



TURBULENCES VIDÉO

DIGITAL & HYBRID ARTS - **Juillet 2024** - revue trimestrielle **#124**



TURBULENCES VIDÉO

DIGITAL & HYBRID ARTS - **Juillet 2024** - revue trimestrielle **#124**

Troisième trimestre 2024

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

Ont collaboré à ce numéro : Ryan Blackwell, Philippe Boissard, Alain Bourges, Geneviève Charras, Julien Delaunay, Jean-Paul Fargier, Philippe Franck, Jean-Michel Galley, Bernard Laurent-Zopf, Marc Mercier, Gilbert Pons, Gabriel Soucheyre, Arthur Walheer.

Relecture : Michèle Delage, Evelyne 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 #124 et **VIDEOFORMES** • Tous droits réservés

La revue Turbulences Vidéo #124 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. François Vogel, extrait de vidéo pour le groupe catalan Flor Negra, projet en cours de développement © Tous droits réservés
2. François Vogel, extrait de vidéo pour le groupe catalan Flor Negra, projet en cours de développement © Tous droits réservés



© François Vogel

ÉDITO #124

par Gabriel Soucheyre

IMAGE-MIROIR

Si les images que nous produisons-consommons sont le reflet de nos sociétés, des individus, quelles que soient les distorsions auxquelles elles sont soumises, effets, spéciaux, corrections, effacements, montages, elles en resteront le miroir. L'arrivée de l'intelligence artificielle n'en rendra que plus complexe notre capacité à nous les humains aux facultés si limitées à identifier les détournements et particulièrement les *deep-fake* (hypertrucage) ! Avenir radieux.

MIRROR-IMAGE

If the images we produce and consume are a reflection of our societies, whatever distortions they undergo - special effects, corrections, deletions, editing - they will remain a mirror of their individuals. The arrival of artificial intelligence will make it all the more difficult for us humans, with our limited faculties, to identify distortions, particularly deep-fakes ! A bright future.

SOMMAIRE #124

CHRONIQUES EN MOUVEMENT

[Le véhicule suprême](#), par Jean-Paul Fargier – p.8

[Au couvent d'Hautrage](#), par Arthur Walheer en collaboration avec Julien Delaunay – p.16

[Le degré Zorro de la vidéo](#), par Jean-Paul Fargier – p.24

[Bailleau, pour un flirt avec l'IA](#), par Philippe Franck – p.36

[Bandes annonces de l'art vidéo et du futur méditerranéen](#), par Marc Mercier – p.42

[Dans la polyphonie de Séoul. Conversation avec Rafael](#), propos recueillis par Philippe Franck – p.48

PORTRAIT D'ARTISTE : FRANÇOIS VOGEL

[Héritage et rupture. Entretien avec François Vogel](#), propos recueillis par Gabriel Soucheyre – p.58

[François Vogel](#), par Jean-Michel Galley – p.62

[Entretien avec François Vogel](#), propos recueillis par Ryan Blackwell – p.64

[Cosmonaute de l'image](#), propos recueillis par Bernard Lauent-Zopf – p.68

[Portrait vidéo : François Vogel](#), par Gabriel Soucheyre – p.73

SUR LE FOND

[Voleurs, cogneurs et farniente](#), par Alain Bourges – p.74

[Figure de l'infigurabilité de l'espace latent](#), par Philippe Boisdard – p.82

[Entre flammes et cendre](#), par Gilbert Pons – p.88

LES ŒUVRES EN SCÈNE

[Adam se moque du péché originel](#), par Jean-Paul Fargier – p.96

[« Touché » de Ramona Poenaru](#), par Geneviève Charras – p.100

LE VÉHICULE SUPRÊME

par Jean-Paul Fargier

**(DIVAGATIONS SUR L'I.A. À PARTIR DE
DEUX ŒUVRES DE VIDEOFORMES 2024 ET
DU FILM D'OUVERTURE DU FESTIVAL DE
CANNES)**

Le fantasme de l'Intelligence Artificielle, sa fierté autoproclamée, son idéal du moi, c'est l'absence de limites. Elle peut tout faire : à l'infini. Y compris s'auto corriger dès qu'elle se (ou qu'on lui) découvre une faiblesse. Nous avons tous entendu ça.

« Il n'est pas de Sauveur Suprême. Producteurs,
sauvons-nous nous-mêmes.

(L'Internationale)

Alors un peu d'ironie face à cet orgueil, quoi de plus salutaire ! Merci Quentin Dupieux, merci Mihai Grecu, merci Heejeong Jeong.

Le Deuxième acte, de Quentin Dupieux

Vous avez certainement vu le nouveau film de Quentin Dupieux, sorti en salles le jour où il faisait l'ouverture du Festival de Cannes. Sinon courez-y, rattrapez-le. Vous vous souvenez de son dernier plan ? Un travelling arrière d'une durée considérable, grandiose, euphorisante, qui survole un rail de travelling gigantesque, dont on ne verrait pas la fin si un fondu au noir ne se décidait à y mettre fin. Tandis que ce travelling file à perte de vue, nous calculons, épatés, sa longueur qui ne cesse de croître, faisant entrer dans le champ toujours plus de rails parallèles solidifiés par des traverses (en bois ou en métal) : cinquante mètres, cent, deux cents, *wouah*, cinq cents, *incroyable*, un kilomètre, deux, *génial*. Génial, le concept. L'idée, le symbole, et non la réalité. Car tout est là : le coup de génie de ce plan est d'avoir été conçu comme symbole et matérialisé sous la forme d'une image de mouvement infini réalisé par I.A. C'est-à-dire *assistée par ordinateur* comme on disait autrefois (il n'y a pas si longtemps), mais aujourd'hui tout ce qui est numérique tient à se parer des plumes de l'Intelligence Artificielle, c'est plus chic.

Pourquoi Quentin Dupieux clôt-il son film sur ce plan ? Par ironie, évidemment. Car c'est le seul plan imputable vraiment à des manipulations numériques dans une fiction qui joue à être concoctée par I.A., comme les spectateurs l'apprennent soudain par une scène très drôle de direction (impersonnelle) à distance. Tout à coup, à la fin de la journée de tournage particulièrement chaotique à laquelle nous avons assisté, un porte-parole robotique de la Direction apparaît sur un écran d'ordinateur, brandi par une sorte de factotum, pour distribuer aux comédiens les bons et les mauvais points et... les retenues sur salaire. Tout est tarifié immédiatement. Et là on comprend : toutes les péripéties exécutées par les comédiens qui sont évidemment le fruit d'une intelligence individuelle, celle de l'Auteur, se trouvent attribuées fictionnellement, à une

Autorité supérieure irréfutable. Les dérapages de dialogues, les ruptures de jeu des comédiens, les glissements de situation, les changements de registre viennent des capacités d'un quintet de comédiens magnifiques d'incarner les rebondissements les plus retors. Mais l'Auteur les postule, par ironie, comme étant générés par un Programme informatique. Cette ruse scénaristique vise évidemment à magnifier l'intelligence humaine : celle du cinéaste autant que celle de ses acteurs, qui se prêtent merveilleusement à son jeu de leurres.

Ce cinéaste qui tient beaucoup de postes dans la fabrication de ses films (scénario, mise en scène, montage et même image) se campe ici en rival amusé, et imbattable, de l'Artificialité numérique toute puissante. Le défi suprême se joue, dès le début du film, dans cette longue scène de discussion entre deux personnages parlant de tactique amoureuse, tout en marchant, avançant sur une route sans fin. Pour filmer cette scène, un cinéaste a le choix entre l'utilisation d'un appareil à travelling (rails, chariot) ou la caméra portée, munie d'un steadycam. Dupieux choisit la caméra portée et par lui-même. Avec des astuces de passage invisibles comme le faisait déjà Hitchcock dans *La Corde*, mais aujourd'hui *aidé numériquement* au montage. Ce type de scène (de dispute en marchant à vive allure, qui se place dans le sillage de Buñuel, du *Fantôme de la Liberté* et de son chemin arpenté par ses personnages) se répétera plusieurs fois dans le film, installant l'idée d'un usage virtuose du travelling d'accompagnement. Le plan final, avec ses kilomètres de rails, allongés par soudage numérique spectaculaire, dont seule une I.A. peut être l'auteur, mais en réalité fabriquée par Quentin Dupieux au montage, vient proclamer la victoire du génie humain qui a élaboré et réalisé tous les trompe-l'œil dont est constitué ce *Deuxième Acte*, de son ouverture à son cul-de-lampe.

Le Bouddhisme distingue le Grand Véhicule et le Petit Véhicule. Le premier prétend sauver tout le monde, le second seulement soi-même.

Voici venir le règne du Véhicule Suprême. Qui prétend à la grandeur absolue et n'est capable finalement de rien.



Le Deuxième acte, 2024, Quentin Dupieux © Tous droits réservés

Au dernier festival VIDEOFORMES de Clermont-Ferrand, deux œuvres (au moins) s'employaient à en démontrer l'illusion tout en se l'appropriant judicieusement.

Shockwave, de Mihail Grecu.

Si Mihai Grecu avait effectué le tournage de « cette onde de choc » dans des décors réels avec des acteurs réels, il aurait pu employer le travelling (factice) que Quentin Dupieux exhibe à la fin du *Deuxième Acte*, si tant est qu'il fût réel. Mais il est superbement irréel. Alors, Mihai Grecu a recouru, comme il le fait depuis ses premières réalisations (*Coagulate*, 2008, Mention spéciale à VIDEOFORMES), aux artifices du Numérique. Et pour décrire la catastrophe qu'il peint, en noir et blanc, il a conçu un travelling sans fin sur un paysage dévasté par l'explosion d'une bombe atomique.

Travelling arrière qui expose le champignon mortel, ses ravages sur l'environnement, avec ses arbres calcinés, tordus. Mais aussi des spectateurs stupéfaits, figés dans des positions de voyeurs incrédules, qui seront peut-être bientôt atteints par la progression de cette onde assassine.

Comme le noir sied à *Electre* (qui a dit ça ? Giraudoux ? Cocteau ?¹⁾), le long travelling sied aux catastrophes. On cite toujours le travelling de *Week-End*, le plus long de l'histoire

du cinéma, que Godard a mis en scène sur un gigantesque embouteillage de voitures coincées sur une route. La forme choisie par Mihai Grecu, qui pourrait concourir pour le titre de plus long travelling de l'histoire de la Vidéo et du Cinéma, à égalité avec celui de Quentin Dupieux, démontre son intelligence de créateur subtil, fin connaisseur de l'impact induit par les moyens de réalisation d'une image.

J'ai vu deux fois et demi ce mouvement de recul effarant composé par *Shockwave*. Car on ne comprend pas tout de suite de quoi il retourne, et il y a des détails qu'on n'interprète bien qu'en les scrutant deux fois. Au bout d'un moment, d'un long moment, le traveling s'arrête, le film s'interrompt (et recommence aussitôt puisqu'il s'agit d'une projection en boucle pour créer une installation) : mais c'est sans doute parce que le monde a disparu, plus rien n'existe. Mihai Grecu a réussi ainsi à représenter la fin du monde. Exactement. La dernière image de son film est la dernière image possible du monde en train de sombrer dans le Néant.

Pour voir le monde mourir il faut arriver à le concentrer dans une seule scène, à résumer son existence en train de s'achever dans un plan séquence. Un plan dont le début qui ne peut être perçu que comme début de la fin. Le théâtre de cette disparition, ici, est d'abord un désert, avec sa maigre végétation facilement destructible, puis une route. Une route qui ne sert plus d'échappatoire : nul ne cherche à l'emprunter pour fuir, sauf une voiture déboussolée, qui rapidement se fige. Les

1 - Le deuil sied à *Electre*, Eugene O'Neill (NDLR)



Shockwave, 2023, Mihai Greu © Tous droits réservés

bords de la route, puis son centre même, sont encombrés de spectateurs contemplant ahuris leur propre mort.

Nous assistons, par procuration, à la projection du dernier film. En représentant de cette façon la fin du monde, Mihai Greu a inventé le dernier film.

La tentation du dernier film est un thème récurrent d'un art parvenu à sa maturité. Je l'avais mise en évidence, cette tentation, à la fois dans *Rubber*, de Quentin Dupieux, et dans *Film Socialisme* de Jean-Luc Godard (dans un article publié par la revue *Trafic*, n° 77, printemps 2011). Si je réécrivais ce

texte aujourd'hui, j'y ajouterai volontiers la dernière vidéo de Mihai Greu. Ce *Shockwave* qui ne sera certainement pas son dernier opus, il est en train à coup sûr d'en concocter d'autres. Comme Dupieux et Godard n'ont cessé d'en engendrer après leur sublime « dernier film ». Car la mort d'un art raconté par lui-même est un indice de résurrection imminente. Le signe d'une santé à tout casser. C'est même la certitude d'une victoire sur la Mort. Et précisément ici, comme dans *Le Deuxième acte*, la mort promise à la création par les rododromes de l'I.A.

***Naked Island*, de Heejeong Jeong**

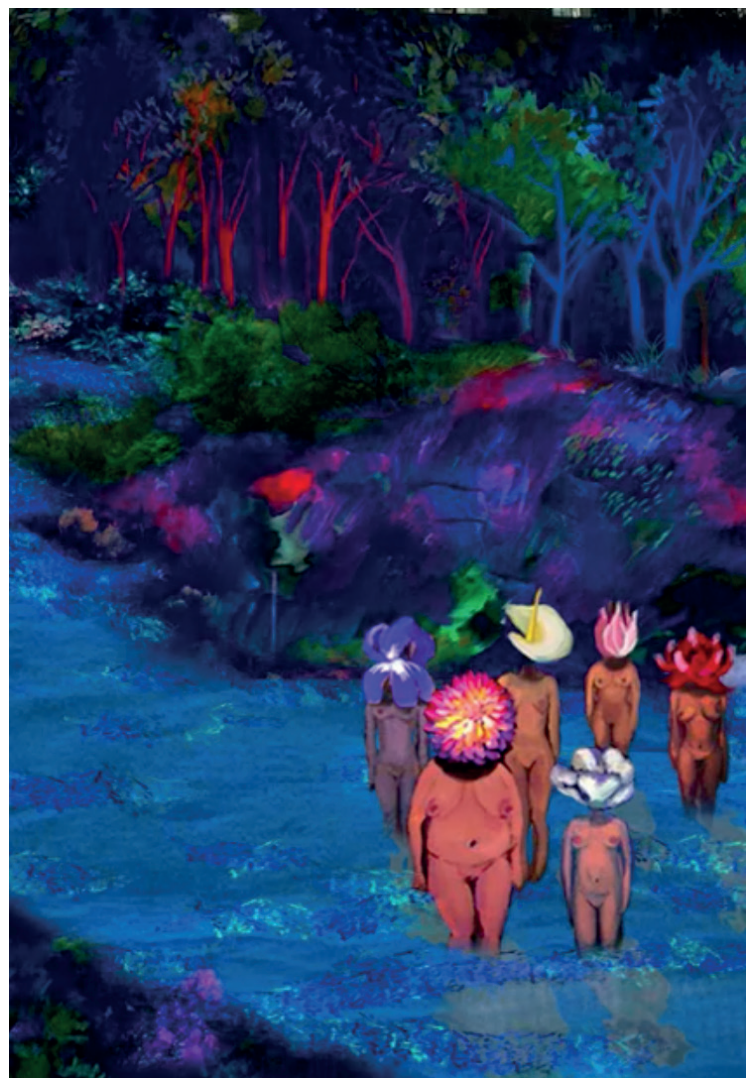
L'artiste coréenne, peintre et réalisatrice de vidéos, Heejeong Jeong, avec *Naked Island*, une île dessinée et coloriée par elle, offre la sensation de retrouver vivant un paradis perdu. Où la perte se répète à chaque seconde, dans le mouvement même de ses résurrections successives.

La cause principale de cette sensation réside dans le très long et très lent travelling latéral que l'artiste a choisi comme procédé pour décrire ce monde qu'elle a créé en peignant un paysage merveilleux, saturé de couleurs éclatantes, peuplé d'évènements fantastiques, disséminés dans les replis du relief de cette géographie fictive.

Le texte de Ho Kyung Moon, qui accompagne la présentation de cette œuvre dans le catalogue de VIDEOFORMES 2024 (Turbulences Vidéo #123), nous apprend que cette composition picturale reprend un genre traditionnel de l'art coréen, nommé Shanshui ou Sansuwha. Qui signifie : montagnes et eau. Une peinture exécutée sur des rouleaux de papier plus ou moins long, qu'on déroule peu à peu pour en admirer les détails.

Comme il ne s'agit plus d'une œuvre sur papier mais sur support numérique, les spectateurs sont placés face à un grand écran, un écran immense, où ce paysage somptueux est projeté majestueusement. La lenteur du déroulement numérique permet d'apprécier chaque détail de cette île inventée par Heejeong Jeong.

Une île qu'elle a qualifiée de Nue (*Naked Island*). Et l'on comprend vite pourquoi. Car l'artiste n'a pas dessiné et peint seulement des montagnes et des chutes d'eau, des collines et des étendues d'eau, des rivières et des arbres : elle a peint aussi des corps dans ce décor. Et particulièrement, des corps nus. Pas tous, bien sûr, certains sont habillés. Une femme vêtue d'une robe rouge repose tranquillement allongée dans une prairie rousse, dominée par des feuillages mordorés. Une autre, en robe blanche, gravit un petit escalier verdâtre, qui s'élève depuis un débarcadère où stationne une barque rouge avec son mât sans voile. Mais voici maintenant une troupe de joggers courant nus sur une butte : ce sont des silhouettes jaunes, elliptiques en ce sens qu'elles ne sont pas sexuées, simplement composées de traits remplis de couleurs mais qu'on peut dire nues puisque nul vêtement n'habille ces formes humaines. Assurément nus, en revanche, sont les deux corps qui s'étreignent, à l'abri d'un buisson, en position coïtale, dont on n'aperçoit que les jambes enchevêtrées. Et puis





Naked Island, 2015, Heejeong Jeong (détails) © Tous droits réservés

c'est bientôt, apothéose de la nudité, un groupe de femmes-fleurs, debout dans un étang turquoise, au milieu des remous provoqués par une cascade rouge, jouissant de la douceur de l'air qui caresse leurs seins généreux et leur pubis imberbe, rasé, doublement nus donc. Que ces femmes arborent une fleur épanouie en lieu et place de leur tête traduit leur bonheur de s'exhiber en toute liberté dans leur état le plus naturel, culturellement admis. Car il semble que l'artiste prenne en compte l'interdit (en Asie) de représenter des pilosités, mais compense superbement cet interdit par la traduction métaphorique de la jouissance sexuelle avec ces visages métamorphosés en fleurs ouvertes, frémissantes. Imparable retour du refoulé. C'est la Résurrection permanente du plaisir.

L'île nue de Heejeong Jeong, avec tous ses corps est un paradis retrouvé, maintenu par-delà toutes les pertes, toutes les menaces que fait peser sur la Nature la Civilisation moderne, industrielle, technologique, figurée par ces pylônes qui colonisent les collines et ces immeubles rectangulaires, aux fenêtres identiques, abritant des vies normalisées.

Je suis resté longtemps devant ce tableau merveilleux en mouvement, je crois que je l'ai regardé défiler au moins trois fois pour en goûter toutes les saveurs, toutes les couleurs, tous ses changements de lumière (le soleil le parcours de l'aurore au crépuscule avant que la lune ne s'élève), bref, toutes les émotions vivantes exaltées par les personnages qui l'habitent. J'ai pris quelques photos pour me souvenir des détails surprenants de ce monde utopique.

