-5992981.html>

PORTRAITS GÉANTS SANS NOM ET SANS VISAGE

par Gilbert Pons

Accessoires domestiques abordés comme des visages, portions du corps humain traitées comme s'il s'agissait d'objets, l'œuvre sérielle de Tosani s'avère d'emblée déconcertante. Coup d'œil rétrospectif sur quelques photographies exemplaires.

« Rien ne stimule autant que de grossir des riens

E.M. Cioran, *La chute dans le temps* (1964), Gallimard, 1978, p. 161.

Classées parmi les œuvres ressortissant à l'art conceptuel, avec un reliquat de « nouvelle objectivité »¹ malgré tout, les qualités plastiques du travail de Patrick Tosani² méritent un regard affranchi, en tout cas s'évertuant à l'être, des grilles de lecture utilisées d'ordinaire par les petits marquis de service et autres plumitifs pour leur appréhension, je veux dire pour leur catalogage.

Cuillère

Certains musées s'enorgueillissent de posséder des collections de couverts estampillés par des orfèvres prestigieux. Les matières sont fines et précieuses – argent et or, parfois association des deux – et les objets artistement ouvragés. Ces accessoires de la vie domestique sont offerts à l'admiration du public à travers des parois de verre blindé, ils sont à l'abri de la poussière et des doigts trop curieux, sous cloche pourrait-on dire. Les couteaux à manche d'ivoire ne couperont plus le saucisson ou le pâté, les fourchettes armoriées ne s'enfonceront plus dans la chair d'une poularde, quant aux cuillères ornementées, elles aussi demeureront loin du corps, séparées de la main, des lèvres et de la langue. Bref, ces objets luxueux sont tenus à l'écart de la vie, ils sont désaffectés.

Patrick Tosani ne travaille pas pour de tels musées, et les cuillères qu'il cadre à bout portant ne risquent pas de figurer dans leurs vitrines ou dans leurs inventaires, elles sont trop simples pour cela, elles sont surtout trop ordinaires, Centres d'art contemporain et galeries parisiennes leur offrent, en re-

vanche, un écrin autrement accordé et surtout plus flatteur. Sa façon de cadrer ces ustensiles ménagers est simple elle aussi, à l'unisson des objets, quasi rudimentaire. Il montre ce que la main ne touche pas, la partie adaptée à la bouche, et il ne montre que cela, d'une façon plutôt austère.

Qui donc s'attarderait dans la contemplation d'une cuillère vide, surtout quand il s'agit d'un modèle tout à fait commun, en inox ? Réduite à elle-même, la chose n'est qu'un récipient anonyme et provisoire, d'un format standard, c'est ce qu'elle contient qui intéresse l'usager, le potage fumant ou la bisque appétissante. Après avoir servi, après avoir été lavée, elle rejoindra ses consœurs dans le tiroir d'un buffet d'où on la sortira pour le prochain dîner. Mais dans le cas qui nous occupe il n'y a rien à déguster. L'artiste a surpris l'ustensile entre deux situations quotidiennes. Surpris ? disons qu'il l'a sciemment placé dans une phase intermédiaire, entre le repos et le repas du soir. Il l'a installé, il l'a même dressé sur un fond gris et mat, un fond très uniforme, au diapason du sujet, mais en dosant l'éclairage, comme si l'objet pouvait exprimer quoi que ce soit, comme si c'était un visage, d'ailleurs il en a la forme et porte les marques du temps, il est usé. Le contour de la cuillère rappelle étrangement celui d'un médaillon ou d'un portrait, il est ovale lui aussi, un ovale presque parfait, et, comme en vue de renforcer l'analogie, l'amorce du manche lui fait une sorte de cou, sans fioriture. C'est la partie creuse de l'objet qui a capté l'attention du photographe, peut-être parce que c'est elle qui recueille la nourriture et qu'il est naturel au regard d'y faire des plongées, alors que la partie convexe³ aurait tendance à le repousser. Pourtant, si accueillante soit-elle, cette face concave ne restitue rien, hormis quelques reflets assez flous et blanchâtres ; c'est un miroir dépoli par l'usage, sans profondeur, un miroir de fortune qui, par un renversement pa-

1 - Né en Allemagne, actif entre les deux guerres, ce courant est défini par son opposition farouche au pictorialisme d'Edward Steichen (1879-1973) et de ses émules, trop esthétisant à son gré comme par le refus de tout sentimentalisme ; August Sander (1876-1964), Albert Renger-Patzsch (1897-1966) en furent les fers de lance jusqu'à ce que leurs œuvres soient tenues pour « dégénérées » par les Nazis et interdites ou saisies.

2 - Patrick Tosani, Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart, 24 mars - 30 mai 1988 ; Gilles Tiberghien, Patrick Tosani, Hazan, 1997 ; Patrick Tosani, Beaux Arts de Paris éditions, 2020.

3 - En 1982, c'est dans un esprit très différent qu'Alain Fleischer l'avait abordé, par l'autre face. Le dos de la cuiller, la montre sur un fond noir, cadrée en gros plan elle aussi, mais en entier ; c'est un couvert banal et brillant qui fonctionne comme le miroir de sorcière. Sur son dos, on distingue le reflet d'un nu, pris de trois-quarts arrière, dont les formes arrondies épousent en douceur le contour et le galbe de l'objet.