Un monde s'ouvre et se ferme aux deux bouts d'un panoramique sans cesse étonnant. Un monde qui se veut une totalité. Pour exécuter ce panoramique nul recours à des moyens physiques : mécaniques ou optiques. Tout est accompli par des calculs programmés. Est ici à l'œuvre le Véhicule Suprême généré par l'Informatique, dont s'est emparé le nouveau stade de la cybernétique : l'I.A. Il ne manquerait plus à sa panoplie totalitaire que les dessins à la base de cette figuration soient eux aussi générés artificiellement.

Chiche, et vous verrez le résultat... désastreux, désespérant de normalité. L'I.A. est incapable de créer des corps non normés, si l'on en croit une expérience impulsée par le *Washington Post*, rapportée par Miren Garaicoechea dans le journal *Libération* (du 2 juin 2024). Quand on demande à un générateur d'images géré par I.A. de produire un « portrait d'une femme belle, d'une femme normale, d'une femme grosse », il n'arrive à sortir que des femmes à la peau claire, minces, élancées, et se refuse à produire un corps en surpoids. Obéissance aux stéréotypes. « L'asymétrie qui habite nos visages et nos corps ? Inexistante. Obtenir une repré-

sensation de femme grosse est mission impossible. Même en insistant plusieurs fois avec un « fais-lui grossir le ventre », la taille reste démesurément marquée, comme prisonnière d'un corset monstrueux. Les seins sont, eux, énormes. Pensée émue aux femmes splendides à la silhouette en poire, aux hanches généreuses et aux petits seins. »

Regardez bien encore les femmes-fleurs imaginées par Heejeong Jeong. Elles sont de toutes tailles, de toutes corpulences.

J'y vois une résistance magnifique et joyeuse à la bêtise triste des technologies nihilistes. En quelque sorte une preuve de l'Immortalité de l'Âme. Cette immortalité que proclame une inscription, gravée pendant la Révolution Française, sur un porche de la cathédrale de Clermont-Ferrand, à laquelle je ne manque pas d'adresser un salut chaque fois que je viens au Festival VIDEOFORMES pour admirer ses installations vidéo. Au nom de la convergence des luttes.

Post-Scriptum

Au nom de la convergence des luttes, il faut que je mentionne cette œuvre de Gianni Toti, *Gramsciategui*, ou *les poésimistes*, que VIDEOFORMES a eu la bonne idée de programmer cette année pour célébrer le centenaire de sa naissance. Né le 24 juin 1924, Toti est mort le 8 janvier 2007, et son œuvre vidéographique, débutée au service expérimental de la RAI dans les années 1970, poursuivie ensuite en France, en particulier au CICV de Montbéliard, a beaucoup marqué le développement de l'art vidéo, comme le rappelle Gabriel Soucheyre dans le catalogue, par son inventivité, son exubérance, son acharnement poétique et son engagement politique. Pendant près de quatre décennies Gianni Toti a été la vedette de tous les festivals vidéo, de Marseille à Locarno, de Clermont-Ferrand à San Paulo, Rome à Berlin, Santiago ou Montevideo.

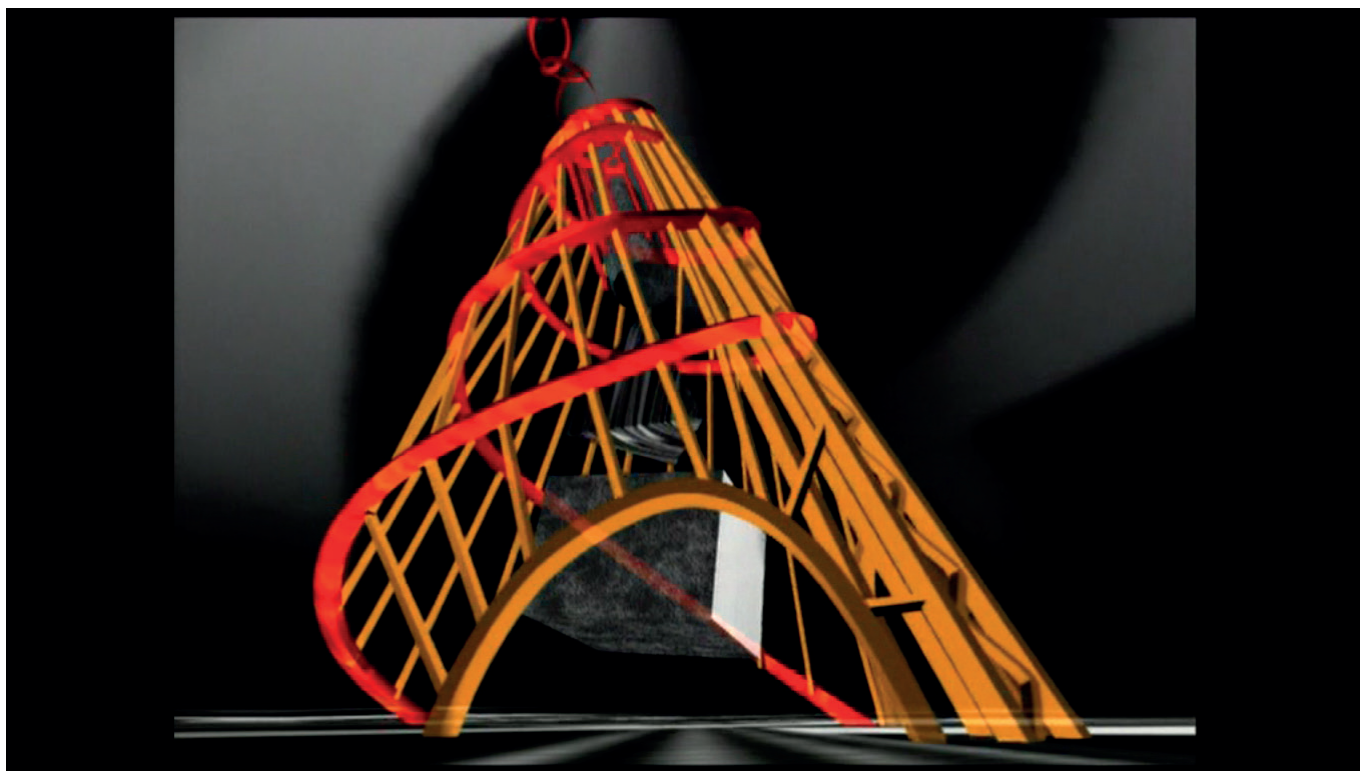
Il est curieux de constater qu'aujourd'hui comme hier, il fait toujours figure de pionnier.

Diffusé sur un petit moniteur à tube cathodique, pour marquer sa provenance d'une époque où les grands écrans ne pullulaient pas dans les salles d'exposition, le bloc de 55 minutes d'un seul tenant de *Gramsciategui* (1999) ne disparaît pas, dans la salle Gaillard, à côté des travellings gigantesques de Mihai Grecu et de Heejeong Jeong, dont je viens de parler, ni auprès des immersions aquatiques de Isabelle Arvers (*Liquid Forest*) ou de Sung Nam Ham (*Diver*), plus attendues mais somptueuses. Tous ces exploits modernes sont déjà en germe dans *Gramsciategui*.

Cela saute aux yeux : Toti est leur ancêtre.

Pendant près de trente minutes, qui débute dans le noir d'où fusent des stridences avant que surgisse un point rouge qui grandit et s'ouvre comme un tunnel, un mouvement rapide, continu, linéaire, vous attire dans les profondeurs d'une matière indéfinissable sinon comme couleur, lumière, pulsations, ondulations corpusculaires. Voilà encore un candidat pour le plus long travelling (avant, numérique) du monde ! Et c'est une image abstraite. Conceptuelle et sensuelle à la fois. Puis, la matière incarnat explorée par la progression accélérée se marbre de marron, de violet, d'orange, de jaune et d'un soupçon de vert, avant de déboucher sur une ligne, rouge toujours, fendant le noir. Le noir engendre le blanc et ce sont maintenant des volutes noires et blanches qui vous aspirent en avant par leurs circonvolutions à perte de vue. Et ces arabesques numériques, subtilement géométriques, soudain accouchent... d'une souris. Qu'un oiseau de proie (une chouette harfang) bientôt guette et pourchasse. Ces images presque floues, dégradées, provenant d'un film animalier, subissent ici un changement de vitesse : accéléré pour la souris, ralenti pour la chouette, dans le but d'accentuer leur puissance dramatique. Un drame qui se joue en montage alterné, où la fuite éperdue de la souris et le piqué vers elle du rapace aux griffes déjà ouvertes, s'exaspèrent à chaque changement de plan, jusqu'au sauvetage final, miraculeux, d'une inversion mécanique du mouvement au moment où les serres vont se refermer sur leur proie : un *deus ex machina* a sauvé la victime à la soustrayant à son destin.

Démonstration que les lois de la Nature peuvent être contrariées. Par quoi ? Par une action politique. Les révolutions se donnent ce but. Au « pessimisme de la raison », le penseur marxiste Antonio Gramsci, opposait « l'optimisme de la volonté ». Voilà pourquoi, la marche en avant de l'image, après la valse de quelques carrés rouges, fait surgir le Monument à la Troisième Internationale, imaginé en 1920, par Tatline. Qui ne sera jamais réalisé mais dont la maquette était exposée dans le Pavillon soviétique de l'exposition internationale de 1937 à Paris. Toti n'insère pas ici une photo de cette maquette mais il fait surgir, torsade par torsade, une reproduction en 3D de ce monument symbolique de la prise du pouvoir du prolétariat en Russie en 1917. Ainsi c'est le mouvement du film même qui produit en pièces détachées, assemblées, le Monument, au milieu duquel apparaissent, en photos, deux hommes souriants : l'italien Gramsci et le péruvien José Carlos Mariátegui (dont il a fusionné les deux noms dans son titre). Ils ont tous les deux été des dirigeants de partis communistes.



Gramsciategui, ou les poésimistes, 1999, Gianni Toti © Tous droits réservés

Il faut lire la longue analyse, très documentée, très approfondie, de Gramsciategui, par Sandra Lischi, publiée dans le Catalogue, pour apprécier toutes les subtilités du sens de cette œuvre puissante, complexe. Les relations par exemple entre l'homme neuronal et l'homme serpent oiseau des Mayas.

Pour ma part, je veux seulement ici insister sur la dynamique formelle de cette vidéo (dynamique qu'on retrouve bien sûr dans toutes autres œuvres de ce génial poète électronique). Tout s'y produit d'un seul élan, sans coupure, sans transition, tout s'enchaîne. Grâce à la fluidité de la création numérique, c'est comme un plan séquence illimité. Au point que lorsque le mouvement parvient à ce qu'on pourrait croire sa fin, il repart en arrière : tout le film redéfile à l'envers en accéléré. Ajoutant, parvenu à son point de départ, un pas de plus : la silhouette d'un homme, engoncé dans un manteau, qui s'éloigne de dos (comme Charlot au dernier plan de ses aventures). Cet homme, nous apprend, Sandra Lischi, est la silhouette d'Antonio Gramsci, découpée dans un film soviétique de 1922, dans lequel il fait une apparition au cours d'un bref voyage.

Avec Toti, qui faisait de l'I.A. avant tout le monde, et même depuis son baptême (dans Gianni, il y a IA) on s'approche toujours plus de l'Infini.

© Jean-Paul Fargier - Turbulences Vidéo #124

AU COUVENT D'HAUTRAGE

par Arthur Walheer en collaboration avec Julien Delaunay

RETOUR SUR UNE MANIFESTATION D'OUVERTURE IN SITUATIONNISTE

Pour célébrer son nouvel ancrage dans l'ancien couvent d'Hautrage (Saint-Ghislain, Wallonie), **Transcultures**, Centre des cultures numériques et sonores, a présenté une exposition bicéphale assortie de performances, de projections vidéo, d'ateliers, d'apéro mixés et de rencontres, réunissant des artistes préalablement accueillis en résidence dans ce bel écrin du XVI^e siècle devenu aujourd'hui un Centre de création et de formation à l'horizon prometteur.

Après avoir été basé d'abord à Bruxelles (où l'association a été créée en 1996) puis longtemps à Mons (où a été lancé le festival international des arts sonores City Sonic), et ces dernières années, La Louvière (qui a accueilli une édition des Transnumériques en 2020, l'autre biennale de Transcultures, celle-là dédiée aux cultures et émergences numériques) en passant brièvement par Charleroi, cette structure « indisciplinaire » et défricheuse unique en Belgique, nomade dans son approche et son rayonnement international (récemment des événements en Grèce, au Maroc et bientôt en Corée du Sud et au Japon) a convié, du 3 au 18 mai 2024, un public à la fois local et national à participer à une manifestation artistique multiple composée d'une série d'événements d'ouverture privilégiant les expériences « sensorielles », comme nous le confie son fondateur/directeur Philippe Franck : « Nous avons été séduits par cet imposant bâtiment patrimonial qui fut un couvent de sœurs franciscaines de 1506 à juillet 2023, quand la dernière pensionnaire s'est éteinte à 99 ans. Celle-ci désirait qu'après son départ, le lieu ait une activité culturelle ou sociale. Notre partenaire du Centre culturel de Saint-Ghislain particulièrement dynamique, Septem, nous a invité à nous y installer afin d'être l'aiguillon d'un pôle des cultures numériques mais aussi sonores car plusieurs opérateurs de la région sont déjà très actifs dans différents genres musicaux. Dans un souci de complémentarité, nous avons installé dans les caves le Transonic Lab, un studio d'expérimentations sonores coordonné par l'artiste associé Alain Wergifosse ainsi qu'un espace d'atelier, la Crea Fabrica ». Cette nouvelle base permet aussi à Transcultures de proposer des résidences « sur mesure » à des artistes belges et internationaux. Ce fut le cas en avril pour Fred Chemama, vidéaste, photographe et créateur multimédia, également connu sous le pseudonyme 眯腊 (« Mira » signifiant « lumière », sa matière principale). Avec son exposition « Ce que j'ai exhumé » (prenant place dans plusieurs espaces du couvent), il intègre des éléments naturels et des objets trouvés pour en faire des sculptures et ériger des installations organiques qui résonnent avec un futur fantasmé et rêvé. Tels que ses *Globes*, des cloches de protection en verre abritant des artefacts minéraux mêlés à de la matière végétale, ou ses *Intriqués*, des sculptures organiques qui sont faites de pierres et outillages rouillés naturellement enchevêtrés à des racines, ou bien, trouvés à proximité puis assemblés. Le riche parcours de ce nomade part d'une éducation à Casablanca en passant par la France, la Belgique où il est impliqué dans le projet d'artistes « le chant des chevaux » non loin du Hautrage, en passant par des voyages en Chine et au-delà. Ces projets adaptables donnent sou-

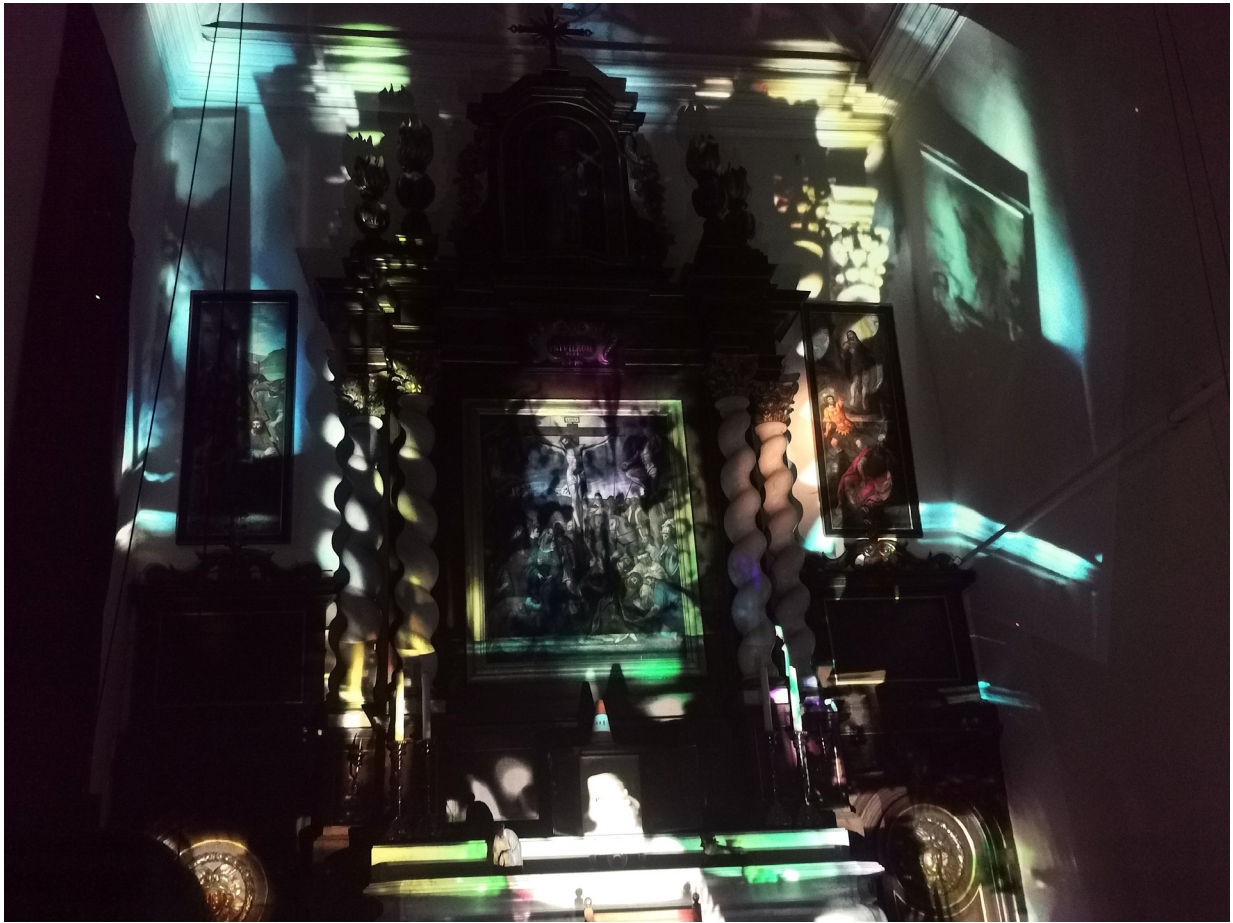
vent lieu à des spectacles et performances itinérants, *in situ* et éphémères, en solo ou en partenariat avec d'autres créateurs (dont le plasticien Charley Case) et collectifs.

La démarche de Fred Chemama est profondément marquée par un lien charnel avec la terre. Cela se manifeste à travers des œuvres mêlant pierres, outils rouillés et racines, témoignant de son engagement envers l'interaction entre l'Homme et la nature : « Je suis entré dans une relation, physique, charnelle, amoureuse, avec la terre et des objets trouvés sous la surface du sol. Ces artefacts mêlés à la matière végétale, sont pour moi les résurgences d'un futur fantasmé, rêvé, par l'hôte de mon lieu de vie. Ce sont des outils rouillés et intriqués naturellement à des racines, ou bien, trouvés à proximité puis assemblés. C'est de ce dialogue avec ces rêves enfouis, que sont nées ces sculptures et ces installations, mises en vis-à-vis de photographies, déposées dans le jardin pendant 3 ans, décomposées par les intempéries, les limaces ou les escargots. Ces pièces tentent de raconter l'histoire du lieu dans lequel je vis et la relation passionnée que j'ai développée avec. [...] C'est en découvrant cela que je me suis transformé [...] en une espèce d'archéologue du passé proche, qui fouille, met au jour et dépoussière, un à un, les objets qui se sont enfoncés, totalement ou de façon partielle, dans ses sols ».