Alain Fleischer, *Le dos de la cuillère* © Tous droits réservés

radoxal, a englouti l'appareil, le photographe, et ne retourne aucune image à l'envoyeur.

Commentant ces images pour le catalogue d'une exposition de l'artiste au Château de Rochechouart, c'est à la mandorle – terme issu du latin *mandorla* et désignant l'amande – que ces images faisaient penser l'éminent critique d'art Jean de Loisy ; ressemblance bien hâtive, et bien artificielle, eu égard aux résonances symboliques de ce *leit motiv* de l'iconographie chrétienne médiévale (dont la connotation sexuelle a suscité d'ailleurs nombre de gloses, pas seulement chez les psychanalystes), mais aussi aux différences manifestes dans la figure proprement dite. Entre la mandorle et l'ovale, l'écart ne concerne pas seulement la signification propre à chacun de ces mots ; soucieux d'octroyer à leurs textes une plus-value esthétique afin d'être pris pour des écrivains, les critiques d'art français sacrifient volontiers la rigueur et la justesse de la formulation à la préciosité de la formule – un trait qui distingue fortement leur manière alambiquée, voire ostensiblement absconse, de la sobriété propre à l'écriture de leurs collègues d'outre-Manche ou d'outre-Rhin.

Tête

Genre délaissé par la plupart des photographes contemporains, le portrait a conservé malgré tout assez de valeur pour être pratiqué par quelques-uns d'entre eux, et non des moindres, si on en juge par leur notoriété et la cote allant avec. Je pense aux portraits froids et à peu près inexpressifs de Thomas Ruff⁴ dont les très grands tirages encombrant les murs de nombreux musées et galeries d'art contemporain, en Europe et ailleurs ; je pense surtout à ceux, plus subtils, réalisés, ou plutôt détournés par Patrick Tosani, dont la taille n'a toutefois rien à envier à ceux de son confrère allemand ; fort lucrative, cette volonté d'en imposer en termes de surface paraît d'ailleurs bien installée, depuis des décennies, dans ce « tout petit monde »⁵.

4 - Cet héritier lointain d'August Sander applique à tous les individus qu'il photographie la même mise en scène, ou plutôt le même protocole, minimaliste, disons plutôt rudimentaire. Cadrage de face, distance de prise de vue constante, lumière impartiale, fond neutre, tirage couleur de grandes dimensions ; il en résulte des portraits sans le moindre pathos, où l'inexpressivité du visage est comme la conséquence du garde-à-vous figé demandé au modèle par le photographe. Ces photos sont si ostensiblement anthropométriques qu'une sorte de style, ou d'absence de style, ce qui en l'occurrence revient au même, émane d'elles.

5 - Allusion à un ouvrage de David Lodge portant ce titre (1984) ; peinture grinçante du milieu universitaire anglais qu'il connaissait fort bien pour en être membre.



Patrick Tosani, B (1988) © Tous droits réservés



Patrick Tosani, *Tête, P.T.D.* (1992) © Tous droits réservés

Si expression il y a dans les «portraits» conçus par ce plasticien français – antiportraits serait plus adéquat –, elle est tirée par les cheveux, c'est le moins qu'on puisse dire, en tout cas elle n'est pas visible, mais pour des raisons qui tiennent essentiellement à l'angle d'attaque adopté par l'auteur. Sa façon d'approcher l'être humain est en effet particulière, ou pour mieux dire cavalière, avec je ne sais quoi de cartésien⁶, ou plutôt de sartrien dans l'attitude. En regardant ses *Têtes*, il est difficile de ne pas songer à ce personnage d'Érostrate⁷ qui ne supporte ses congénères que vus de haut, mais on pourrait penser aussi, plus modestement, au point de vue privilégié d'un coiffeur sur la physionomie capillaire de ses clients !

Dans cette série de grands formats, l'être humain – de sexe masculin apparemment – est réduit à sa chevelure. Rien ne dépasse, en effet, ou presque, on voit à peine le bout d'une oreille, mais pas le bout du nez, on n'aperçoit pas non plus les épaules du sujet ; il faut croire que l'artiste a opéré tout près du crâne, pour éviter que ces morceaux périphériques ne parasitent l'image, et qu'il a recouvert le reste du corps de son cobaye avec du tissu blanc pour le dissimuler en le mêlant au décor. Bref, on ne voit pas le moindre centimètre carré de peau, et si celle-ci apparaît sur l'une des images, c'est moins en raison d'un parti pris ou d'une erreur du photographe que de la calvitie avancée du sujet. L'épiderme, matière première du portraitiste, surface sensible éminemment humaine, comme l'assurait Hegel dans un passage clef de son *Esthétique*⁸, a été résolument neutralisé. À la limite, et à une exception près, on pourrait presque croire qu'il s'agit d'une collection de perruques, d'assez convaincants postiches en vérité, que l'artiste se serait amusé à poser sur la tête de bois d'un mannequin, en vue de nous troubler, comme

6 - « ... si par hasard je ne regardais d'une fenêtre des hommes qui passent dans la rue, à la vue desquels je ne manque pas de dire que je vois des hommes [...] ; et cependant que vois-je de cette fenêtre, sinon des chapeaux et des manteaux, qui peuvent couvrir des spectres ou des hommes feints qui ne se remuent que par ressorts ? » (René Descartes, *Méditations métaphysiques* (1641), II, Bibliothèque de la Pléiade, 1953, p. 281).

7 - « Les hommes, il faut les voir d'en haut. J'éteignais la lumière et je me mettais à la fenêtre : ils ne soupçonnaient même pas qu'on pût les observer d'en dessus. Ils soignent la façade, quelquefois les derrières, mais tous leurs effets sont calculés pour des spectateurs d'un mètre soixante-dix. [...] Ils négligent de défendre leurs épaules et leurs crânes par des couleurs vives et des étoffes voyantes, ils ne savent pas combattre ce grand ennemi de l'Humain : la perspective plongeante. Je me penchais et je me mettais à rire : où donc était-elle, cette fameuse «station debout» dont ils étaient si fiers ? » (Le Mur, «Érostrate», Livre de Poche, 1965, p. 77).

8 - *Esthétique I*, Champs/Flammarion, 1979, p. 200-201.

un clin d'œil, peut-être, aux mises en scène sophistiquées de Bernard Faucon⁹, un confrère.

CDD

C'est le point de vue inverse qui été adopté ans la série intitulée *CDD* (corps du dessous). À l'observation du motif en plongée, au regard qui toise, a succédé la contre-plongée, mais la figure dominante demeure grosso modo l'ovale. On ne voit l'être humain, je veux dire le modèle qui a posé, que par dessous et par ses vêtements ; à savoir, la semelle de ses chaussures, une infime portion des chaussettes, une partie du pantalon et du pull-over porté par-dessus. Situation à vrai dire plutôt rare dans la vie courante et déconcertante sans doute, décevante même pour un voyeur. On pourrait supposer que la personne se trouvait en lévitation au moment de la prise de vue ou qu'elle était accrochée à l'extrémité d'une corde fixée au plafond – une sorte de pendaison fictive, si on veut – et Tosani couché juste en dessous, sur le dos, l'appareil braqué vers le haut pour ne rien manquer du spectacle. Une autre option se présentait à l'opérateur ; installé sur une échelle ou une plateforme, dans une position surplombante, cette fois, il aurait demandé à ce mannequin atypique de faire ce qu'on appelait autrefois, en cours de gymnastique, la chandelle, à moins que le poirier n'ait eu sa préférence, à la condition, bien sûr, que le cobaye ait été un tant soit peu sportif pour conserver cette pose acrobatique le temps requis par la prise de vue. Un examen plus attentif de ces œuvres invite cependant à renoncer à ces hypothèses farfelues ; du reste, généralement accroupi, le modèle ne (se) tient pas debout.

Le recours à un plancher surélevé et transparent, en l'occurrence une plaque de Plexiglas assez épaisse pour supporter le poids d'un homme de corpulence moyenne, constituait évidemment une solution plus plausible. Quelques reflets, diverses rayures, trahissent en effet la présence discrète de cet élément intermédiaire. « Si l'œil était un animal, la vue serait son âme », écrivait Aristote¹⁰ ; paraphrasant le Stagiritte, on dirait volontiers : Si le sol avait des yeux, il aurait sous les piétons le regard de Tosani. J'ignore s'il est un lecteur de Merleau-Ponty, ses confrères se réclamant plus volontiers de penseurs

9 - Jouant sur la dimension ornithologique du patronyme, Michel Tournier avait fait de lui, sous le nom à peine masqué d'Étienne Milan, l'un des personnages de *La goutte d'or*, roman publié en 1986.

10 - *De l'âme*, II, 1, 412 b 19-20, Vrin, 1969, p. 70.



Patrick Tosani, CDD (1996) © Tous droits réservés

à la mode comme Gilles Deleuze ou Jacques Rancière, mais il aurait pu faire sienne cette remarque du phénoménologue : « On ne remarque pas assez qu'autrui ne se présente jamais de face. » (*La prose du monde*, Gallimard, 1969, p. 185.) C'est toujours le cas dans ses photographies !

Il y a deux siècles et demi, Diderot affirmait que « ... le censeur le plus sévère d'un ouvrage, c'est l'auteur. Combien il se donne de peines pour lui seul. C'est lui qui connaît le vice secret ; et ce n'est presque jamais là que le critique pose le doigt. »¹¹. La lucidité n'est plus ce qu'elle était, c'est le moins qu'on puisse dire si on se fie aux déclarations que les artistes contemporains font aux thuriféraires qui s'entretiennent avec eux sur les racines de leurs œuvres, sans oublier bien sûr le tronc, les branches et le feuillage, sans négliger non plus le lierre, et même les oiseaux qui peuvent y installer leur nid, pic verts et pics épeiches inclus ! Ce n'est pas tout à fait le cas de Tosani dont le regard sur son œuvre est distancié, nulle coquetterie de langage dans sa prose, assez simple en effet, et même assez neutre – la platitudo est un invariant des artistes conceptuels et minimalistes : « What You See is What You See », écrivait sans rire Frank Stella en 1966 ! Couvrant une quarantaine d'années, *Notes et entretiens*, le recueil des textes du photographe publié par Beaux Arts de Paris éditions, en 2019, confirme cette impression. Comparé à un polygraphe envahissant et satisfait comme Daniel Buren, Tosani fait figure de taiseux ; c'est en effet avec parcimonie qu'au long d'une carrière pourtant productive il s'est confié aux différents interlocuteurs qui s'évertuaient à lui tirer les vers du nez. Qu'il s'agisse de ses conversations avec le critique et historien de l'art Michel Poivert, ou avec François Cheval, ancien conservateur du Musée Nicéphore Niépce à Chalon-sur-Saône, des familiers de l'artiste, les questions posées par ces volubiles occupent autant de place que les réponses du taciturne, faut-il s'en étonner ? D'ailleurs on apprend peu de choses en feuilletant cet ouvrage ; Tosani insiste essentiellement sur les conditions matérielles ayant déterminé la réalisation de ses travaux, sur les difficultés techniques rencontrées, sur les trouvailles ayant permis leur résolution, et il le fait avec beaucoup de retenue, sans jamais se mettre en avant. Chose piquante, la modestie de ses propos tranche avec le format imposant de ses tirages – deux mètres de haut en moyenne. De cet apparent décalage il s'explique en invoquant le souci d'approprier la taille de ses images à celle des spectateurs fréquentant leurs lieux d'exposition, lui-même mesure 182 cm !