Machines fantasmagoriques

Les projets de Chemama sont toujours empreints d'humanité, il suffit d'observer sa série photographique *Eyes well shut* (l'artiste demande aux sujets de choisir le lieu de leur portrait avec une ou deux prises maximum à contre-jour et éclairé par une lampe de face) qui renvoie à d'autres de ses travaux tels que sa série d'autoportraits ou encore celle qu'il a réalisée au Mexique de pêcheurs de l'État d'Oaxaca pour laquelle il a immergé les photos dans l'eau afin qu'elles se décomposent, similaire à l'idée de ses « photos moisies » (ici dialoguant joliment, avec ses globes, dans une salle du couvent au mobilier et tableaux anciens) pour lesquelles il joue de l'altération du temps sur les images. Celles-ci sont en perpétuelle transformation, remettant en question l'autorité de l'image photographique comme vecteur d'information sur un ici et maintenant figé.

D'autres de ses projets récents, présentés lors de cette exposition, vont dans ce sens. Ainsi, son installation participative *Gestographe* (présenté ici dans le réfectoire) et sa performance (*Présence et fantasmagorie*) se muant en ins-



Fōz Machine, installation, chapelle du couvent d'Hautrage © Photo : Transcultures

tallation contextuelle *Fōz Machine* (dans la chapelle). Le *Gestographe*, étant lié à la notion de « gestographie » (créer sa propre écriture, un autre langage, seulement avec la gestuelle qu'avec la voix, la phonétique, d'un discours parfois un tantinet logocentrique). Sa création s'inspire des expérimentations chronophotographiques de Jules-Etienne Marey à la fin du XIX^e siècle dont l'intention était de comprendre le mouvement en le décomposant par l'ensemble de ses phases successives. Toutefois, la « gestographie » se démarque de la vision trop scientifique et matérialiste des pionniers invitant le participant à devenir le créateur d'un signe visuel lié à un mot choisi qu'il met en forme à partir de tous les mouvements (des gestes enregistrés sur un logiciel filmant en direct chaque déplacement) de son corps dans l'installation.

La *Fōz Machine*, rencontre entre l'art et la fantasmagorie, comporte des caractéristiques similaires tout en portant un message distinct qui cherche à transcender les limites de la photographie et de la vidéo. Toutefois, contrairement au *Gestographe*, la technique diverge, les mouvements, de

même que les lumières, du corps, des objets et de toutes formes, ne sont pas seulement capturés par un programme (conçu par l'artiste), mais aussi projetés sur un écran (ou sur d'autres surfaces tels que des murs, un plafond, voire un autel dans le cas de la chapelle). Lui-même dépourvu de contenu visuel (ou diffusant déjà des images animées ou non) se remplissant au fur et à mesure au gré des envies de l'artiste (ou des utilisateurs). En d'autres termes, cette installation unique simule la pose longue photographique en temps réel (corps, objets, murs, etc.) sur des surfaces en révélant des bribes de présences, d'absences et de mémoires, tout en jouant sur ces conceptions.

La *Fōz Machine*, véritable chambre obscure postmoderne, agit comme un miroir magique où le public (qui est invité à la fin de la performance à une « photo » collective sur grand écran, où les corps deviennent, par la magie du dessinateur de lumière, des spectres) peut expérimenter une imagerie évolutive et immersive. Elle fabrique ou convoque des fantômes, inscrivant lumineusement les traces laissées par les occupants et les artefacts animés ou inanimés des lieux, et

modifie ainsi la perception de l'espace et du temps. Les notions de présent et de passé, d'ici et d'ailleurs, se chevauchent et s'entrelacent, offrant une expérience visuelle à la fois fascinante et éphémère.

À la croisée du spectacle vivant, de la vidéo, de la performance et du concert, chaque proposition de la *Fōz Machine* est unique, influencée par son environnement et les interactions des participants. Ce dispositif interroge la place de l'art et des processus créatifs dans la vie de ceux qui n'y ont généralement pas accès. Par exemple, dans le cadre de son précédent projet *Illuminations fusionnelles* (également soutenu par Transcultures et les Pépinières européennes de Création) en 2023 au Maroc, dans l'espace Moukhtab'Art à Rabat, Chemama avait utilisé la *Fōz Machine* lors de sa performance intitulée *Dystopie des formes* pour projeter des images de couples, familles et enfants sur les façades de leurs nouvelles maisons provisoires, fusionnant leur présence avec l'architecture. Pour l'artiste, il s'agit de participer à « un processus de guérison par l'action poétique, symbolique, via une réflexion sur les conditions de vie de ces personnes et des liens qui les unissent à leur territoire et leur maison en particulier ».

Phonons & Photons

Outre *Ce que J'ai exhumé* (qui comportait aussi, outre les sculptures et installations, des vidéos et des photos inspirées par *La divine comédie* de Dante), Fred Chemama a invité Alain Wergifosse pour deux performances dans l'élégante chapelle baroque du couvent. Pour la première, Alain Wergifosse a créé une bande-son électronique en direct sachant épouser le suspense et la dimension spectrale du travail live de lumière et de vidéographie de son complice. Pour la deuxième, *Organa Mantra*, il s'est livré d'abord à une improvisation à l'orgue de la chapelle, passant de réminiscences baroques (on sait l'amour qu'il porte à Johannes Ockeghem, compositeur – originaire de Saint-Ghislain – phare de la deuxième génération de l'école franco-flamande, qui est souvent considéré comme le compositeur le plus important de la seconde moitié du XV^e siècle) à des traitements électroniques, venant sublimer la deuxième performance visuelle, *Présence et fantasmagorie* de Chemama.

Outre cette première collaboration live réussie entre ces deux illusionnistes (ils s'accordaient là-dessus lors d'une rencontre autour de leurs démarches), Alain Wergifosse, expérimentateur du bruit, du grain et du feedback, a proposé, avec *Phonons & Photons*, une exposition, elle aussi composée de plusieurs modules (installée dans les déambulateurs, cou-



Ce que j'ai exhumé, sculpture, cour gothique du couvent d'Hautrage © Photo : Transcultures

loirs, et dans le « Transonic lab » du couvent). Cette plongée immersive dans son imaginaire visuel et sonore passionné par les infra organismes et le minéral, combine des photographies, des vidéos et des installations cohérentes dans leur minimalisme textural, offrant une expérience multi sensorielle unique. *Phonons & Photons* illustre, par l'image, certaines conceptions d'Alain Vergifosse dont celle de « musique rétinale » où la lumière en mouvement, émanant des formes dynamiques de ses photos et vidéos, module le regard pour évoquer une synesthésie comme pour transmettre, dans le silence et l'imaginaire sollicité, des sensations sonores.

Dans un couloir du cloître, on peut voir des photographies issues de la série *Spectres & Neons* (des clichés nocturnes urbains réalisés en longue exposition sous des néons spectraux montrent des figures dynamiques modulées par l'électricité) et des vidéos extraites des séries plus anciennes *Érosions & Microscopies* (série d'œuvres numériques qui explore le mouvement, le vivant et la perception de l'invincible par la capture des mondes microscopiques magnifiant la subtilité et la complexité de la nature), de *Flux & Densités* (projet multimédia qui explore l'univers de la physique optique, se concentrant sur la lumière et ses manifestations diverses à travers des pistes sonores et une vidéo de ses premières expérimentations, offrant un aperçu de son processus créatif initial), et enfin du récent projet, *MATERIA*¹, de ce grand alchimiste du son et de l'image. Cette multi installation immersive a été présentée, avec succès, en première, au festival VIDEOFORMES 2024, à Clermont-Ferrand, dans la chapelle de Beaurepaire, en mars dernier. Elle explore les interactions entre lumière, son et matière à l'intérieur de la matière en naviguant à travers ses phases liquide, gazeuse et solide, tout en illustrant divers phénomènes vibratoires, l'entropie et les dynamismes de la nature en constante transformation offrant une interprétation libre de concepts scientifiques tels que la théorie des cordes, l'antimatière et la thermodynamique. Toutes ces œuvres, réalisées entre 2004 et 2024, explorent la rétroaction et l'interaction entre le son, l'image, la lumière et matière, des éléments centraux de sa recherche infinie.

En parallèle, Alain Vergifosse propose une installation sonore participative au milieu du studio Transonic Lab, un espace qu'il coordonne pour Transcultures et qui, pour cet événement, accueillait les visiteurs. Ceux-ci étaient invités à interagir avec la *Table Résonnante Interactive* qui invite le



¹ - Voir l'article de Philippe Franck dans le Catalogue de VIDEOFORMES 2024/
Turbulences Vidéo #123, avril 2024.



Phonons & Photons, couvent d'Hautrage © Photo : Transcultures

public à participer à plusieurs « mini-performances » improvisées, grâce à un son généré en temps réel par un ordinateur à partir de deux plaques d'acier mises en résonance, une technique essentielle dans le travail de l'artiste. En manipulant une capsule piézoélectrique sur la table, les participants créent des sons qui font vibrer la table, formant une matière sonore en constante évolution.

Cet événement d'ouverture envisagé comme une manifestation plurielle a investi le couvent de manière maximale ainsi des espaces vidéo ont été aménagés dans l'entrée avec une sélection de Vidéocollectifs (vidéos de 3 minutes qui proposent un regard sur différentes villes du monde) préalablement présentée au festival VIDEOFORMES à Clermont-Ferrand en mars 2024. Il tenait à cœur à Philippe Franck, maître d'œuvre de cet événement pluriel et pluridisciplinaire, de donner une visibilité à cette initiative généreuse et pionnière de l'artiste relationniste-metteur ensemble Natan Karczmar² lancée en 1984 et de sauver sa démarche relationniste qui l'a fait collaborer au groupe de l'Esthétique de la Communication et lancé nombre d'initiatives culturelles participatives et connectives en réseau humain aux quatre coins du monde. Sur un autre grand écran, tourne en boucle *À propos de Marie G*, une vidéo/installation de Rafael artiste multimédia travaillant entre la Belgique et la Corée du Sud également accueilli en mars chez Transcultures qui a été inspiré par Sœur Marie-Guylaine, la dernière locataire du couvent. Il a demandé à une série de personnes d'origine diverse de réagir à ce qu'il a pu leur communiquer de sa personnalité pour créer une polyphonie multilingue à la fois étrange et attachante.

Dada Sonopoetics

Dans l'espace Crea Fabrika aménagé par Transcultures dans les caves du couvent, Isa*Belle a proposé, des ateliers « corps et son » d'initiation aux propriétés vibratoires des bols chantants. Dans le réfectoire, Tommy Lawson (créateur/ciseleur audio basé à Bastia et directeur du festival des arts sonores Zone Libre, partenaire de Transcultures) a mixé subtilement ses paysages sonores et *field recordings* que l'on a apprécié dans ces deux mini albums sortis chez Transonic (*Bega-Sonic Scapes* / 2022 et *D'un monde SONore à l'autre* / 2024) suivi par Eric Therer alias Quelques Piétons qui a

2 - Voir le dossier d'artiste qui lui est consacré dans le numéro 89 (octobre 2015) de la revue Turbulences Vidéo.

proposé un set décapant avec des vinyles aussi joyeusement expérimentaux que rares. Eric Therer est aussi et surtout un auteur-performeur qui aime s'inspirer directement du lieu et du contexte dans lequel il se produit. Pour ses *Fragments d'un carnet conventuel*, il s'est basé sur la lecture de carnets imaginaires qui auraient été consignés au fil du temps et selon des regards dissemblables par des sœurs ayant vécu au couvent d'Hautrage mais aussi sur une improvisation façon *cut up* à partir de différents livres de prières récoltés dans les caves du couvent. Lui a succédé le même dimanche du 5 mai dans la chapelle, Dada Terminus, le nouveau projet du compositeur/pianiste/ciné concertiste (de Murnau à Buster Keaton) Christian Leroy (également en résidence à Saint-Ghislain) et Philippe Franck (le directeur de Transcultures, par ailleurs créateur sonore – souvent sous le nom de Paradise Now – et intermédiaire de plus en plus affirmé) qui ont invité pour l'occasion Isa*Belle avec ses bols tibétains et Fred Chema-ma pour la création lumière live. *Dada Sonopoetics* rend hommage à l'énergie créativement insolente, révolutionnaire et libertaire des Dadaïstes et leurs successeurs surréalistes. Philippe Franck lit et remanie en direct des poèmes de Tristan Tzara (*L'homme approximatif*), du jeune Cocteau (le tendre *Les anges*) mais aussi de Paul Eluard (étonnant de modernité dans *L'égalité des sexes*), de Philippe Soupault ou encore le Belge Paul Nougé dont les slogans/aphorismes de la *Publicité transfigurée* (1925) qu'il harangue avec une corne de taureau (« Vos oreilles vous écoutent, vos yeux vous épient... fuyez... vos mains vont vous saisir »). Il dialogue aussi avec les poèmes phonétiques de Raoul Hausmann et Hugo Bal dans une joute vocale percutante.

« Dada célèbre la spontanéité, l'intensité et l'anti-dogmatisme. Dada est l'ancêtre magnifique du punk qui proclame 60 ans avant Johnny Rotten, *l'abolition du futur* et *l'entrelacement des contraires*. Dada a utilisé le chaos et le désordre comme instruments révolutionnaires pour faire un énorme pied de nez à un monde violent – la guerre de 14-18 –, dire non aux systèmes et aux théories tout en bousculant nos penchants pleurnichards. Redécouvrir cette anti-philosophie qui soulève tout y compris l'art me semble aujourd'hui à notre époque aussi pornographique que puritaine, qui à la fois flirte avec l'ordre nouveau ou ancien de l'autocratie et se regarde le nombril victimaire, nous semblait une nécessité aussi libératrice que jouissive. »

Entre Christian et Philippe, la rencontre a été immédiatement fructueuse qui a permis au duo de créer une dizaine de « comprovisations sonopoétiques » qui leur a donné envie de travailler, dans les prochains mois, avec des images des



Dada Terminus, performance Dada Sonopoetics couvent d'Hautrage © Photo : Transcultures

films d'avant-garde de l'époque en les revisitant elles aussi de manière ouverte et transhistorique. Cette première tentative publique a tenu le public en haleine avec les nappes et scintillements des bols chantants caressés par Isa*Belle pour se poser sur les entrelacs de piano et synthé cinématiques et le parlé-chanté / Hörspiel distillé, avec une certaine jubilation, par Philippe Franck ; le tout s'enchaînant, à la fois avec souplesse et précision, en variant les humeurs, à l'image du kaléidoscope de créativité singulières que cette « trans manifestation in situationniste », comme la définit son directeur artistique, nous a donné à voir, à entendre et à partager.

© Arthur Walheer,
en collaboration avec Julien Delaunay
- Turbulences Vidéo #124



LE DEGRÉ ZORRO DE LA VIDÉO

par Jean-Paul Fargier

**(ÉLOGE DE RICHARD SKRYZAK, POÈTE
ÉLECTRONIQUE, CHANTRE DES VANITÉS)**

Richard Skryzak a publié récemment un livre magnifique : *Vanité et Art Vidéo*. Éditions de L'Harmattan. Collection : Ouverture Philosophique, section : Arts Vivants. Il y retrace son parcours dans ce canton de l'art contemporain, comme artiste et comme théoricien.

« De toutes les manières possibles, je suis un poète électronique.

Richard Skryzak, *In Video Vanitas*

Inspirée par le thème de la Vanité, explorée par la Peinture depuis des siècles, la vision personnelle de Skryzak, concrétisée dans ses œuvres, minutieusement décortiquées l'une après l'autre, se soutient constamment d'un regard vaste sur les créations des autres artistes de l'art vidéo.

Pour vous donner envie de vous plonger dans ce livre passionnant, qui se lit presque comme un roman, je ne saurais mieux dire qu'en vous proposant de larges extraits de la postface que j'ai écrite sur ce récit autobiographique et philosophique.

Je viens faire, ici, l'éloge de Richard Skryzak, de son œuvre vidéo, de sa pensée. Un éloge qui n'a que trop tardé de ma part. Retard que je regrette d'autant plus fermement maintenant que j'ai lu ce livre intense et brillant qui exalte, à la façon d'un panégyrique, genre dont le plus éblouissant exemple est l'*Ecce homo* de Nietzsche, les *pourquoi* et les *comment* de sa création artistique.

Et pour commencer, donc, je le remercie vivement de m'offrir cette *session de rattrapage* en me demandant de rédiger une *postface* à son livre. Car en le lisant, ce livre, à l'état de maquette, et en découvrant nombre de ses œuvres que je ne connaissais pas j'éprouvais sans cesse l'impression grandissante, de chapitre en chapitre, que je l'avais raté pendant des années. Non cependant sans l'admirer, et avoir dit mon admiration, mais pour une seule de ses vidéos, la première que j'avais vue de lui : *L'arc-en-ciel*, qui m'avait immédiatement subjugué. Comment avais-je fait pour ne pas rencontrer ses autres œuvres ? Les aléas de la vie font parfois qu'on n'est jamais au bon endroit au bon moment. Mais aussi, il faut constater rétrospectivement que Richard Skryzak est un artiste discret, qui ne harcèle pas le critique pour lui signaler qu'il expose dans tel ou tel musée, festival ou autre lieu improbable. Qui fait confiance au hasard. Advienne que pourra. Et la chance lui a souri souvent, il en donne maintes preuves en contant dans son essai la naissance de ses œuvres, mais aussi leur circulation, grâce à quelques bonnes fées qui lui ou-

vrirent les portes de palais prestigieux (le Musée des Beaux-Arts de Valenciennes en premier lieu). Circulation finalement exceptionnelle, aux rendez-vous de laquelle, hélas, j'ai plus que souvent manqué. Désolé, Richard, mais je vais essayer ici de combler mon retard.

Très impressionné par les propos que Skryzak déployait autour de son œuvre et de sa vie, j'ai commencé par me demander à quel autre discours *pro domo*, outre celui de Nietzsche, son livre autobiographique me faisait penser. J'en trouvais deux.

Les Mots de Jean-Paul Sartre, d'abord : pour ses souvenirs d'enfance, et en particulier pour le rôle que Sartre attribue à Pardaillan, le héros d'un feuilleton de Michel Zévaco, dans la formation de son imaginaire et la naissance de sa vocation d'écrivain (« Pardaillan, c'était mon maître ») ; tandis que Skryzak revendique l'influence décisive du feuilleton *Zorro* diffusé et rediffusé par la télévision pendant toute son enfance : « Zorro est l'étincelle originelle d'où a jailli des années plus tard ma production vidéo ». On verra plus loin la pertinence de cette identification avouée (« impossible de ne pas s'identifier à ce héros... ») dont l'artiste vidéo débusque l'inscription jusque dans son nom même. « Comme un artiste, Zorro signe son œuvre. L'épée est son outil. Le fameux 'Z'. Est-ce un hasard si on le retrouve dans mon propre nom ? Skry 'Z' ak. »

Alors là, bravo, génial, me suis-je écrié, en découvrant cette saillie toute d'humour et d'impertinence, qui m'a amené aussitôt à la prendre pour titre de cette postface, en faisant au passage un clin d'œil au grand Verheggen, le belge auteur, entre autres, des *Folies Belges*, de *Divan le terrible*, de *Ridiculum Vitae* et du *Degré Zorro de l'écriture*, qui venait de mourir quelques jours plutôt, et dont je suis depuis des lustres un fervent lecteur. Car, mais oui, merci Richard, il y a du Verheggen dans ZkryZak. Même sens de la légèreté et des Vanités de la vie et de l'art. Même rapport au langage, au style, aux mots.