On se souvient des analyses de Walter Benjamin sur la reproductibilité indéfinie des images photographiques et la disparition consécutive de l'*aura*¹² ; en rendant à peu près impossible la restitution de l'impact physique de leurs œuvres par l'intermédiaire du livre ou de l'ordinateur – des pis-aller à leur avis –, les plasticiens contemporains paraissent désireux de la préserver ; Tosani se range parmi eux.

© Gilbert Pons, novembre 2023
- Turbulences Vidéo #122

11 - *Œuvres*, t. IV, *De la poésie dramatique* (1763), «Les auteurs et les critiques», Bouquins- Robert Laffont, 2000, p. 1345.

12 - *Œuvres*, t. II, «Petite histoire de la photographie» (1931) ; t. III, «L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique» (1939), Folio essais, 2001.

ART ET FEMINISME À L'ÈRE DES RESEAUX SOCIAUX

par Léa De Kergret

Une introduction aux *net-women artists*

En 2017, le Musée des Beaux-Arts de Leipzig propose une exposition pour le moins audacieuse. « Virtual normality. The female gaze in the age of internet » présente des *net-women artists*, autrement dit, des artistes qui créent à partir d'internet, et en particulier des réseaux sociaux. Parmi elles, Juno Calypso, Signe Pierce ou encore Arvida Byström, se mettent en scène dans une esthétique hyperféminine, et souvent drôle, et portent un regard féministe sur des thèmes tels que la féminité, l'identité ou la sexualité.

Si d'aucuns pourraient d'emblée s'offusquer d'une alinéation des valeurs de l'art, et des institutions, en regard de ces pratiques artistiques, je souhaiterais poser ici un regard historique et féministe sur ce phénomène. Historique, car l'histoire regorge de moments où de nouveaux mouvements esthétiques sont venus bousculer les idées reçues sur l'art et élargir son champ d'action. Et féministe, puisqu'il existe des liens singuliers entre la création des femmes, le féminisme et les nouveaux médiums.

À quelles conditions se croisent l'histoire des nouveaux médiums et l'histoire des artistes femmes ? Dans quelle mesure les *net-women artists* s'inscrivent-elles dans cette double histoire, de l'avant-garde et du féminisme en art ? Qu'est-ce que ces pratiques des réseaux sociaux nous disent de notre contemporanéité ? C'est avec ces questions que je vous propose de me suivre dans un court voyage de cette histoire croisée, entre artistes femmes et nouveaux médiums, afin de mieux circonscrire les enjeux entourant les pratiques des nets-artistes contemporaines.

Une histoire de marges

Lorsque la photographie et le cinéma émergent dans le courant du XIX^e siècle, ils sont à peine considérés par la sphère artistique. Les artistes et autres acteurs du champ de l'art s'interrogent, en effet, sur la dimension créative de ces nouvelles techniques. Reproduisant le réel à l'identique, multipliant les images en quelques minutes, ces techniques nouvelles apparaissent antinomiques de l'idée même d'œuvre d'art, définie par Walter Benjamin par son *aura*, son caractère original et unique¹.

Selon les présupposés de l'époque, il apparaît avec évidence au milieu de l'art que ces nouvelles machines, aussi innovantes soient-elles, ne peuvent entrer dans la catégorie de l'art. La technique s'avère insuffisante pour faire jaillir l'émotion

vive nécessaire à la qualification de l'œuvre d'art. Peintres ou sculpteurs, les artistes installés ne s'y intéressent que très peu, tout comme les tenants des réseaux de l'art, à savoir les académiciens, les critiques, les galeristes, les collectionneurs.

Aussi, dès leur origine, les artistes femmes vont se saisir de ces techniques nouvelles². En raison des inégalités sociales, les artistes femmes souffrent de discriminations à l'entrée de l'art, et pâtissent d'obstacles davantage que les hommes pour accéder à ces réseaux³. Privées de lieu d'enseignement ou à l'ombre de leurs relations avec les hommes, confinées à l'espace domestique ou considérées comme des amatrices, les femmes dans la création sont plus souvent visibles à travers leurs rôles de modèle et de muse.

Les artistes femmes investissent alors singulièrement la photographie et le cinéma. Elles y trouvent des chemins pour contourner les discriminations qui leurs sont imposées. Car en comparaison avec les Beaux-Arts et leur tradition historique, ces médiums nouveaux se présentent comme des espaces vierges de création et vastes d'exploration. Les techniques photographiques et cinématographiques sont en cours d'invention, les codes de représentation restent à créer et les places... sont libres.

Dans ce terrain d'expérimentation et de liberté inépuisable, les artistes femmes explorent ces techniques en cours d'évolution, et développent leurs dimensions artistiques, expressives, à l'abri de la concurrence masculine. Certaines profitent de ces arts de l'image pour poser leur propre regard sur elles-mêmes, sur leur condition d'artiste et de femme, exemptée du regard masculin ; tandis que d'autres trouvent en ces médiums de brillants alliés pour diffuser leurs travaux, en dehors des réseaux classiques de l'art.

En un sens, les artistes créent leur propre place dans l'art à travers leur usage de ces techniques, rejetées par la majorité de l'intelligentsia artistique. Mais cette réalité est à double tranchant, car ces techniques marginales supposent – et maintiennent – des artistes toujours en marge de l'art. Puis, au cours de son histoire, le cinéma a montré combien, une fois devenue industrie florissante et septième art, les femmes ont été écartées des postes de création et de production,

1 - BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2011, 96 p.

2 - GONNARD, Catherine, LEBOVICI, Elizabeth, *Femmes artistes / Artistes femmes*, Paris, Hazan, 2007, 480 p.

3 - NOCHLIN, Linda, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?*, Londres, Thames Hudson Edition, 2021, 111 p.



Arvida Byström, *Selfie* (2014) © Tous droits réservés



Germaine Krull, *Autoportrait à l'icarelle* (v. 1925) © Tous droits réservés



Delphine Seyring et Carole Roussopoulos, Collectif InsouMuses (avec Ioana Wieder et Nadja Ringart), 1974 © Tous droits réservés, extrait de *Delphine et Carole, insoumuses* (2019) de Callisto Mc Nulty

pour n'apparaître qu'à l'image... devant les caméras, dans les écrans⁴.

Sortir des marges par l'image

Il y a de quoi s'agacer – et c'est un euphémisme – à vivre en tant que femme, et qui plus est artiste femme, dans une société gangrenée par la domination masculine. Au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, les artistes femmes sont désormais présentes au sein des écoles d'art, mais elles demeurent toujours invisibles : on leur refuse majoritairement l'accès aux réseaux de l'art, qui restent entre les mains d'une élite masculine et blanche⁵.

Ainsi, à l'aube des années 1970, lorsque le féminisme imprègne les différentes strates de la société, les artistes y prennent part. Parfois organisées en collectifs et présentes en manifestations, parfois créatrices de lieux d'exposition et de revues nouvelles, elles tissent leur propre réseau artistique et leur place dans l'art, tandis que leurs œuvres impriment l'influence du féminisme dans leur vie.

4 - DESSUANT, Anne, MARZOLF, Hélène, « Hollywood, la folie des débuts », in : *Télérama*, 14 au 20 janvier 2023, pp. 18-23

5 - COTTINGHAM Laura, « Los Angeles au féminin : le mouvement féministe en art de la Californie du Sud, 1970-1979 » (1997/2000) in : DUMONT, Fabienne (dir), *La rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Paris, Les Presses du Réel, 2011, 532 p.

À l'image de la photographie et du cinéma – déjà nés au cours d'une vague féministe –, les artistes femmes et féministes investissent singulièrement deux espaces de création émergents : la performance et la vidéo⁶. Les inégalités se poursuivant, l'histoire se répète alors : ni enseignées ni codifiées, dotées de faibles coûts de production et facilement transportables, ces formes rendent l'art accessible aux personnes tenues à ses marges, et rendent possible leur participation aux actions politiques, ainsi documentées.

En ce sens, l'art vidéo et la performance se transforment, entre les mains des invisibles, en espaces politisés. De nombreuses femmes s'emparent de ces médiums, et deviennent artistes au cours de leurs pratiques⁷. Grâce à ces nouvelles formes, elles puisent dans leur quotidien et leur expérience de femme la matière première de leurs œuvres, introduisant des sujets nouveaux dans l'art, tels que le corps, le genre, la sexualité, et ce que recouvrent les inégalités sociales en général. En leur offrant une forme, les artistes rendent visible un système d'injustices, moins en marge de la société, qu'au cœur de sa structuration.

6 - GONNARD, Catherine, LEBOVICI, Elizabeth, op. cit.

7 - MC NULTY, Callisto, *Delphine et Carole, InsouMuses* [Documentaire], Les films de la Butte, Paris 2019



Carolee Schneemann, *Eye Body #11* (1963) © Tous droits réservés

À leur manière, les artistes de cette époque élargissent la catégorie de l'art. À travers leurs œuvres, elles produisent des formes de résistance et de contestation des discours et images dominantes qui, majoritairement, idéalisent et fantasment les femmes. Mais à l'image de leurs grands-mères de la première vague, elles le paient au prix de critiques désastreuses. Récusant à nouveau la dimension artistique de leurs œuvres, leurs détracteurs mettent l'accent moins sur le médium utilisé, que sur le propos des œuvres. Considérées tantôt comme militantes tantôt comme narcissiques, leurs œuvres sont expédiées, dans les deux cas, hors du champ de l'art.

Aujourd'hui se dessine pourtant un consensus reconnaissant la contribution majeure de l'art féministe de la période aux développements de l'art contemporain⁸. S'appuyant sur des essais féministes, intégrant des éléments autobiographiques et recourant à un humour mordant, les artistes de la période sont à l'origine d'un regard inédit et d'une voix(e) nouvelle, proches de l'adage avant-gardiste d'un art situé entre l'art et la vie. De quoi s'interroger sur les critiques portées aux travaux des artistes femmes...