(...)

Donc allons-y. Mon cher Richard, en garde !

Ce que je trouve particulièrement remarquable dans ce livre, qui n'est ni un panégyrique vraiment ni vraiment un plaidoyer *pro domo*, mais plutôt un *art poétique*, c'est le tricotage soyeux des biographèmes et des méditations conceptuelles. Aux anecdotes évoquant des moments de vie, des élans de création, succèdent des descriptions d'œuvres, des développements théoriques, des esquisses de polémiques : le tout relevant en même temps, ou alternativement, de la *légèreté* et de la *gravité*. Deux concepts fondamentaux que l'artiste place, dès l'introduction de son livre, au pignon de son œuvre, en les « majusculant », en compagnie d'autres qualités tout autant, dit-il, « fondatrices de mes créations vidéographiques depuis une trentaine d'années. À savoir la Légèreté et la Gravité, l'Éphémère et la Fuite du Temps, l'Immatériel et l'Évanescence. »

Je ne vais pas parcourir à nouveau les étapes de la mise en jeu de ces concepts fondamentaux par Richard Skryzak dans l'écriture de son art poétique, mais je voudrais rappeler le programme qu'il se fixe pour les donner à voir en action, en plaçant son entreprise analytique sous le double patronage de la *Poétique* d'Umberto Eco et de la *Poiétique* de René Passeron.

« La Poiétique, écrit Passeron, observe et décrit les conduites créatrices telles qu'elles apparaissent dans leur contexte historique, à travers les documents et confidences concernant les divers moments du processus, et relève les facteurs pulsionnels, intentionnels, technologiques, idéologiques, etc., ayant infléchi ces conduites. » Et après avoir cité ce programme, défini par Passeron, Skryzak ajoute : « Dans ce contexte, notes et croquis sont les bienvenus. »

Pour les croquis (préparatoires) on est servi : c'est une des richesses de ce récit analytique *a posteriori*. Je prise particulièrement les dessins préparatoires des installations *Coups de Foudre*, *Coups de Dés*, avec cette prolifération d'écrans cubiques impactés par des motifs esquissés par des lignes brisées ou des points aux contours approximatifs, fruits de gestes hâtifs dictés par une pensée bouillonnante. J'aimerais bien les voir exposer un jour. À côté de leur réalisation vidéo. De même cet arc-en-ciel, noir et blanc, qui plastronne, pimpant, mystérieux comme une ombre, sur la page d'ouverture du chapitre qui va être consacré à sa réalisation : en couleurs, évidemment. Et là, l'artiste nous informe qu'il ne s'agit pas d'un croquis préparatoire mais en quelque sorte prémonitoire, prophétique pour ne pas dire fantasmatique, esquissant un

désir. « Tout a commencé par un dessin. Après avoir filmé la lune, le soleil, la foudre, quoi de plus naturel que de se tourner vers l'arc-en-ciel ? J'esquisse cette idée à la plume et à l'encre de chine dans mon carnet de recherches. Nous sommes en 1996. »

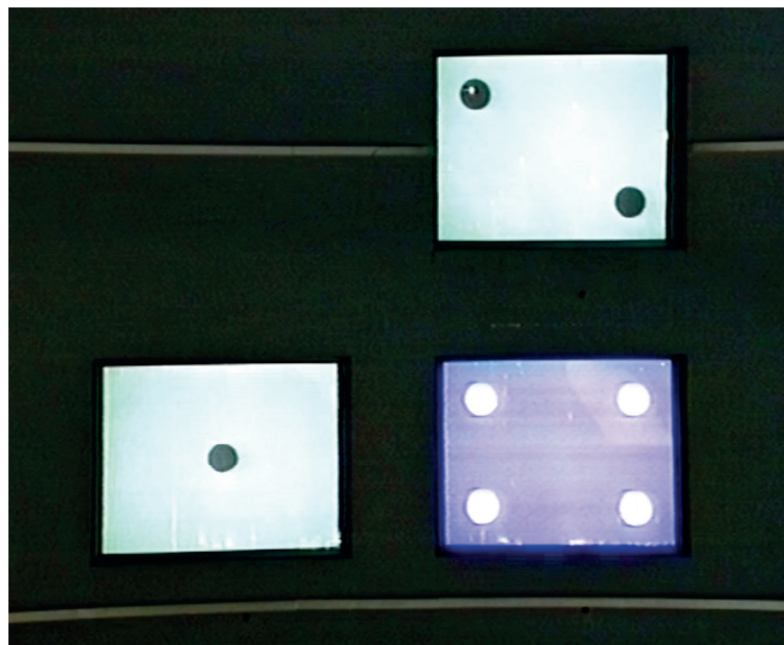
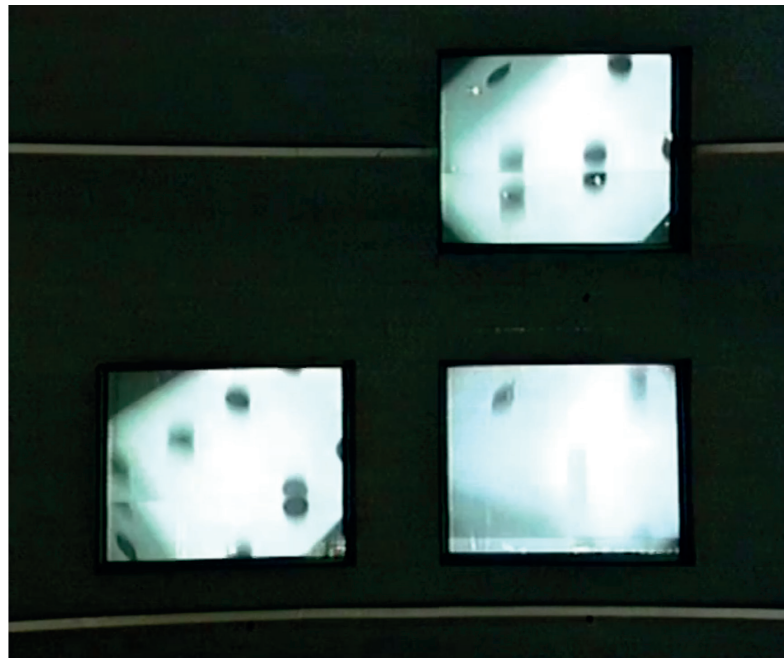
Encore plus étonnant est l'anecdote qui décrit le passage à l'acte multicolore. « Pendant plusieurs années, je vis avec ce projet en tête sans pouvoir le concrétiser. Le temps passe. Été 2001. Sur une route de Sologne où nous passons nos vacances, mon épouse Nathalie remarque que les asperseurs utilisés par les agriculteurs produisent des petits arcs-en-ciel. Je me précipite aussitôt sur le matériel vidéo que j'ai pris l'habitude d'emporter avec moi en toutes circonstances. » La suite du récit glisse de référence en référence, convoquant l'impressionniste Monet, le méditatif Viola, la théoricienne de Mèredieu, le visionnaire Joyce, le spirituel Kandinsky, le pulpeux Rubens et finalement le facétieux pape de l'art vidéo Nam June Paik, afin d'inscrire l'acte de Skryzak face un spectre fortuit de couleurs, qu'il capture, dans l'histoire de l'art et non plus seulement dans la chronique de sa vie familiale. Tout s'enchaîne à merveille. Je savoure cette fluidité de la reconstitution qu'opère l'artiste, savant et conteur à la fois, modeste et orgueilleux de son invention, « fruit du Hasard et de la Volonté ».

« Je pose mon caméscope devant le paysage comme Claude Monet aurait planté son chevalet s'il avait voulu le peindre. Je multiplie les prises de vues comme autant de touches picturales. C'est le même geste. Faire de la Peinture avec de la Vidéo. (...) Je filme sur le motif. Le caméscope remplace le tube de peinture. Matériel léger qui permet le travail en extérieur. Le jet d'eau agit comme un pinceau. Il trace l'arc-en-ciel à même la surface de l'air. En suspension. Le médium Vidéo, tel qu'en lui-même la Vanité le change, dissémine le spectre coloré jusqu'à sa propre évaporation. Poésie atmosphérique. » Etc.

Je ne vais pas, même si j'en ai envie, tant ce phrasé est envoûtant, percutant, savoureux, tout répéter de cette remembrance enthousiaste, vous pouvez vous repasser le film en remontant quelques pages en arrière. J'en ai assez cueilli, de gestes et de pensées mêlées, pour mettre en évidence ce qui me paraît être la grande affaire de Skryzak : démontrer en théorie et prouver en pratique que la Vidéo et la Peinture sont de forces égales quand elles se décident à lutter sur le sujet des Vanités. Bien plus : la Vidéo n'est *elle-même* que quand elle affronte la Vanité. Car en quelque sorte elle est faite pour ça.



Richard Skryzak, Coups de Dés, 1991, croquis préparatoire © Photo : Richard Skryzak



Richard Skryzak, Coups de Dés, 1996, installation vidéo, couleur, son, 5 mn en boucle, Espace Croisé, Euralille
© Capture d'écran : Richard Skryzak

Il a mis un certain temps à parvenir à cette conclusion. Et au moment de *L'Arc-en-ciel*, en 2001, il en a déjà manifesté les lignes de forces dans deux installations magistrales, *In Video Vanitas* (créée en 1997 à la médiathèque de Trith-Saint-Léger, dans la banlieue de Valenciennes) et *Les Attributs du Vidéaste* (créée au Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, 1999). Ces œuvres sont les fruits d'un maelstrom de réflexions, de lectures (de Louis Marin à Paul Virilio, de Vladimir Jankélévitch à Ingvar Berström, en repassant sans cesse par Schopenhauer et ce mystérieux Qohéleth auteur du livre de *L'Ecclésiaste* de la Bible), d'expérimentations (calculées) et de dessins préparatoires (superbes), dont Skryzak retrace le bouillonnement et la décantation en une suite de bonds et de rebonds qui nous tiennent en haleine à mesure qu'on les déchiffre, comme on suit dans un roman à suspense la piste qui mène au coupable. Et finalement on le tient, ce criminel qui assigne à la Vidéo son destin d'éternelle Vanité. Comme dans la tragédie d'Œdipe c'est celui qui mène l'enquête.

Loin de nier son implication, Richard l'avoue d'emblée (dès la section 2 du chapitre dédié à *In Video Vanitas*). Mais on n'y prête pas attention, de même qu'on ignore dans le conte de Poe la lettre qu'on croit volée et qui est sous les yeux. « Ma volonté d'établir un rapprochement entre Vanité et Vidéo provient d'une double origine, subjective et objective. D'une part une conviction personnelle, intime, intuitive dont les prémisses remontent à l'adolescence. » *Conviction renforcée*, précise-t-il par ses lectures de jeunesse : Kafka, Nietzsche, Poe, Sade, Vian, Baudelaire ; puis étayée par ses études aux Beaux-Arts. « Quand j'ai commencé à étudier de près l'histoire de l'art, j'ai d'emblée développé un goût particulier pour la peinture de Vanité. Ce genre entrain en résonance avec mon attirance pour les questions liées au Temps et à la Mort. Il m'a indiqué le chemin à emprunter. »

Du coup, quand il découvre l'art vidéo au cours de ses études, il est frappé par une convergence, on pourrait même dire un tir groupé de déclarations émanant de théoriciens et de praticiens de la vidéo, qui visent la même cible. « Un certain nombre de concepts utilisés par des artistes ou des théoriciens afin de décrire les caractéristiques propres à l'esthétique vidéo me paraissent très proches de ceux qui établissent la notion de Vanité en peinture. » Et à preuve de son constat, il cite des formulations de Florence de Mèredieu, d'Anne-Marie Duguet, d'Alain Bourges, de Dominique Avron. Mais, fort heureusement, pas de moi. Ce que, au demeurant, Richard tu aurais été bien en peine de produire, car je n'ai jamais adhéré – et ceci explique cela – à cette définition de la Vidéo comme *essentiellement* vouée à se fondre dans l'art de





Richard Skryzak, *L'arc-en-ciel*, 2001, bande vidéo, couleur, son, 4 mn © Capture d'écran : Richard Skryzak

la déploration du temps qui fuit, qui passe inexorablement, comme le proclament les Vanités, un genre parmi d'autres de l'art de peindre.

Et c'est ici que mon éloge de l'essai de Skryzak s'émaille de la pointe d'une critique (annoncée). Ou plutôt engage une *disputatio* théorique. Laquelle ne diminue en rien l'admiration pour les œuvres (les bandes, les installations), dont j'ai maintenant une perception d'ensemble grâce à ce livre, à ses photos, à ses dessins, à ses mises en perspective, et grâce également à la clé USB (qui les contient toutes, filmées in situ) que Richard m'a communiquée afin de soutenir ma lecture. Approche *in vitro* qui ne saurait remplacer, hélas, une découverte *in vivo* sur les lieux de leur déploiement. Mais c'est au moins, comme on dit, déjà ça.

Avant d'engager la dispute je dois dire d'abord que j'ai bien failli me faire avoir (me laisser convaincre) et basculer entièrement dans les filets de la Vanité tant le tissage de l'argumentaire est ingénieux, nourri, chatoyant. Implacable. Les citations, les exemples, les références sont amenées judicieusement. L'empire des Vanités sur des siècles de peinture est inventorié scrupuleusement, avec ses crânes décharnés, ses fleurs à la merci de la flétrissure, ses fruits bientôt gâtés, ses instruments de musique dont les cordes se désaccordent ou cassent, ses bulles de savon prêtes à éclater, ses chandelles dont la mèche aura tôt fait de s'éteindre : autant d'objets que Skryzak scrute avant de choisir ceux qu'il va retravailler, grâce à la vidéo, en moderne. S'enrôlant ainsi dans une suite d'artistes prestigieux ayant succombé, au XX^e s., à la tentation de la Vanité : Cézanne, Picasso, Andy Warhol, Yoko Ono, Roman Opalka, Damien Hirst... Avec brio mais pour ainsi dire, en passant. Alors que Skryzak, lui, va vouer toute sa créativité exclusivement à ce thème. D'*Electron* et *Coups de foudre* aux *Attributs du vidéaste* et à la *Constellation du Vidé-Astre* en passant par *Coups de dés* et *Arc-en-ciel*. Sans oublier, ce chef d'œuvre de 50 secondes : l'*Autoportrait à la Bulle*. Merveilleux titres. Œuvres imposantes.

Et là, ça devient très difficile de contredire l'artiste qui les signe, parce que ces œuvres sont très fortes, subtiles et fascinantes, et surtout que ce sont, vraiment, des œuvres vidéo. Et que, décrites par leur auteur, elles manifestent non seulement une continuité indubitable avec la tradition multiséculaire des Vanités dans la Peinture mais aussi une invention éblouissante de sa Résurgence (c'est son mot) dans les « arts plastiques » contemporains, qui ne font pas feu que de toile et de pinceaux, pour créer des tableaux, mais qui s'emparent de toutes sortes de matériaux, y compris de l'espace, du temps, de la dynamique des corps et de la matérialité des atomes, à

commencer par ceux qui animent l'électricité, j'ai nommé : les électrons, pour créer des « films » qui n'en sont plus et qu'on désigne comme « bandes » (en convoquant le support plutôt que le résultat) ou « installations », qui multiplient les écrans et les images au sein d'un lieu métamorphosé par leur présence et leur arrangement (en diptyque, triptyque, escalier, cercle, totem, etc.).

Ah que j'aime, Richard, tous ces gestes géniaux de simplicité et de rigueur que tu as produits, en poète, dans le champ de l'art vidéo (pour parler français, car les anglophones disent *video art*) grâce à ton obsession du destin de tout Vivant (des hommes comme des fleurs) promis à (trop) brève échéance à l'anéantissement. Vous n'êtes pas très nombreux à creuser ce sillon électronique – à part toi, je ne vois guère que Bill Viola et Thierry Kuntzel. Ah que j'admire la construction théorique séduisante que tu as, génialement aussi, édifiée autour de tes œuvres, à force d'érudition (jamais pesante), d'emprunts conceptuels (toujours pertinents), d'intuitions et de raisonnements (absolument perspicaces) : jusqu'à atteindre l'or que recherche tout théoricien en arts, la *spécificité* même d'un art ou mieux encore, comme on dit depuis Mac Luhan, d'un *medium*. Celui de la vidéo. Son or, tu le vois scintiller spécifiquement (autrement dit jeter ses feux les plus beaux parce que les plus désespérés, uniques et fragiles) du côté du Temps qui passe en fonçant tête baissée vers l'abîme d'une nécessaire Fin. Du côté de la *Vanitas*. La Vanité serait donc le message du medium vidéo, de toutes implications concrètes de la Vidéo. CQFD. Parce que « le medium est le message ».

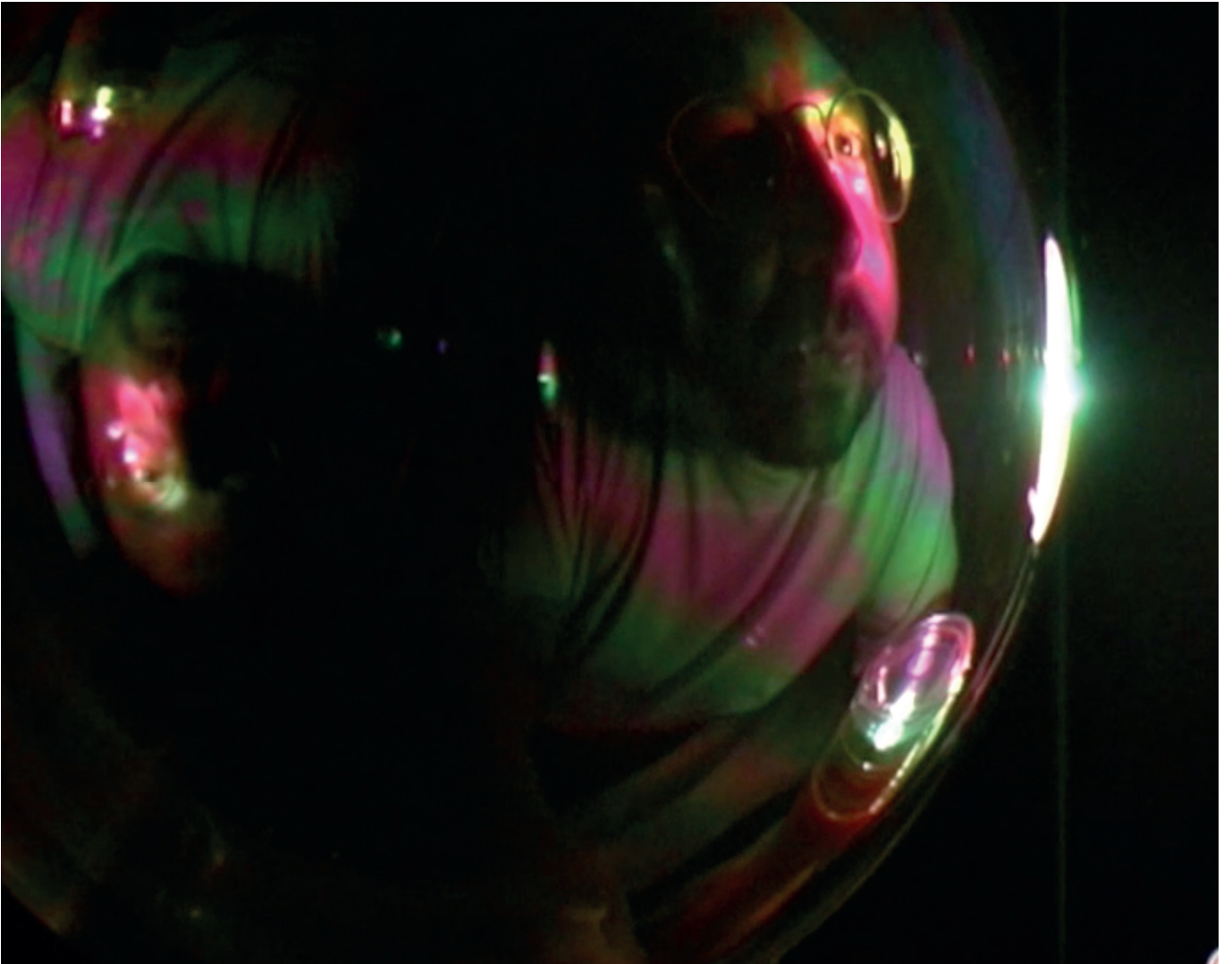
Sauf si cela est faux.