Sortir des marges et de l'image

Depuis le début des années 2010, le féminisme ressurgit pas à pas dans l'espace public. L'année 2017 marque un tournant avec l'avènement du mouvement *Me too*. C'est de manière significative au cœur de Hollywood qu'apparaît l'événement avec, aux origines, les plaintes pour agressions sexuelles et viols, déposées par les actrices, contre l'ex-producteur Weinstein. Dans la foulée, le hashtag *#metoo*, lancé sur Twitter et relayé par des milliers de femmes autour du monde, se fait l'écho des violences masculines subies.

Cette nouvelle vague du féminisme s'impose dans le débat public par la porte des réseaux sociaux. En dehors des récits *#metoo*, ce sont de nombreux comptes féministes et militants qui émergent sur Instagram, et formulent une parole féministe audible à l'égard du corps et de la sexualité, de l'intime en général, partageant textes et images. Nouveaux espaces publics et de luttes, les réseaux sociaux catalysent également les violences sociales, que ce soit à travers les campagnes de

harcèlement à l'encontre des militantes, ou encore la censure des images des corps en dehors des normes⁹.

Dans ce contexte politique, social et numérique nouveau, les *net-women artists* s'emparent de l'interface Instagram en réponse à ce mouvement féministe émergeant sur internet, et à la violence morale et symbolique naissant à son encontre. Issues de cette génération élevée aux réseaux sociaux, elles formulent une réponse esthétique au culte des images, présentent sur la plateforme, et au poids des représentations, qui pèsent sur l'existence des femmes. Adoptant les codes esthétiques et les formats du réseau, elles se mettent en scène dans des *selfies* hyperféminisés, où se côtoient *rose shocking*, grotesque et féminisme¹⁰.

Comme une ritournelle, les artistes reçoivent les mêmes critiques que leurs prédécesseuses. Narcissiques, superficielles ou kitsch, elles sont largement ignorées, voire méprisées, par les circuits de l'art. Davantage, elles subissent également des violences similaires que leurs consœurs militantes dans l'espace virtuel. Arvida Byström, par exemple, est victime de harcèlement, comprenant plusieurs appels au meurtre, en raison des poils apparaissant sur ses jambes nues. Preuve, s'il en fallait, des enjeux politiques qui entourent toujours le corps des femmes...

En dépit des critiques, les œuvres des *net-women artists* en disent long sur les enjeux féministes de notre époque, et signalent – tristement – les potentialités toujours renouvelées de l'art à déstabiliser un ordre social bien établi. Non seulement elles problématisent les images du corps féminin, sur-représentées sur internet, mais elles mettent en scène également, et malgré elles, la violence masculine et le mépris alloué en général aux femmes. Exemple paradigmatique, l'artiste Signe Pierce est victime d'agressions verbale et physique au cours d'une performance dans l'espace public où, légèrement vêtue, elle entendait faire descendre dans la rue le corps féminin pornographié, omniprésent sur la toile, pour le confronter à la réalité...¹¹

9 - PADJEMI, Jennifer, *Féminismes et pop culture*, Paris, Éditions Points, 2023, 288 p.

10 - MEIER, Anika, WEIDINGER, Alfred (dir.), *Virtual Normality : The female gaze in the Age of the Internet*, Leipzig, Verlag für Moderne Kunst, 2018, 160 p.

11 - Voir le court reportage à ce sujet dans l'émission TRACKS produite par Arte : https://www.youtube.com/watch?v=xNn_8aykVRI

8 - Voir les différentes expositions sur le sujet depuis les années 2000 : *Vraiment. Féminisme et art* (Le Magasin-CNAC, 1997) ; *Global Feminism* (Brooklyn Museum, 2007) ; *Kiss Kiss Bang Bang : 45 years of Art and Feminism* (Museo del Bilbao, 2007) ; *WACK ! Art and the feminist revolution* (Musée d'art contemporain de Los Angeles, 2017) ; *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* (Hammer Museum, Los Angeles, 2017)

Juno Calypso, *The Honeymoon Suite* (2015) © Tous droits réservés

Déplaçant à leur tour les territoires de l'art sur des terres ancrées dans l'ère #metoo, elles nous tendent un double miroir de notre contemporanéité. Car à partir de leur condition d'artiste et de femme, les *net-women artists* prennent acte, plus généralement, de la place prépondérante qu'occupent les réseaux sociaux dans notre vie contemporaine, dans le débat public, et dans le monde de l'art. Espace d'exposition en ligne, opportunité de diffuser son travail ou injonction à l'autopromotion, les réseaux sociaux bouleversent les conditions de visibilité des artistes, et amènent leur lot de questions spécifiques. Le métier d'artiste et son devenir, ainsi que celui du monde de l'art en général, sont donc au cœur des travaux des *net-women artists*. De quoi s'interroger vivement sur les critiques portées aux travaux des artistes femmes...

Ainsi soit-il

L'histoire est toujours un phare utile pour éclairer la pénombre faite sur certains de ses pans. Ainsi, si l'histoire des artistes femmes rencontre celle des nouveaux médiums, ce n'est pas en raison d'une nature des femmes, qui les pousserait magnétiquement vers des horizons novateurs, mais bien dans un rapport entretenu avec les marges. Mais à chaque fois, les artistes femmes se sont approprié cette situation, et en ont profité pour ouvrir de nouvelles pistes créatives. Dans les années 1970, les artistes ont dessiné, dans ce croisement entre l'art, la société et les sciences humaines, les fondements de l'art contemporain.