Cette formule éblouissante du prophète de Toronto (prénommé Marshall), qui m'a tourneboulé autant que toi, eh bien, tu le sais, Nam June Paik, notre maître commun, l'avait pulvérisée en son temps par un irréfutable *The Medium is the Medium*. Le medium c'est le medium. Les messages sont multiples. Et je vais vous le prouver, riait Paik. Dans une émission de télévision expérimentale, intitulé « Medium is medium », il a convié quelques amis artistes à s'emparer des instruments vidéo (caméras et régie) d'une station de télévision publique culturelle de Boston. Voyons ça. Tous ont creusé une des spécificités de l'image électronique. Lesquelles ?

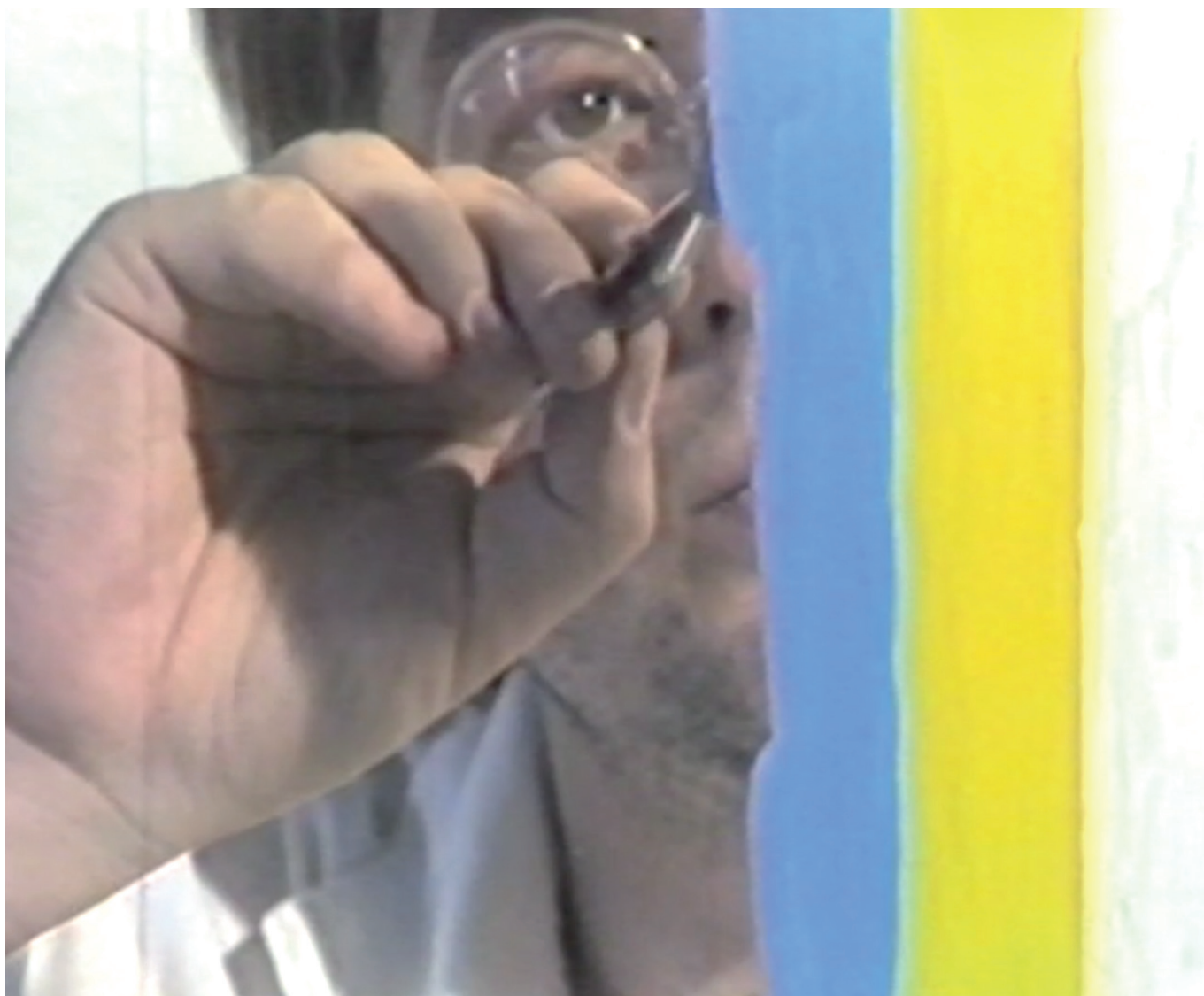
Je retrouve cette émission sur Youtube¹, et je peux dire lesquelles. On est en 1969, c'est fantastique le flair de ces pionniers. Aldo Tambellini, membre du groupe Zéro, organisateur de *light show* dans un théâtre nommé Black Box, déploie des flashes de lumière, des zébrures de trames, des

froissements de formes abstraites ou humaines, dans un noir et blanc nostalgique du cinéma muet des surréalistes. Thomas Tadlock actionne une caméra qui cadre un kaléidoscope, à moins qu'il ne génère des motifs géométriques colorés par un synthétiseur. Alan Kaprow, l'inventeur du *happening*, organise le dialogue basique de plusieurs personnes dispersées dans divers studios de la station de télévision émettrice (le WGBH) : ils se disent « Hello, I see you », hé je te vois, en riant et en se faisant des signes de la main, puis vers la fin on introduit un nouveau participant à l'événement (c'est le sens du mot *happening*), un type filmé en extérieur, hors du studio, au bord d'un fleuve ou de la mer, mais relié au studio par voie hertzienne, et ils échangent avec lui encore des « Hello, je te vois ». Cette performance manifeste et magnifie l'instan-tanéité et la simultanéité, apanages de l'image électronique immédiate (autrement dit le Live, le Direct). Et Paik, pas par hasard, a placé la séquence Kaprow au centre de sa démonstration. Puis c'est le tour de James Seawright, un chorégraphe. Il crée un ballet avec deux danseurs, qui grâce aux possibilités de multiplication et de mixage, vont bientôt former une troupe de quatre puis de six, dont les corps s'enchevêtrent dans des fondus instantanés, et s'épanouissent en virant sans cesse du noir et blanc aux couleurs les plus acidulées, générées électroniquement, dans un décor réduit à un fond bleu profond et plat à la fois. Otto Piene, venu en voisin du MIT, où il dirige le laboratoire des images nouvelles, est à la fois membre du Groupe Zéro et chanteur du *Sky art*. Il élabore lui aussi un ballet, dont les danseurs sont des points lumineux virevoltants, groupés en forme de couronnes, semblables à des zéros, mais composant un ciel étoilé, *sky art* oblige, au milieu duquel surgit une parachutiste souriante, suspendue à sa toile gonflée. Rencontre inévitable entre le ciel comme support et l'électronique comme outil. Enfin Nam June Paik enrichit encore le medium d'une séquence amusante et futuriste de *Participative Tivi*. Des danseurs colorés selon les trois couleurs du tube cathodique, Rouge, Vert, Bleu, s'agitent pour meubler le cadre, tandis qu'une voix (celle de Paik) ordonne aux spectateurs : « Fermez vos yeux, Ouvrez vos yeux, Fermez vos yeux aux trois-quarts, Ouvrez vos yeux à moitié ». Les danseurs esquissent des postures érotiques, des baisers, en alternance avec des images de news déformées par un aimant, gueule vrillée du président Nixon, d'un Juge ou d'un ministre. Puis c'est la danse abstraite d'un huit allongé, comme le signe de l'infini, généré par une machine qui répond aux variations sonores par des pulsations de cette forme. Pour finir, après un baiser en gros plan et en couleurs saturées, fruits du synthétiseur de Paik (fabriqué par Shuya Abe, un ingénieur

1 - https://www.youtube.com/watch?v=UlpZ3n6F_dc



Richard Skryzak, *Autoportrait à la Bulle*, 2001, bande vidéo, couleur, son, 1 mn © Capture d'écran : Richard Skryzak



Richard Skryzak, *Écran*, 1988, bande vidéo, couleur, muet, 1 mn © Capture d'écran : Richard Skryzak

de la NHK, la chaîne japonaise, sur les indications de Paik), la voix de l'animateur enjoint aux téléspectateurs : Eteignez votre télévision. Noir final.

Je n'aurais peut-être pas dû entrer dans le détail de la démonstration de Paik. Mais pour contredire ta thèse, cher Richard, il me fallait un allié de poids. Un allié que tu convoques toi aussi, à plusieurs reprises et surtout à la fin de ton exposé sur les racines de la *Vanitas in Video*. Tu rappelles une déclaration de Nam June Paik : « J'ai trouvé que l'art vidéo imitait l'essence du temps qui passe ». Et bien sûr tu l'interprètes dans le sens de tes convictions : que le flux du temps ne dit que sa fuite vers le néant. En fait, le Temps lui ne dit rien, il passe, il va, il file, il est, à perpétuité. Et donc il a été mais aussi il sera. C'est le regard des hommes, et plus précisément celui des artistes, du moins quelques uns, pas tous, qui y débusquent sa Vanité. En tous cas, pas Paik. Non vraiment, je ne crois pas que Paik affirme ce que tu entends dans son propos.

Propos que, grâce à ta note, je découvre avoir été à quelques pas de lui quand il l'a formulé : au Casino de Knokke-le-Zoute (ah ce Z sublime et ces trois K !). C'était en juin 1992, à l'occasion de son exposition dans ce Temple du Jeu dont la salle de danse et le restaurant sont décorés par des fresques de Magritte, et dont les proprios, dans les années 90 étaient des amateurs d'art contemporain qui commandaient chaque année une exposition à des artistes qu'ils admiraient. En 1992 c'était Paik, et si j'étais présent le jour du vernissage, c'est que Paik m'y avait invité, non seulement parce qu'il aimait bien ce que j'écrivais sur lui depuis des lustres mais parce que cette fois il m'avait utilisé, en me payant confortablement, pour obtenir les images qui allaient lui servir de matière à triturer pour alimenter les installations qu'il allait proposer à Knokke. J'en avais reçu la commande par fax : « 4 danseuses, lac des cygnes, Versailles, château, jets d'eau, 3 caméras ». Et une somme en dollars, 12.000 je crois. J'ai loué le château, payé les danseuses, on m'a prêté les caméras (les meilleures sur le marché à ce moment-là, des Beta Num) et nous avons tourné sur le parvis du château et devant quelques fontaines un jour de grand soleil (dont l'ardeur épuisait les danseuses qui menacèrent de faire grève si je ne leur accordais pas une « prime de chaleur », ce que je consentis immédiatement) et le soir même j'annonçais triomphalement à Paik que j'avais réussi et que j'avais dix cassettes Béta à lui envoyer. Où ? Il répondit par fax en donnant une adresse de Studio Vidéo, en précisant : *not original, copy Umatic*. Alors là, quelle déception : j'avais tout fait pour obtenir des images avec la meilleure définition (numérique) et il me demandait de les dégrader en 3/4 de pouce (analogique) ! C'était moins

cher à travailler en régie de trucage, justifia-t-il. OK. Après quoi il avait confié « mes » images à Paul Garin, son monteur truquiste (et excellent vidéaste lui-même). Lequel avait tellement trituré jets d'eau et danseuses, château et fontaines, que dans les installations montrées à Knokke on avait beaucoup de mal à comprendre qu'on était à Versailles. « Ah oui, Paul y est allé un peu fort », laissa tomber Paik, en riant, quand je me suis permis de lui reprocher d'avoir un peu gâché ma magnifique récolte. Et il ajouta : Vous pouvez faire ce que vous voulez du tournage en Béta Num, je vous les donne.

Mon cher Richard, si je me suis un peu appesanti sur cette anecdote, c'est parce qu'avec la distance j'y entrevois deux interprétations possibles. Celle que tu pourrais formuler en arguant de cette mésaventure une confirmation de plus que la Vidéo ne vit que d'être source de Vanité : la dégradation d'un tournage numérique en copie de montage de moindre qualité dessine et signe (ironiquement) la fragilité foncière de ce medium, en perpétuel glissement vers son inanition. Mais aussi, celle que je t'opposerais en exaltant aujourd'hui ce que je déplorais hier : que la force vitale de la vidéo ne cesse de se renforcer en se métamorphosant, d'étape en étape, sans jamais quitter l'état de ce que nous appelons le *Direct*, et qui se nomme *Live* en langue internationale. Il faut voir les effets spéciaux, perpétrés dans un après coup, comme une action *Directe* sur une matière engendrée par du *Live*. La vidéo est incapable d'entropie, la mort n'est pas son destin, même à titre symbolique.

Autre preuve, toujours paikienne. « Il n'y a pas de touche *Rewind* (retour en arrière) sur le magnétoscope de la Vie » : telle est la première sentence que j'ai entendue formuler par Nam June Paik la première fois que je l'ai écouté (à Paris, au Centre culturel américain, où il était invité par Don Foresta, vers 1975). Et immédiatement j'ai compris : si la vie va inexorablement vers la mort, avec la vidéo on ne perd jamais le contact avec le jaillissement de la vie. C'est la Résurrection permanente. Et j'en ai fait ma devise, la lumière qui éclaire la plupart de mes œuvres.

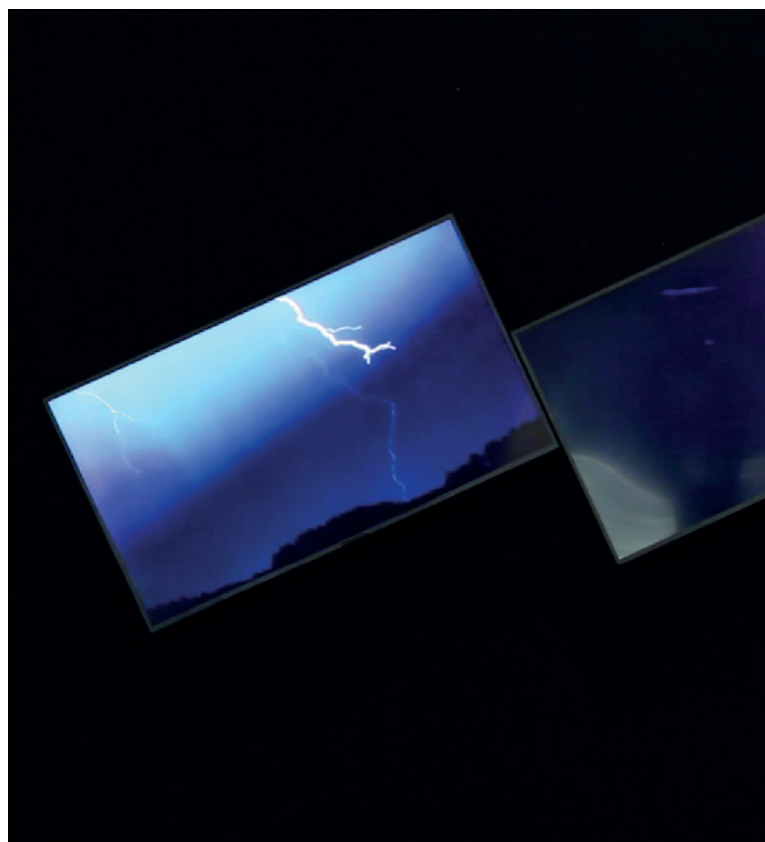
Aux antipodes des théories qui illuminent les tiennes. Œuvres qui m'enchantent et théories que j'admire et que je ne saurais contester sinon dans l'absolu, si elles voulaient y prétendre, mais je crois qu'elles n'y prétendent pas et que tu les relativises en les avançant, un moment, sous les auspices du Jeu. Autrement dit de la Fiction. Les théories sont des fictions qui aident les artistes à inventer des œuvres, à se jeter dans la création. Ce moment c'est quand tu ouvres ta thèse de la Vanité vidéographique à l'apport de Johan Huizinga, un pen-

seur hollandais que j'ignorais et que je te dois de connaître maintenant. Essentiel.

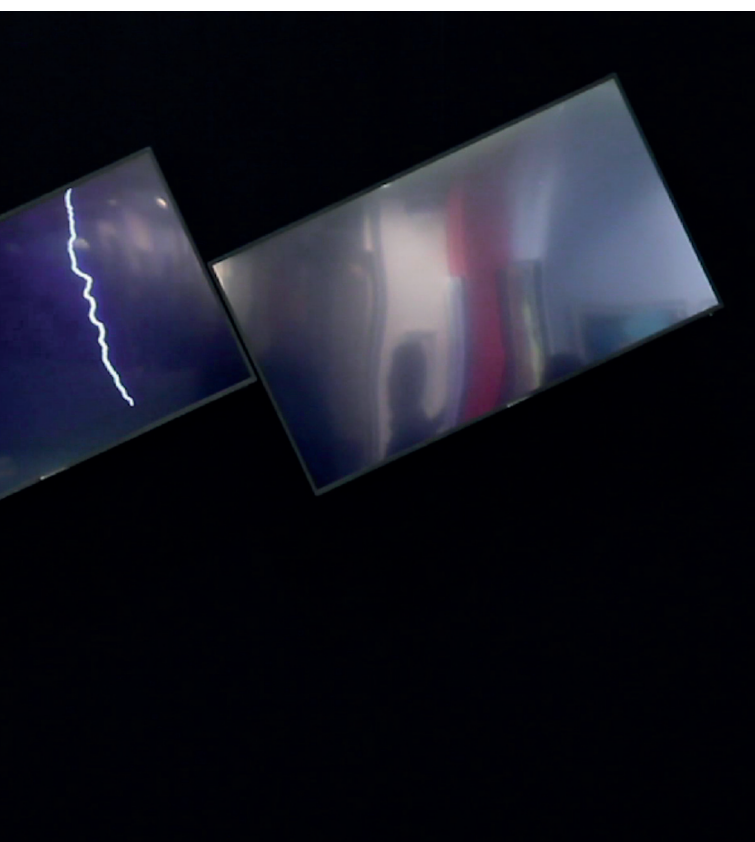
« L'historien Johan Huizinga, écris-tu, considère comme insuffisantes les catégories Homo sapiens et Homo faber définies jusque-là pour désigner l'homme. Une troisième lui semble plus apte à remplir cette fonction, celle d'*Homo ludens* : l'homme qui joue. » Bravo, tu y es. Presque. Car, incorrigible pessimiste, drogué à la Vanitas, tu conclus : « Huizinga, avait étonnamment pressenti le lien entre Jeu et Vanité : *Au lieu du Tout est vanité millénaire, écrit-il, un Tout est jeu, d'un accent un peu plus positif, s'impose peut-être alors* ». Que dans l'esprit de l'historien le Jeu puisse se substituer à la Vanité renforce la filiation qui les unit et que mon œuvre Coups de Dés tente d'établir. » Formidable, oui, ton installation vidéo née de tes méditations, que tu retranscris magnifiquement, sur la présence des dés dans les Vanités peintes, sur la rime de leurs formes avec les crânes, sur leur présence dans les Crucifixions. Mais pourquoi vouloir absolument identifier Jeu et Vanité (« Je place le hasard, le jeu, la condition humaine et le médium vidéographique sur le même plan de fragilité, d'incertitude et de frivolité. Chaque lancer rejoue la comédie de l'existence et de l'image électronique. À quoi bon tout cela ? »), alors que Huizinga les oppose, il me semble, en accordant au Jeu la *positivité* dont la Vanité est dépourvue. Pour moi, ta référence à Huizinga est une motivation théorique qui relève de la fiction dont un créateur a besoin pour se mettre à créer.