L'histoire du féminisme, entrecoupée par l'espace et le temps, est faite d'éclipses successives, dans lesquelles on retrouve des mécaniques semblables et des répétitions. C'est le cas également pour les critiques intempestives reçues par les artistes. Chaque fois adaptées à leur contexte mais fondamentalement similaires, elles touchent finalement à la possibilité de concevoir les femmes comme des artistes – des créatrices autres que génitrices –, et au refus de les considérer comme telles. Elles engendrent marginalisation et invisibilisation des œuvres des artistes femmes, qu'il faut ensuite dépoussiérer pour toujours redécouvrir.

Dans ce champ de bataille, les *net-women artists* prennent le relais de leurs prédécesseuses. Dans leur lignée, elles viennent interroger notre rapport à l'art et à la société à partir des réseaux sociaux. Pareilles à leurs contemporaines militantes, elles s'imposent dans le champ de la représentation et de l'art grâce à ces espaces d'expression libre sans demander aucune permission. Et si les followers des réseaux sociaux doivent remplacer les visiteurs des institutions, ainsi soit-il. Car ni les femmes, ni les enjeux auxquels nos sociétés se confrontent aujourd'hui, n'ont plus le luxe d'attendre, la validation et la reconnaissance de l'Autre, bien souvent masculin.

© Léa De Kergret - Turbulences Vidéo #122

ISMAÏL BAHRI

CRÉATEUR DE L'EFFACEMENT

par Jean-Paul Gavard-Perret

L'image vidéographique est forcément faite pour montrer. Mais elle peut procéder de manière « négative » pour créer le terreau d'une dynamique à la psyché. C'est ce que propose Ismaïl Bahri et sa vidéo *Film à blanc* d'une grande portée iconoclaste, formelle et symbolique.



Ismail Bahri, *Film à blanc* (2013) © Tous droits réservés

Réalisée en 2013 à Tunis à l'occasion d'une marche funèbre pour accompagner au cimetière la dépouille d'un opposant politique assassiné, la vidéo est comme oblitérée par l'artiste. Il a placé devant l'objectif une feuille de papier blanc, obstruant la majorité de l'image.

Il ne s'agit en rien de refouler en soi des désirs tabous de voyeurs toujours avide de telles images mais d'approfondir une histoire des formes et des procédures artistiques. Le vidéaste purge l'écran de ses possibles images afin de le faire briller d'un blanc lumineux délivré de toute anecdote et narration.

C'est là – et au-delà de toute analyse politique – le moyen d'évacuer les effets d'hallucination négative d'une foule qui à un tel moment fonctionne avec la surpuissance des stimuli des émotions.

Le blanc, effaçant l'extraterritorialité, permet l'apparition d'images internes pour chacun de nous. Surgit, par les effets rétinien engagés par cette obturation, un univers mental où la distinction entre subjectif et objectif ne veut plus rien signifier. L'image vidéo n'a plus rien de narcissique ou d'auto-complaisant dans ce qui tient d'un partage douteux lors de la vision habituelles de telles cérémonies.

Un tel effacement correspond à un mécanisme d'hallucination négative. John Lippens le définit comme « l'absence de perception d'un objet pourtant présent dans le champ per-

ceptif. » Et c'est bien ce que Ismail Bahri propose pour, au sein même du système de représentation, en « retirer la prise » afin de nous désengager de tout stimulus extérieur.

Les éclats de lumière blanche brouillent la vision. Un tel procédé (simple) de disparition supprime ainsi l'image que l'on s'attend à trouver et force à un retour au moment par réflexion. Ce type d'ablation, en mettant au centre la question de l'effacement, gomme une part du réel pour ouvrir à la création de nouvelles images, plus « sourdes », comme disait Beckett en parlant de ses propres œuvres télévisuelles qui annonçaient à bien des égards l'art vidéo.

Lui aussi cherchait les images qui « n'ajoutent rien » mais à l'inverse « retirent ». Le tout afin que nous ne soyons plus victimes des hallucinations que l'image habituelle propose dans l'exercice de sa fonction commune.

Par ailleurs ce type d'expérimentation de détournement permet d'accéder à des parties enfouies de nous-mêmes pour une forme d'individuation. C'est une façon d'apprendre à garder un équilibre lorsque la réapparition iconique classique revient.

© Jean-Paul Gavard-Perret - Turbulences Vidéo #122

HIDE TO SHOW

par Geneviève Charras

Leurre exquis qui nous grise. Quand le trouble règne, l'incarnation se fait virtuelle, la musique réelle ! Fabuloserie ou musée des arts modestes très sophistiqués.

En 2007, l'entreprise japonaise Crypton Future Media lançait la carrière de Miku Hatsune, une chanteuse virtuelle à la voix de synthèse se produisant en concert sous la forme d'un hologramme. Cette icône de la culture pop allait-elle sonner le glas de la musique vivante ? Était-elle le signe d'une vie future vouée aux illusions digitales ? Rien n'est moins sûr...

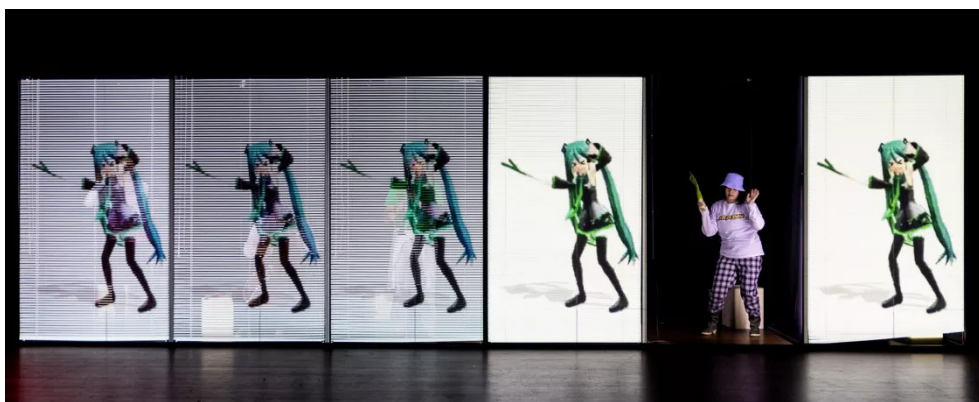
Musique, mise en scène, création vidéo : **Michael Beil**

Vidéo live, scénographie : **WARPED TYPE** (Andreas Huck, Roland Nebe)

Conseillère chorégraphique : **Barbara Galli-Jescheck**

Livret : **Charlotte Triebus**

Chœur de l'Opéra national du Rhin, Orchestre philharmonique de Strasbourg



Hide to Show © Tous droits réservés

Quinze ans plus tard, le compositeur allemand Michael Beil joue avec le phénomène et avec notre perception : les musiciens et musiciennes que nous voyons, là devant nous sur scène, emprisonnés dans leur cellule domestique, sont-ils réels ou virtuels ? Un spectacle pluridisciplinaire virtuose où tous les artifices naissent encore et toujours d'un artisanat bel et bien vivant.

Sur la scène de la Cité de la Musique et de la Danse, six « cabines » ou cellules abritent six musiciens habillés de couleurs chatoyantes... Dans une atmosphère bon enfant chacun y va de son instrument, isolé dans sa cabane. Rien de fascinant encore dans cette mise en bouche, prologue à bien d'autres aventures visuelles.

Une chanteuse toute japonaise, longues nattes violettes, style jeunesse dorée urbaine : les courants de mode de rue au Japon sont multiples et ont pour la plupart vu le jour dans les années 1990. Il n'est pas rare de croiser dans les rues de Tokyo des jeunes filles ou jeunes garçons en costume, semblant sortir d'un parc d'attraction ou d'un dessin animé. Par exemple, les *kogaru* sont des adolescentes reconnaissables à leurs cheveux blonds ondulés, leur teint très mat et leur maquillage marqué, leurs chaussures à hauts talons compensés et leurs mini-jupes, robes à froufrous et autres accessoires bling-bling et tape à l'œil. L'objectif pour ces jeunes filles est de ressembler aux filles occidentales, dans un style « kawai » (mignon) en poussant bien sûr le concept au maximum puisque, par nature, le Japonais ne connaît pas la demi-mesure. Alors devenue pianiste, elle s'attelle au chant et séduit par son exotisme. Les choses se compliquent quand pour remplacer les musiciens dans leur cage dorée, des images se confondent et font leurre. Fausse incarnation puisqu'il n'y a plus personne en place sauf des avatars, clones ou autres icônes artificielles à la place des corps. C'est visuellement bluffant et l'art vidéographique trouve une seconde dimension dramaturgique et humoristique. Six ou huit personnages

en quête de compositeurs, musiques variées qui vont du pop au classique, font danser chacun pour soi puis collectivement nos héros de bande dessinée vivante. Le sourire aux lèvres ou le visage déconfit, les voici en groupe de chanteurs, formation improbable de joyeux lurons en pull-over à carreaux : les nouveaux « Frères Jacques » de la scène musicale. Tout ceci vire à la virtuosité d'interprétation tant chacun est synchrone avec son voisin, sans le voir, hormis la perception innée, le rythme comme indicateur fédérateur. Les images se métamorphosent, se surexposent dans des couleurs flashy, les panneaux et petits rideaux qui se montent et se baissent pour dévoiler la supercherie font office de jeu de cache-cache.

Ça dansouille à l'envi et chaque corps se meut comme sur un *dancefloor* épatant. Et les cabines de se transformer en petit salon de prestidigitatation... Fabuloserie ou musée de l'art modeste en superficie, alors que la complexité de la technologie nous livre un scénario-image loufoque et très sophistiqué. Quand la technique vire à l'irréel et à la fantaisie tout concorde pour instaurer une ambiance étrange, maline et burlesque. Ce petit castelet à six cases devient l'ancre, l'endroit où se fabriquent le rêve et l'illusion : du beau travail hypnotique et trompeur comme on l'aime au festival Musica. Et la lumière de transformer la scène en aire de jeu fantastique et drôle, la musique d'accompagner ces trublions modestes et innocents, responsables cependant d'un joyeux pataquès ludique et performant ! L'ensemble Nadar n'a jamais aussi bien porté son nom : roi de l'image et découvreur de la magie opératoire des images !

À la Cité de la musique et de la danse à Strasbourg, le 20 Septembre dans le cadre du festival Musica.

© Geneviève Charras - Turbulences Vidéo #122

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 #122 - janvier 2024