J'ai trouvé un autre exemple de cette *fonction* de la théorie pour toi (et pour moi aussi) dans le passage que tu consacres à Roman Jakobson et ses fameuses six, justement, *fonctions* du langage. Fonctions que tu énumères (le lecteur retrouvera ce passage), avant d'en proposer une septième. De ton cru. Ou plutôt de ton credo. Non sans nous avoir averti un peu auparavant que là nous nagions en pleine croyance, en brandissant cette citation de Georges Bernard Shaw : « Je ne vois pas bien pourquoi les hommes qui croient aux électrons se considèrent comme moins crédules que les hommes qui croient aux anges. » Dont acte.

Du coup, j'ai pensé à ce polar fantastique de Laurent Binet, *La Septième Fonction du Langage*, fonction magique dont la détention est une arme politique aussi puissante que celle de la bombe atomique, fonction secrète, connue de très peu de personnes, qui sert au romancier de ressort (au cinéma on dirait de MacGuffin) pour enrôler dans une sarabande Roland Barthes, qui l'avait découverte et venait de la révéler à François Mitterrand, quand il fut tué par un espion bulgare (on est alors encore en pleine guerre froide),



Richard Skryzak, *Coups de foudre*, 2017, installation vidéo, couleur, son, foire d'art contemporain Lille Artupl
© Capture d'écran : Richard Skryzak



mais aussi Foucault, Derrida, Hallier, BHL, Althusser, Cixous, Fabius, Kristeva, Sollers et Eco qui se battent en duel dans un théâtre à Venise, jusqu'à l'émasculatation du vaincu, bref du grand art picaresque à souhait. Sur fond de fresque mêlant psychanalyse et politique, poétique et sémiotique, érotisme et littérature. Ratures permanentes de l'Histoire par la Fiction. Chapeau l'artiste. Binet a creusé à nouveau ce sillon avec son *Civilizations* (tiens un Z, ça devrait t'intéresser), qui conte la conquête de l'Europe par un Inca qui a massacré les troupes de Christophe Colomb et s'est emparé de ses caravelles pour débarquer à Lisbonne ; puis avec *Perspective(s)*, une enquête sur la mort de Pontormo, poignardé dans son atelier, dont le coupable, au terme d'une chevauchée improbable entre Rome et Florence, est Michel Ange. Deux romans que je te recommande, mon cher Zorro... Car je ne doute pas que tu aimes ce genre flamboyant.

Car il me semble, et je t'en fais le compliment, le seul compliment qui tienne, que la thèse *In Video Vanitas* que tu tricotes pour célébrer tes œuvres admirables, pourrait être assimilée, par un bon lecteur, à un excellent roman. Par là, je ne fais que te transmettre la couronne que Nam June Paik a posée sur ma tête après avoir lu le livre que je lui ai consacré (édité par *art press* en 1989) : « C'est le meilleur qu'on a écrit sur moi... Parce que c'est un roman ». Et après ce partage de lauriers, j'ai envie d'ajouter : le tien, de roman, cher Richard, est encore meilleur que celui que Paik m'avait fait l'honneur d'admirer.

D'un roman l'autre, nous voilà quitte.

Alors voilà, ce que je te propose. Non pas pour finir mais pour continuer... sur ce ton.

Puisque tu es Zorro, moi, si tu veux bien, j'aimerais être ton Bernardo.

Non pas un complice muet, comme celui de l'homme au fouet, mais un comparse disert, bavard même, sinon (restons modeste) éloquent, tel que je crois m'être montré tout au long de cet éloge.

Et nous partirons ensemble tailler des croupières à tous les pisse-froid de la vidéo, en chantant le standard *As time goes by* du film *Casablanca* et le tube absolu de Leonard Cohen, en alternance...

*Clair de lune et chansons d'amour jamais ne sont obsolètes
Au fil du temps...*

D'accord ?

Hallelujah.

© Jean-Paul Fargier, 6 décembre 2023
- Turbulences Vidéo #124

BAILLEAU, POUR UN FLIRT AVEC L'IA

par Philippe Franck

Christophe Bailleau est un multi artiste particulièrement proluxe. Toujours curieux des derniers développements technologiques appliqués et de nouvelles expériences solitaires ou collaboratives, il a, au cours de ces derniers mois, produit plusieurs œuvres visuelles et sonores qui flirtent, de manière poétique, avec l'Intelligence artificielle envisagée comme une perturbatrice positive d'une création mutante qui reste très humaine.

Pour Sam Altman, le président de Open IA, « l'intelligence artificielle générative n'est pas un substitut de la créativité humaine mais plutôt un outil qui peut l'augmenter ou l'améliorer ». Christophe Bailleau pourrait être d'accord avec lui en précisant qu'il ne faut pas devenir esclave de la machine. « L'IA m'intéresse comme un « parasite » qui vient interférer sur la création, pas nécessairement l'améliorer ou l'embellir mais plutôt d'une certaine façon, la corrompre, voire la salir. Cela amène finalement de l'imprévu. C'est souvent foutraque, parfois froid mais l'IA apporte, dans son imperfection actuelle, un contre-emploi. Peu d'œuvres réalisées avec l'IA me touchent et la plupart présentes sur les réseaux sont grotesques, kitsch ou gore. Toutefois, certains artistes ont su aller au-delà de la fascination. Ainsi Pierre Huyghe avec son *Liminal* exposé récemment à Venise à la fois fantastique, poétique, beau et inquiétant. » Ces rapports – fictionnels et spéculatifs – entre l'humain et le non humain, le perceptible et l'imperceptible qu'interroge l'artiste avec ces créateurs au visage de nuit sont pour lui « des véhicules pour accéder au possible de l'impossible, à ce qui pourrait être et ne pas être »¹ Il s'agit bien avec ces hybridités nouvelles d'ouvrir mais aussi de questionner nos limites perceptives.

Fin 2022, Christophe Bailleau commence à créer des sortes de natures mortes à la fois attirantes et monstrueuses avec, en commun dénominateur, une organicité de ces étranges mollusques sortis de leur coquille pour bientôt se répandre. « Ces photos sont des références libres à la peinture et plus particulièrement à la nature morte (qui ne l'est pas tant ici) mais aussi aux figures géométriques-cinétiques (fixes mais comme en mouvement). » Ces productions d'abord publiées sur les réseaux sociaux se matérialisent en photographies imprimées pour l'exposition *Ghosts of brilliance/Terminal* présentée fin janvier 2024 dans le parcours urbain du festival des arts sonores Zone Libre (Bastia). Pour la bande-son Christophe Bailleau a sélectionné plusieurs pièces électroniques qui elles aussi utilisent, avec parcimonie, l'IA, celle-ci étant considéré plus comme une épice que comme le centre compositionnel. « Cet environnement sonore est composé d'une sélection de paysages électroniques, organiques récents dont certains ont été créés avec l'IA mais là encore, les indices d'identification sont brouillés. » Une vidéo fait le lien entre des images « réelles » et d'autres créées par l'IA, est intégré à cette exposition dans laquelle les différents médiums dialoguent librement entre eux. On y monte un escalier de lumière vers des ta-

bleaux fixes, des hangars vides dont la blêmitude contrastent avec les couleurs vives des fonds marins et des arbres psychédéliques et un visage de jeunes femme et homme numérisés dont on ne perçoit pas les paroles. Des sphères (évoquant tant *2001 l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick que les *Sculptures-Fontaines* de Pol Bury²) et un décompte de chiffres en folie rythment cette étrange dérive qui se clôt par une lune happée par une boule disco.

« En vidéo, il m'arrive de filmer des images faites par l'IA et de les animer; je ne suis que très rarement satisfait par la vidéo made in IA. Avec le logiciel de design graphique Canva que j'utilise d'avantage que NightCafé au début, les résultats peuvent être intéressants. J'aime l'idée d'utiliser, comme avec certains synthétiseurs, la touche « random » qui permet l'aléatoire complet ; j'aime être surpris la machine qui m'invite à me surprendre moi-même. »

Fantômes de brillance

Des photos, de la vidéo et de l'environnement sonore qui constituent cette exposition hybride *Ghosts of Brilliance/Terminal* présenté à la galerie de l'Arsenal à Bastia, se dégage une impression d'étrange in/humanité et d'hétérodoxie, avec un parfum d'absurde. Ces artefacts sont des fantômes d'un autre temps – « humain trop humain » – qui annoncent aussi un futur immédiat. Elle met en scène une « intelligence » qui se regarde évoluer à vitesse exponentielle. Les différentes composantes de ce « terminal » dialoguent entre elles dans un « entre monde » à la fois luxuriant et glacé. Le visiteur peut emporter un carton sur lequel est imprimé un fragment poétique (écrit lui aussi en partie avec l'IA) qui donne le ton de ces « *Ghosts of Brilliance* » ouvrant vers une dimension onirique et un « nonsense » qui ferait sens.

*Session de servitude*³

je te léguerai mon corps
une petite planète dont tu pourras user user user.

2 - Voir aussi dans le numéro 112 (juillet 2023) de Turbulences Vidéo, notre article *Sonic Sphères : entre réalités et sonorités augmentées* et la recension de l'album collectif *Sonic Spheres (audio tribute to Pol Bury)* – sorti chez Transonic en 2023 – dont plusieurs images de cette série de sphères dans laquelle Christophe Bailleau a utilisé aussi l'IA.

3 - On retrouve ce poème dans sa version originale, mis en musique sur l'EP *Servitudes/Certitudes (Correspondance confinée)* de Christophe Bailleau et Paradise Now sorti sur le label Transonic en janvier 2022.

1 - <https://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/fr/pierre-huyghe-liminal>



Christophe Bailleau, *Anachronic Device*, (installation in progress), 2024
© Tous droits réservés



Christophe Bailleau, *Ghosts of Brilliance*, 2023 © Tous droits réservés

(on préfère toujours condamner l'époque plutôt que d'admettre que l'on n'en fait plus partie...)

*Session de certitudes
je te léguerai mes torts
un héritage dont tu pourras user user user.*

*Dans le labo de ton père, tu préparais l'implosion
sous le nez l'évidence
nos déchets d'une année.
Radioactive.
La trace/nos archives
du dedans au dehors
le Cosmos s'épanche.*

L'ambiguïté est ici aussi visible qu'audible et lisible : « ce qui m'intéresse c'est un jeu (qui peut être brûlant), laisser entrer « la bête digitale » dans un travail analogue et humain mais en même temps, l'IA n'est pour le moment que la brillance de ces images d'organismes fantomatiques, des vestiges minéraux ou technologiques... Au final, rien de véritablement futuriste ».

Ce télescopage des temps, des formes et des esthétiques faisait aussi l'objet d'une performance audio-visuelle au Centre culturel Alb'oru également dans le cadre de Zone Libre dans lequel l'artiste (qui laisse toujours la place libre à des moments de dérision) s'est amusé à opérer une coupe transversale, entre virtuosité et nonchalance, avec un montage réalisé à partir de ces vidéos et des pièces à dominante électro (ponctuées d'interventions fugitives à la voix et à la flute) courtes aux climats et tempi variées s'enchaînant comme un drôle de rêve accéléré.

Cet art du contraste dans une production affinée, était déjà à l'œuvre quelques mois avant, à l'automne 2023, à l'album *Vertical Moon Phase Charm* (sorti en format cassette et numérique sur l'intéressante maison de disques bulgare Mahorka) qui est le deuxième opus⁴ issu de sa « méta-vision de trilogie musicale électronique sur le thème de la créativité face aux troubles autistiques ». Il fait suite à un premier chapitre – *CHUVA ORBITAL : Armadillo Time* – publié en juillet 2023 sur le bandcamp du tout aussi stimulant label français Lotophagus Records, dans lequel Christophe Bailleau joue sur le fil d'un équilibre – réussi – entre des sons low-fi et d'autres

high-tech, des sources acoustiques et la synthèse numérique mais aussi des matières générées par l'IA. « Je fais un rapport mental que j'intègre dans ma conception sonore, entre la création artistique et l'autisme asperger que l'on m'a diagnostiqué et certains 'dysfonctionnements' comme le fait d'avoir un rapport particulier au monde et à la société. Cette trilogie évoque, de manière sonore et non verbale, cette difficulté d'être au quotidien, ce qui a produit des morceaux dichotomiques, parfois difficiles, voire schizophrènes, et ce sans fard ni a priori. En musique, intégrer l'IA est peut-être encore plus compliqué que pour les images. En effet, soit le travail rendu est trop froid, sans aspérité, presque trop parfait, soit cela peut être proche du nul. En fait, ces deux aspects m'intéressent et on peut voyager entre les pôles. Même si parfois le résultat peut être très incongru, voire grotesque mais cela permet aussi de chercher de nouvelles idées. »

Alerte sonore liquide

La pochette de son dernier album réalisé avec le musicien français Julien Ash (co-fondateur du duo expérimental Les nouvelles lectures cosmopolites à la fin des années 80) et où l'on retrouve aussi l'artiste pluridisciplinaire alsacien Jordane Prestot⁵, est ornée par quatre images de créatures alieno entomologiques évoluant dans un univers noir et blanc post ou pré humain. Avec *Ekita-On-Keiho* (« alerte sonore liquide » en japonais), on est plongé 20 000 lieux sous des mers jamais stagnantes, majestueuses et mystérieuses. Dès la première plage *Ocean of sadness*, l'auditeur est immergé dans un grand écran sonique à la fois inquiétant et envoûtant que prolonge *La propriété*, de manière plus solaire, avec des accents néo-classiques (la qualité ou l'écueil de ce dernier pan d'une trilogie plus musical et cinématique que les deux volets précédents) doucement irradiés par *The Road to the Seashore* avec son introduction féminine en néerlandais, ses percussions et ses séquences électro étincelantes filant peu à peu vers d'autres galaxies. Après l'élément aquatique, c'est dans l'air que nous emmènent le rythme chaloupée et le piano impressionniste de *Prisoner of the sky*. *Redux* et *Hippocampe* remettent savamment du trouble et de la pulsation dans ce kaléidoscope sonore pour que *Das See* file sur les flots, avec une apparente belle longueur bientôt perturbée par des courants contraires, vers une « aqua incognita » qui appelle déjà une nouvelle expédition exploratoire. Celle-ci est annoncée

4 - Avec des complices invités (A Limb, Stanley Christiaensen, Konejo, Innocent But Guilty, Paradise Now) dont certains que l'on retrouve régulièrement sur les derniers albums de Christophe Bailleau qui aime solliciter des apports extérieurs talentueux pour les intégrer dans ses univers.

5 - A écouter son dernier album instrumentale *Civilisation* (sur le bandcamp de Lotophagus Records) naviguant entre piano néo-classique et électro pop libre.



Christophe Bailleau & Julien Ash, *Ekitai-On-Keiho* - *Attenuation Circuit*, 2024, back cover, design : Christophe Bailleau © Tous droits réservés

pour l'automne, cette fois en solo, avec un album CD *Insight and Vision* - major detachment part 3 (sur le label Mahorka) qui s'annonce, pour les pièces que l'on a pu écouter en live à Zone Libre, à la fois puissant et ponctué aussi de surprises (les ballades acoustiques à la voix haut perchée qu'on n'avait plus beaucoup entendu depuis l'album *Lights out in the ghosting hour* sorti en 2009 sur le label Optical Sound⁶).

Parallèlement, notre multi expérimentateur/joueur a commencé à réaliser une nouvelle série d'images, qui sont des sortes d'installations avec des volumes de couleurs et des objets évoquant des technologies sonores ou visuelles dans une plastique qu'il imagine exister. « Ces formes à la fois attirantes et amusantes que je nomme, pour le moment, *Anachronic Devices*, me permettent aussi d'imaginer des installations réelles qui pourraient se concrétiser. » C'est bien cette dynamique virale, ce frottement poétique qui peut aller dans les deux sens, de « l'artificiel » au « naturel » qui motive ces compositions/décompositions expérimentales audio picturales.

© Philippe Franck - Turbulences Vidéo #124

Christophe Bailleau & Julien Ash, *Ekitai-On-Keiho*, *Attenuation Circuit*, 2024

Christophe Bailleau, *Vertical Moon Phase Charm*, Mahorka, 2023

Christophe Bailleau, *CHUVA ORBITA: Armadillo Time*, Lotophagus Records, 2023

6 - Avec la collaboration de Neil Williams, Niko Hakenshciel et Philippe Franck que l'on retrouve sur l'excellent *Shooting stars can last* de Christophe Bailleau & friends également publié par Optical Sound, en 2022,



ALERTE SONORE LIQUIDE

ATTENUATION CIRCUIT ° ACU 1062 ° 2024

Christophe Bailleau & Julien Ash, *Ekitai-On-Keiho - Attenuation Circuit*, 2024, cover, design : Christophe Bailleau © Tous droits réservés

BANDES ANNONCES DE L'ART VIDÉO ET DU FUTUR MÉDITERRANÉEN

par Marc Mercier

Jean-Luc Godard a légué ses films au cinéma et ses bandes-annonces à l'art vidéo. Ces dernières en disent plus que ce qu'elles montrent et racontent. Elles n'envisagent pas le film à venir, mais le fécondent. Leurs semences éclaboussent la matrice de notre imagination.

Récit d'un voyage éclairé en salle obscure

J'ai acheté un billet pour voir le film que j'ai choisi. Je n'en garde aucun souvenir. Et pour cause : je me suis endormi dès les premières images pour me réveiller en sursaut pendant le défilement du générique. Je suis décidément un piètre critique de cinéma.

Ce dont je me souviens de cette sombre histoire de salle obscure, c'est la bande-annonce qui a précédé la projection attendue. Enfin, pas exactement. J'avais une écoute flottante et un regard clignotant puisque je ne m'étais pas déplacé pour m'intéresser à ce que je n'étais pas venu voir. Étant donné que m'est arrivé dans les deux heures qui ont suivi, j'ai vérifié en sortant de quoi il s'agissait : *La mémoire éternelle*, un documentaire de Maite Alberdi, *bientôt sur votre écran*. Augusto Gongora est un journaliste chilien qui documenta et dénonça les crimes du régime Pinochet. Il a passé sa vie à reconstituer la mémoire historique et émotionnelle du peuple chilien. Son médecin lui a diagnostiqué la maladie d'Alzheimer. Son épouse essaie de l'aider à se souvenir de tout ce qu'il a fait.

Venons-en aux faits. J'entr'aperçois la bande-annonce de ce film que je suis incapable de décrire correctement. Puis je m'endors. Ce dont je me souviens, c'est le rêve cauchemardesque qu'elle a déclenché. Une série de séquences courtes d'images et de sons qui s'entremêlent, se superposent, se tiraillent. Une bande-annonce remontée qui n'aurait pas déplu à notre regretté Godard.

Ma bande-annonce onirique pourrait s'intituler *Film annonce du film qui n'existera jamais* : « *Drôles de guerre* » comme le film de JLG présenté à Cannes après sa mort. Elle pourrait débuter aussi avec ces mots : « Il est difficile de trouver un chat noir dans une chambre obscure, surtout s'il n'est pas là ». Sur la bande-son se déploieraient les premières mesures du deuxième mouvement de la sonate n°21 de Beethoven : *L'Absence*.

Dans mon film intérieur, le personnage amnésique qui a remué les poussières de la tragédie chilienne porte par intermittence mes traits. Je suis face à une porte-fenêtre ouverte donnant sur un balcon au-dessus d'un lac. Une petite fille surgit en dansant, comme dans la bande-annonce de *Je vous salue, Marie*. Un carton noir, lettres blanches : « Telle est ton enfant ». Je ne la reconnais pas. Je ne me souviens plus de mon passé. Une voix de jeune femme dit : « Cette matinée est un rêve. Chacun doit penser que le rêveur, c'est l'autre. »

Des coquelicots parmi des herbes. Les couleurs sont criardes. Je crie : *Adieu, oh langage !* J'ai des extinctions de voix et d'images. La voix dit qu'elle est ma fille. Que c'est aujourd'hui son anniversaire. Je veux la croire. Croire n'est pas savoir. *Hélas pour moi !* Des images défilent à toute vitesse comme dans la bande-annonce du *Film socialisme*.

La jeune voix me raconte des histoires que je suis censé connaître. Elle dit que ce sont des moments heureux qu'une petite fille a vécus avec son papa. Un carton : « Une place sur terre comme au ciel » extrait de *Soigne ta droite*.

Je descends d'un avion, un livre à la main : *L'Idiot* de Dostoïevski. Sans mémoire, il n'y a plus de place pour soi-même. Elle dit : « papa ». J'entends : « pas pas ». Pas de souvenirs. Le passé ne m'envoie plus de cartes postales. Elle dit : « rappelle-toi ! » Je comprends qu'il faut que je dise mon nom comme à un professeur qui fait l'appel face à ses élèves mal réveillés. Il faudrait que je réponde : « Présent ! » Mais je dis « Absent ! » Dans *Soigne ta droite*, une voix dit que les acteurs veulent apparaître alors qu'ils devraient disparaître. Je suis un acteur qui joue *au nom du père* qui ne sera jamais aux cieux dans la bande-annonce d'un film en quête d'un réalisateur.

Je me réveille, effrayé, face au générique d'un film chilien que je n'ai pas vu. Je fuis avant que n'apparaisse le mot « Fin ». Plus tard, je suis allé voir le vrai film, *La mémoire éternelle*. Magnifique. Il y a une scène qui fait allusion à mon cauchemar. Un soir, l'homme sans mémoire a peur que ses enfants ne viennent plus le voir. Qu'ils ne le reconnaissent pas. Je me dis que si cela m'arrivait, je deviendrais fou.

Détour par l'Égypte

De retour chez moi, je lis un message électronique de mon ami Ahmed Nabil d'Alexandrie. Des souvenirs accompagnent la simple évocation de son nom. Des errances dans la ville égyptienne en quête des traces de la jeunesse vécue ici par Marinetti, le père fondateur du Futurisme italien. La première exposition d'art vidéo à la Bibliothèque Art Center que j'ai eu l'honneur de programmer. Les moments d'espoir quand le printemps arabe a fait fleurir dans les têtes et les corps de grands désirs de liberté. Les déceptions. La victoire électorale des Islamistes. Le retour au pouvoir des militaires. Les persévérances, les résistances populaires, malgré tout. Ouf, je n'ai pas perdu la mémoire !

Ahmed m'annonce que je vais recevoir un court-métrage expérimental d'un de ses anciens élèves : *Images d'une chute* de Martin Elia.

Le film débute par ces mots : « Parfois je me souviens du Paradis... » On voit le dos dénudé d'une jeune femme dans une rivière. Elle se verse de l'eau sur la tête. C'est peut-être Eve. Le texte dit que c'était un temps où existait une véritable éternité.

(Je me dis que les humains n'ont pas tous la même idée du bonheur. Pour moi, l'éternité c'est l'enfer. Surtout quand j'ai mal aux dents ou quand je reçois des nouvelles de mes amis de Palestine. Ce qui m'aide à vivre, à savourer les instants merveilleux qui me sont offerts, c'est que l'existence a un terme. J'aime le bref instant où le pétale d'une rose arrive à maturité et où dans une seconde il chutera. Le charme subtil, quoi !)

Nous avons donc vu Ève. Une voix d'homme cherche Adam.

(Je me souviens, enfant, deux Témoins de Jéhovah faisaient du porte-à-porte pour nous alerter sur la fin du monde imminente. Il fallait les rejoindre de toute urgence pour accéder au paradis. J'ai demandé à quoi ressemble cette terre promise. Ils m'ont donné une photo : un couple de blancs devant une petite maison dans la prairie. Lui en costume, elle en tailleur couvrant ses genoux. Trois enfants et un chien. Je suis devenu athée)

Une caméra survole la mer et des montagnes enneigées. Adam est introuvable car il est devenu comme le commun des mortels.

(Cette idée me plaît. La planète devenue un immense marché qui nivelle tout. Plus rien n'est irremplaçable. Aucun amour ne fait figure d'exception. Adam peut aller se rhabiller. Un autre viendra. Le capitalisme a inventé l'éternité. « Triomphe des corps inhabités, acclamations des chiffres, gloire des images idiotes, jamais personne ne se sera autant agenouillé que les modernes prétendent non religieux », écrit Christian Bobin dans « Le muguet rouge »)

La modernité est là : une immense machine volante occupe tout le ciel et l'écran. Soudain, elle s'embrase. Chute. Enflamme une forêt. Le monde devient un enfer. Survivent une rivière et des images qui reflètent la parole perdue des hommes ou la parole des hommes perdus. Une voix dit : « Je suis l'image du mot ». Les phrases s'écoulent en cascade. Série de chutes. La source est-elle le paradis perdu dans le sable du progrès ?

(Je pense à ce texte « Contre tout espoir. Souvenirs » de Nadejda Mandelstam : « Mandelstam racontait qu'ayant entendu pour la première fois le mot « progrès » à l'âge de cinq ans, il avait fondu en larmes, pressentant quelque chose de fâcheux. » Peut-être sommes-nous l'image du mot « progrès »)





Martin Elia, *Image d'une chute*, 2024, vidéo © Tous droits réservés

L'immortalité (illusoire) d'Adam a fait son temps. Elle a duré tant qu'il ignorait qu'il vivait. Comme les montagnes, l'eau, les animaux, les fleurs, les arbres. Aveuglé par la forêt qui lui a caché l'horizon, il n'a pas vu où il mettait ses pieds : dans un trou de mémoire ou d'oubli. Il nous reste à nous aventurer dans cette forêt de mille arbres, mille langues.

Bande-annonce de l'Histoire

Nous savons aujourd'hui que les fantasmes des origines peuvent générer les pires des barbaries. Les quelques images d'atrocités commises par l'armée israélienne à Gaza ont elles aussi une bande-annonce. Il n'est qu'à entendre les mots qu'écrivit en 1937 (soit onze ans avant la création de l'État d'Israël et de la déportation de huit cent milles Palestiniens) David Ben Gourion à son fils Amos :

« Si je suis un adepte enthousiaste de la création d'un État juif maintenant, même s'il faut pour cela accepter le partage de la terre, c'est parce que je suis convaincu qu'un État juif partiel n'est pas une fin en soi mais un début.

Nous savons que l'acquisition que nous venons de faire n'est pas seulement importante en tant que telle mais aussi parce qu'elle nous permet d'accroître notre force, tout accroissement de force nous rapprochant de l'acquisition du pays tout entier. La création d'un État, même partiel, constituerait aujourd'hui un accroissement majeur de notre force, elle constituerait un puissant levier dans notre effort historique pour la rédemption du pays tout entier. »

Les films catastrophes, « al-nakba 1 » (1948) et « al-nakba 2 » (2024), se déroulent sous nos yeux effarés sans que nous puissions à ce jour imaginer un autre dénouement que celui inscrit dans le scénario de Ben Gourion.

Marseille. *Entre le Marché du soleil* (sans soleil car en intérieur) et la *rue des Fiacres* (sans véhicule car barrée), dans un quartier misérable truffé de masures promises à une destruction prochaine et de chantiers dont on ignore de quoi ils sont la promesse, il y a une porte. Elle n'est encadrée d'aucun mur. Chacun peut à sa guise franchir son seuil. Passage qui ne mène à rien. Comme les résolutions de L'ONU. Un terrain vague. Vagues à l'âme. Des mots qui résument bien ce qu'est devenue aujourd'hui la Méditerranée. Des flots de larmes. Milliers de migrants engloutis.

Depuis le Vieux Port, j'imagine le jour où il y aura une gigantesque marée basse qui révélera tous les corps bafoués, enfouis, sous les eaux polluées par les multinationales de la bêtise coloniale. Les poissons diront les derniers poèmes

écrits sur le sable sous-marin par cette humanité oubliée. Rien d'étonnant à ce que s'expriment ainsi la disparition et l'absence. En arabe, le mot « beit » signifie à la fois le vers du poème et la maison.

Bande annonce sur la Lune

La nuit tombe. Le ciel dévoile ses étoiles et ses astres loin des désastres terriens. Je lève la tête et j'assiste émerveillé à une projection *lunatélevisuelle* (« Moon, the first tv », disait Paik) d'une bande-annonce des temps futurs réalisée en 2009 par Larissa Sansour : *A Space Exodus*, une vidéo pastiche de *L'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick. Je n'en crois pas mes yeux. L'artiste, déguisée en cosmonaute, plante sur la Lune le drapeau palestinien. Toute la population marseillaise s'amasse sur les quais. Certains ont grimpé jusqu'à Notre Dame de la Garde. La Madone applaudit. Je compte à la va-vite, il y a au moins dix fois plus de monde que pour l'arrivée de la flamme olympique à Marseille. Faut dire que ce rituel n'a rien de Grec puisque ce sont les Nazis qui l'ont initié en 1936 pour les Jeux de Berlin. Soudain, un grand silence. La cosmonaute prend la parole : *C'est un petit pas pour un Palestinien, et un grand pas pour l'humanité.*

Revenons pour (in)finir à la bande-annonce du film qui *n'existera jamais*. La Palestine pourrait être cet oiseau sans patte, dont parle Godard, « de sorte qu'il ne se pose jamais. Il dort dans les grands vents plus haut que l'œil peut voir. Et on ne le voit vraiment jamais sauf quand il meurt. Il a les ailes transparentes plus longues que celles d'un aigle, et quand elles sont refermées l'oiseau tiendrait dans le creux d'une main. »

Dernier avertissement.

© Marc Mercier - Turbulences Vidéo #124



Larissa Sansour, *A Space Exodus*, 2009, vidéo © Tous droits réservés

DANS LA POLYPHONIE DE SÉOUL

propos recueillis par Philippe Franck

CONVERSATION AVEC RAFAEL

Rafael, artiste d'origine espagnole travaillant entre sa Belgique natale et la Corée du Sud, développe une œuvre vidéographique et multimédiatique personnelle qui accorde une place importante à la dynamique sonore mais aussi à la participation imaginaire du spectateur.

Il est parallèlement à l'origine de plusieurs manifestations dédiées aux arts expérimentaux. Outre les festivals ALEA et DENOIZE, il a récemment lancé dans la dynamique et accueillante East Atelier Gallery de Séoul, Unit Academia, qui renoue avec l'esprit de salon des années 30. Ces événements défricheurs constituent de véritables plateformes de visibilité et de rencontre pour la scène artistique alternative coréenne et qui s'ouvre également à l'international (France, Belgique, Japon...).

Retranscription raisonnée d'une conversation commencée dans un couvent du XVI^e siècle à Saint-Ghislain chez Transcultures en Belgique et terminée dans l'hyperconnectivité de Séoul.

Philippe Franck : Avec la complicité de quelques amis coréens « artistes », tu as lancé les festivals ALEA et DENOIZE (dédié aux musiques expérimentales) à Séoul l'année dernière. Qu'est-ce qui a motivé cette nouvelle initiative qu'est Unit Academia ?

Rafael : J'ai toujours aimé l'idée du « Salon ». Je pense à l'époque de Gertrude Stein à Paris dans les années folles qui accueillait à la fois son ami Picasso, Hemingway et les jeunes artistes de cette époque glorieuse. Des réunions-discussions entre différents acteurs dans le domaine artistique étaient alors organisés dans un appartement (souvent le dimanche). Un rendez-vous où l'on pouvait aussi acquérir de nouvelles connaissances et voir des œuvres à peine créées, bien avant qu'elles ne soient publiques. Cent ans après, on a parfois oublié à quel point ces Salons ont façonné l'histoire de l'art, d'abord en provoquant des rencontres.

À mon humble échelle, j'ai toujours rêvé de réactiver cette émulation. La manifestation ALEA (dédié aux arts hybrides dans une grande liberté esthétique et expérimentale¹) que j'ai initiée en 2023, à Séoul, fait partie de ce projet. Mais ALEA, presque victime de son succès, est devenu plus proche d'un festival que d'un salon.

Dès lors, avec mon ami Karl Yoon, qui est un jeune promoteur de concerts et d'événements musicaux, nous avons uni nos efforts pour recréer modestement cette idée de Salon. Je suis donc le co-fondateur de Unit Academia avec Karl qui produit cet événement au travers de sa compagnie Zero Division, dont je suis le directeur artistique.

Renforcés dans cette volonté aussi par le fait que nous avons une galerie particulièrement ouverte aux émergences talentueuses, et très dynamiques – La East Atelier Gallery – en plein centre de Séoul, à notre disposition, nous nous sommes dit que c'était le moment et le lieu idéal pour lancer cette initiative à un rythme mensuel.

Unit Academia est donc un projet réunissant artistes, chercheurs, curateurs et penseurs. Il a pour vocation d'être le lieu de rencontres et d'échanges entre des acteurs dynamiques de la scène artistique coréenne et internationale. Deux éditions – pour lesquelles nous avons dû quasiment refuser un public enthousiaste – ont eu lieu depuis et une autre est prévue début septembre est composée de conférences, de performances, de projections, de concerts, d'installations et d'autres formes contemporaines. Sa régularité me semble aussi un élément assez important pour qu'il soit susceptible de réunir une grande diversité de protagonistes et de participants.

PF : Quels sont les objectifs de la série Unit Academia ?

R : Les objectifs sont multiples. D'abord, il s'agit de refléter le dynamisme de la scène artistique en Corée du Sud, et l'intérêt que suscite l'art coréen à l'étranger, Séoul étant aujourd'hui le Hub artistique d'Asie, et de mon point de vue, du monde. Il y a aussi de la prospection et donc des découvertes. Unit Academia est un lieu où l'on peut voir et débattre des nouvelles tendances, et aussi découvrir de nouveaux artistes, Unit Academia étant un événement très ouvert aux nouveaux talents, dans tous les genres et médias, pour un public très divers et curieux.

Il y a peu, j'ai organisé le festival DENOIZE (qui est une plate-forme de visibilité pour les jeunes expérimentateurs) avec Karl Yoon et cette expérience nous a fait découvrir plein de nouveaux talents, pas moins de 38 participants ont répondu à l'appel. Nous comptons aller dans cette direction défricheuse avec Unit Academia, mais avec un spectre plus large, l'idée étant prioritairement de créer des rencontres fortuites, des émulsions fructueuses.

D'une certaine manière, c'est une initiative plus sociale qui travaillera à donner l'opportunité de voir et d'entendre des créations qui sont bien souvent inaccessibles aux non-universitaires, ou restent confinées dans une forme d'élitisme qui intimide souvent la majorité du public. Unit Academia se veut vraiment ouvert à tous, sans bling bling ni snobisme. Unit Academia est le satellite – avec aussi son autonomie – d'ALEA, le dénicheur mensuel de talents qui viendra compléter le festival

1 - Alea Korea, 23 Août 2023, porté par Rafael, Rémi Klemensiewicz & Gabriel Soucheyre au Centre Kote, Séoul (NDLR).



Unit Academia 2, East Atelier Gallery, Séoul, mai 2024 © Tous droits réservés

annuel qu'est ALEA dont la prochaine édition (outre des artistes coréens et internationaux, on y retrouvera aussi des projets soutenus par Transcultures et les Pépinières européennes de Création) aura lieu fin août 2024 au Thila Ground, un nouvel espace culturel, et aura pour sous-titre *Planned Accidents*. L'idée du chaos qui nous avait déjà inspiré l'année dernière, me semble aujourd'hui particulièrement porteuse mais on peut aussi voir ça comme invitation faite aux artistes (une vingtaine pour de courtes interventions – allant de la synthèse granulaire à l'utilisation de l'intelligence artificielle en passant par l'électro groovy et les vibrations acoustiques – en une longue journée) pour qu'ils présentent au public une création différente de ce qui serait attendu ou déjà trop rodé. Par exemple, Simon Morley, peintre et écrivain britannique reconnu, va y présenter sa toute première installation vidéo dont il a lui-même composé la musique.

PF : Comment qualifierais-tu la scène expérimentale (sonore, visuelle, inter ou multi médiatique) de Séoul et plus largement sud-coréenne actuelle ? Quels sont les lieux qui la soutiennent et lui donnent aujourd'hui une certaine visibilité ?

R : Je m'intéresse fortement à la scène expérimentale coréenne depuis 2002. J'ai même organisé un événement à Recyclart (Bruxelles) vers 2003 ou 2004 avec plein d'artistes coréens. Apparemment, j'avais été le premier en Europe à avoir présenté les artistes de Balloon and Needle, le premier label de musique expérimentale coréenne. La scène musicale a été jadis réprimée et même interdite avec les guerres et l'occupation japonaise (entre 1910 et 1945), tout comme l'économie, qui a fait un grand boom d'un coup, l'invasion de K-Pop (dont la première génération date du début des années 90) est un instrument puissant.

La Corée du Sud a la taille de la Suisse, avec une population presque 3 fois moindre que le Japon, 30 fois moindre que celle de la Chine... Et pourtant, elle est incroyablement forte et dynamique, à l'image de son peuple. La Corée est le pays le plus montagneux du monde. 70% de son territoire est composé de montagnes qui traversent le pays en deux grandes chaînes. Et souvent, je me dis que le tempérament des habitants et l'histoire de ce pays passionnant sont à cet image : soit haute, soit basse, mais jamais plate. Les Coréens ont faim d'art et d'expérimentation, et c'est très beau à voir, surtout en tant que créateur et organisateur. Le public est au rendez-vous.

J'avais été frappé par la réflexion d'une curatrice et agente d'artistes contemporains, non musicaux, qui ne connaissait pas cette scène musicale, et qui m'avait demandé : « mais pourquoi tous ces gens, si nombreux et jeunes, ont l'air si fascinés par ses musiques bizarres ? ». Il se passe ici quelque chose, peut être comme ce que nous avons vécu avant en Belgique ou en Europe occidentale au début des années 80. Bien sûr, il y a des spécificités bien locales mais, à l'origine, les codes viennent de chez nous en Occident, et aussi du Japon. On a eu la Noise à la Merzbow, etc. ou des recherches stylistiques plus européennes. À présent, ils se sont dégagés de cela, ou plutôt ils s'en sont servi comme un tremplin pour d'autres explorations ailleurs.

Aujourd'hui, une multitude de jeunes artistes utilisent l'art sonore comme un pinceau, pour peindre des portraits très personnels. Il y a aussi parfois ici une forme d'ironie, un décalage contrôlé, que je retrouve rarement ailleurs (à part chez les Belges, justement), et qui rend les œuvres et les performances encore plus fortes et, je dirais, « intelligentes ».

Ce que j'aime particulièrement, c'est cette sophistication si subtile qui particularise les Coréens et que je ne retrouve plus ailleurs... tout devient si convenu... Cet appétit pour le mystère et la recherche commence à se faire connaître ailleurs mais à mon sens, pas encore suffisamment. En termes de lieu culturel, je pense à ce lieu légendaire, tout petit, très « Salon » d'ailleurs, Dotolim qui a été le tout premier endroit où on pouvait venir voir des artistes comme Otomo Yoshihide ou d'autres expérimentateurs sonores importants, et ce depuis le début des années 2000. À côté de Dotolim, dans le quartier à la fois branché et pittoresque de Sangsu-dong à l'Est de cette grande métropole de 22 millions d'habitants, se trouve Thila, un nouvel espace culturel pour les arts sonores et numériques ambitieux et qui va sans devenir très important. Le musicien Gazaebal et sa manageuse, Nine, sont à l'origine de ce projet qui va accueillir, à Thila, la prochaine édition du festival ALEA. Ils y organisent aussi, début 2024, le festival WeSA dédié aux arts sonores (son motto est « le son est la nouvelle musique ») et multimédias, dont le commissaire artistique de la prochaine édition en janvier 2025 sera Gabriel Soucheyre, directeur du festival d'arts hybrides VIDEOFORMES à Clermont-Ferrand avec lequel je collabore également depuis plusieurs années.

Il faut souligner que les musées d'art contemporain en Corée du Sud sont très ouverts aux musiques expérimentales ; cette scène est bien vivante aussi là-bas ; peut-être que l'empreinte du père de l'art vidéo Nam June Paik y est

pour quelque chose... Aussi, les croisements entre le visuel et l'audio et la performance physique pure sont de plus en plus fréquents. Je suis très proche des créateurs comme les artistes sonores Joyul défendue par Helicopter Records (label dirigé par Park Daham, un musicien expérimental avec qui j'ai déjà partagé l'affiche au Platform L Museum), et Heejin Jang, qui a sorti *Me and the Glassbirds* considéré comme un des meilleurs albums expérimentaux de 2023, et ce au niveau international. J'ai découvert ces deux remarquables créatrices sonores en organisant, avec mes amis, le festival DENOIZE. Il faut aussi rappeler qu'il y a eu une scène psychédélique intéressante, dès la fin des années 60. J'ai été fort surpris par la richesse de cette scène oubliée, et redécouverte il y a peu, justement par les nouvelles générations coréennes.

La République de Corée est récente (1948) mais c'est aussi une culture très ancienne. La scène expérimentale d'ici reflète bien ce côté double et cyclique. J'aime assister à des cérémonies chamaniques locales (une expérience forte), et j'ai l'impression d'être plongé à la fois dans les origines de l'humanité mais aussi dans le futur. Il m'arrive de sentir ce côté cérémonial aussi dans certains concerts expérimentaux particulièrement intenses. La pensée bouddhiste prend ici tout son sens : rien n'est vieux, donc rien n'est nouveau.

PF : En quoi ce bouillonnement culturel coréen a-t-il influencé ton propre parcours artistique ?

R : J'ai toujours pensé qu'il était très thérapeutique pour un artiste de sortir de sa zone de confort, et d'être là où il n'est pas supposé être. Pour moi, c'était à Séoul en 2005. Là où le rythme de la vie est à l'opposé de ce que recherche un artiste européen en général.

Je me souviens, par exemple, que mes amis artistes en Europe me qualifiaient souvent de « workaholic » tandis qu'en Corée, on dirait que je suis plutôt « lazy ». Thérapie de chocs culturels !

PF : Comment analyserais-tu l'évolution de ton travail visuel et multimédias depuis tes débuts en 2002 jusqu'à tes dernières créations ?

R : Ma démarche reste constante dans sa diversité, dans le sens où je cherche à chaque fois à faire des choses différentes. J'ai toujours essayé de ne pas avoir de style, ce qui peut être considéré éventuellement comme un style en soi. Le côté cyclique de l'intemporalité m'a toujours fasciné : « rien n'est nouveau et rien n'est vieux ». J'ai toujours cherché la musi-



Rafael, live performance © Tous droits réservés



calité dans les sons aléatoires, et le mouvement dans l'image fixe. J'aime toujours l'idée de manipuler des sons et images en live, avec toujours ce brin de jalousie vis-à-vis du musicien, qui a ce rapport direct avec sa propre création face à un public. Je fais aussi pas mal de films, et des installations vidéo avec un matériel que j'exploite aussi en live, et vice et versa. Mon dernier projet, *Contrepoint*, explore plus loin la résonance visuelle qu'a le son en moi. Je me suis notamment intéressé aux systèmes de polyphonie, à l'art musical religieux de la Renaissance (à Saint-Ghislain, en résidence chez Transcultures, tu m'as fait découvrir l'œuvre magistrale de Johannes Ockeghem qui y est né et qui a composé le premier Requiem polyphonique à la fin du XV^e siècle), toutes ses voix qui se mêlent et s'entremêlent... J'ai voulu confronter cette science, cette mathématique si subtile à notre contemporanéité brutale et aléatoire.

Contrepoint est une œuvre sonore composé d'images. Elle se décline en « live-cinema » performances, films et installation « vidéo ». *Contrepoint* est un projet entamé en Corée, dans des résidences organisées par WeSA à Séoul, puis en Belgique par Transcultures où j'ai pu m'imprégner de l'atmosphère d'un couvent de sœurs franciscaines du XVI^e siècle où ce centre (qui m'a accueilli à mes débuts dans la Biennale des cultures et émergences numériques Transnumériques à Mons), est maintenant installé. Ce double ancrage géographique et culturel est important.

PF : Plus généralement, quels artistes t'ont particulièrement marqué et en quoi ?

R : À vrai dire, j'ai souvent vis-à-vis de mes collègues artistes, un sentiment d'insatisfaction, allant même à « j'aurais peut-être fait cela mieux », même si, en réalité, cela n'aurait jamais été le cas. Sur le volet coréen contemporain, j'ai beaucoup de respect pour le travail original de la chorégraphe et performeuse Geumhyung Jeong qui utilise des objets DIY et interroge notre rapport corporel à la technologie. J'aime aussi beaucoup la K-Pop, même si mon entourage l'apprécie moins. J'aime les couleurs et l'énergie qui sans doute m'influencent d'une manière ou d'une autre. Quand j'étais jeune, c'était les jingles des émissions pop. Peut-être qu'il y a une filiation...

En Corée, il y a bien sûr le pionnier de l'art vidéo Nam June Paik mais aussi Kim Ki-young qui a réalisé, en 1960, *La servante*, que certains cinéphiles appellent le « Citizen Kane du cinéma coréen ». En Europe et plus généralement en Occident, c'est plutôt, outre le cinéma de Buñuel ou de Tati, la

peinture et la musique qui m'ont marqué. La New wave au début des années 80 tant pour l'inventivité sonore que pour l'esthétique visuelle. Elle m'a, au passage, permis de découvrir le Bauhaus des années 30 par le groupe éponyme qui nous a fait chavirer, dans les caves, avec son *Bela Lugosi's dead*. J'ai toujours aimé l'idée qu'un Picasso, dans sa diversité géniale, puisse exister pour la peinture ou Miles Davis pour la musique. Aujourd'hui, Picasso est le classicisme, et les gens re-découvrent aussi des peintures dite « classiques ». Idem pour la musique, ou Bach redevient « nouveau » pour les jeunes générations, etc... encore une fois, on retrouve cet aspect cyclique.

PF : Comment situerais-tu ton travail (la particularité de ta démarche par rapport aux autres artistes et « tendances ») au regard à la fois de la scène contemporaine asiatique et européenne ?

R : D'une certaine manière, j'aimerais être associé à un « style » ou une « tendance ». Parfois, cette solitude me pèse mais cela fait longtemps que je me suis résigné à traverser les cloisons. Il y a des arts vidéo, des arts audio, et même des arts audiovisuels, mais tout cela finit souvent d'une manière stéréotypée et cela ne me satisfait jamais vraiment. Cette « position solo » n'est pas évidente car quand on fait davantage partie d'un mouvement, on peut bénéficier d'une industrie qui peut vous soutenir et d'autres opportunités peut être plus larges. Je suis programmé dans des musées, des cinémas ou des événements musicaux... de facto, un peu partout et nulle part. Mon travail est trop narratif pour l'art vidéo, trop art vidéo pour le cinéma, trop visuel pour l'art sonore...

Je suis complètement autodidacte et totalement « original » (ce qui, pour moi, n'est pas forcément un compliment) mais j'apprécie aussi, contrairement à certains milieux « arty » contemporains, la rigueur que l'on peut retrouver dans une forme d'académisme. Encore aujourd'hui, je ne rentre pas dans les catégories mais je continuerai à avancer le plus librement, sérieusement et sincèrement possible.

PF : Il me semble que ta relation au son a été, depuis tes débuts avec jusqu'à ton nouveau projet *Contrepoint* qui comporte un aspect polyphonique pour toi une inspiration mais aussi une direction également productrice d'images...

R : Mon premier travail vidéo *Morning Storm* était déjà une analyse du lien tenu entre l'image et le son. De fait, c'était silencieux, et le montage très rythmé pour inspirer une musi-

calité. Tu me parlais de la notion de « musique rétinale » dans les œuvres visuelles sans son, de l'artiste audio et multimédias belge Alain Wergifosse, mais dont on peut l'imaginer par le traitement de l'image. Je pense également que les images, par leur rythme, produisent une musique mentale.

Je viens de la photographie où on dit toujours que l'image fixe doit « suggérer un mouvement ». Quand j'ai commencé à me lancer dans la vidéo, j'avais déjà le « mouvement », alors que pouvais-je suggérer d'autre sinon le son. Il y a bien sûr toujours des thématiques en filigrane de mes travaux. Le dernier *A propos de Marie G* – commande vidéo de Transcultures lors de ma résidence – a été inspiré par Sœur Marie-Guylaine, la dernière Franciscaine à avoir habité et animé le couvent d'Hautrage mais au lieu de la « montrer » ou de « l'expliquer », j'ai préféré la « suggérer » à travers le « commentaire » d'autres personnages-miroirs habitant en Asie, à l'opposé de sa terre natale de Belgique, à qui j'en ai parlé mais qui ne l'ont pas rencontrée. Je désire ainsi laisser une place imaginaire importante au public pour qu'il puisse faire son propre « film », en lui suggérant un fil thématique. Pour ce faire, j'utilise une série d'outils que je m'amuse aussi à pervertir, une esthétique photo-cinéma que je maîtrise, car l'esthétique « cinéma » suggère directement une « narration ». Ainsi comme dans un film, on s'attend à une histoire. Je joue sur les différents niveaux de compréhension et de perception, un peu comme dans le génial *Don Quichotte* de Cervantès. On peut le lire enfant (je l'ai lu à mon fils en Espagne) et le savourer sans doute différemment une fois adulte. J'aime cette idée que ce personnage tragi-comique est en fait un vieux fou qui tombe amoureux d'une prostituée qu'il voit comme une princesse ; je me retrouve dans ce mélange d'utopie et de dystopie qui date de 500 ans mais reste très contemporain.

© Propos recueillis par Philippe Franck
- Turbulences Vidéo #124



Rafael, *Contrepoint*, 2024, vidéo © Tous droits réservés



FRANÇOIS VOGEL

PORTRAIT D'ARTISTE



HÉRITAGE ET RUPTURE

propos recueillis par Gabriel Soucheyre

ENTRETIEN AVEC FRANÇOIS VOGEL

Je suis né à Meudon, une petite ville de banlieue à l'ouest de Paris, en 1971. Meudon est connue pour son observatoire, un ancien château qui abrite une coupole astronomique, ainsi que pour la maison de Rodin, qui est devenue un musée. C'est une ville verte, vallonnée, avec un grand bois et de petites montées et descentes, c'est un environnement sympathique.

Je suis le plus jeune d'une famille de trois enfants, avec deux grandes sœurs. Ma mère était professeure d'anglais et mon père ingénieur. J'ai perdu mon père il y a une vingtaine d'années. Ma mère habite toujours Meudon. Mes parents se sont rencontrés en organisant un voyage au Maroc. Ils ont habité à Paris, dans le quartier latin, et à la naissance de leur seconde fille, ils ont eu envie de plus de verdure, d'où le déménagement à Meudon. C'est là que je suis né.

Ma grande sœur travaille dans les ressources humaines et se forme actuellement à la Gestalt, pour devenir praticienne. Ma deuxième sœur a fait des études scientifiques jusqu'à écrire une thèse de physique sur le zirconium. Elle est maintenant femme au foyer et mère de quatre enfants. Il y a trois ans de différence entre nous trois, nous étions très proches. J'ai adoré grandir avec deux grandes sœurs.

Une singularité de ma famille paternelle est que tous les hommes ont mené deux carrières en parallèle : un métier « sérieux » et une passion en amateur. Mon grand-père travaillait dans une banque mais était passionné de théologie ; il avait une bibliothèque gigantesque consacrée à toutes les religions. Il écrivait beaucoup sur ce sujet. Mon père, ingénieur dans l'armée, était passionné par les mathématiques et l'astronomie. À la maison, il poursuivait des recherches en mathématiques. Il a écrit un livre qui n'a malheureusement pas été publié, sur la fonction de Zeta De Riemann et les nombres premiers.

Je me suis engagé sur la même voie, j'étais parti pour faire le métier d'ingénieur et garder à la maison ma passion pour le dessin en mode hobby. Heureusement, un concours de circonstances m'a fait bifurquer vers les études artistiques. Du coup j'ai cassé cette tradition familiale et j'en suis heureux, c'est dommage de garder ses passions au placard !

J'étais un enfant heureux, toujours prêt à rigoler. Mon adolescence s'est déroulée sans heurts, plutôt dans la norme. Mais je dessinais énormément, j'ai toujours eu une très forte pulsion créative. Je bricolais, je fabriquais des machines avec des Lego et dessinais les plans de mes inventions. J'ai fabriqué un tripode à moteur, un robot, une machine qui montait les escaliers, une voiture qui combinait la traction avant, la direction et les suspensions, un aéroglisseur...

Mes parents avaient une caméra super 8, ce qui m'a permis de m'initier au cinéma d'animation. J'ai testé le dessin animé et l'animation en pâte à modeler... J'ai réalisé un faux documentaire sur les polochons en pixillation avec mes camarades de classe. J'utilisais aussi cette caméra pour filmer les animations de courbes fractales que je programmais sur ordinateur, un Atari ST.

LEGACY AND DISRUPTION

Interview with François Vogel

I was born in Meudon, a small suburban town west of Paris, in 1971. Meudon is famous for its observatory, a former château housing an astronomical dome, and for Rodin's house, now a museum. It's a green, hilly town, with a large wood and little ups and downs, a pleasant location.

I'm the youngest of three children, with two older sisters. My mother was an English teacher and my father an engineer. I lost my father some twenty years ago. My mother still lives in Meudon. My parents met while organizing a trip to Morocco. They lived in Paris, in the Quartier Latin, and when their second daughter was born, they felt the need for more nature, hence the move to Meudon. That's where I was born.

My elder sister works in human resources and is currently training to become a Gestalt practitioner. My second sister studied science, writing her thesis on zirconium physics. She is now a housewife and mother of four. There's a three-year difference between the three of us, so we were very close. I loved growing up with two big sisters.

A singular feature of my paternal family is that all the men had two simultaneous careers: a «serious» job and an amateur passion. My grandfather worked in a bank but was passionate about theology; he had a huge library devoted to all religions. He wrote a lot on the subject. My father, an engineer in the army, was passionate about mathematics and astronomy. At home, he pursued mathematical research. He wrote a book, unfortunately not published, on the De Riemann Zeta function and prime numbers.

In my case, I went down the same path, having set out to become an engineer and keep my passion for drawing at home as a hobby. Fortunately, a combination of circumstances led me to switch to art studies. So I broke with this family tradition and I'm glad I did. It's a shame to keep your passions in the closet!

I was a happy child, always ready to have fun. My teenage years went smoothly, pretty much in the normal way. But I drew a lot, and always had a strong creative urge. I used to tinker, making machines out of Lego and drawing plans for my inventions. I made a motorized tripod, a robot, a machine that



François Vogel, *Terrains glissants* (2010) © Tous droits réservés

Après le lycée, j'ai commencé des études d'ingénieur. En parallèle, sur les conseils d'une amie de ma sœur, je me suis aussi inscrit au concours des Arts Déco. J'étais sur liste d'attente, donc j'ai commencé Math Sup. J'ai été accepté à la dernière minute et ai changé d'orientation après un mois de Math sup. Bien que mes parents aient eu des appréhensions, ils m'ont soutenu, et j'ai finalement trouvé ma voie.

Le changement n'a pas été évident. J'étais jeune, plutôt cartésien, et il m'a fallu abandonner mon étiquette originale d'artiste que j'avais dans mon entourage scientifique. Aux arts déco, j'étais perdu dans une foule d'artistes qui avaient beaucoup plus de maturité que moi. Ce changement de cap a été un choc bénéfique, car il m'a obligé à remettre en question de nombreuses choses, notamment l'idée que la virtuosité en dessin ne faisait pas de moi un artiste pour autant.

J'aime me rappeler une anecdote qui s'est produite au cours de mes études. Un jour, j'ai assisté à un dialogue entre un professeur de perspective et Jeanne Gatard, une enseignante de dessin qui a marqué mes années d'étudiant. Le professeur de perspective se plaignait : « Mes étudiants sont mauvais, ils n'arrivent à rien avec mon exercice de représentation d'un vélo. » Jeanne Gatard a répondu : « Oui, ce qui est difficile dans le dessin d'un vélo, c'est les cheveux dans le vent. » Elle

climbed stairs, a car that combined front-wheel drive, steering and suspension, a hovercraft...

My parents had a Super 8 camera, which initiated me into animated film. I tried out cartooning and clay animation... I made a mock documentary on pixilation duffels with my classmates. I also used the camera to film animations of fractal curves that I programmed on an Atari ST computer.

After high school, I started studying engineering. At the same time, on the suggestion of one of my sister's friends, I also applied for the Arts Déco. I was on the waiting list, so I started Math Sup. I was admitted at the last minute and changed direction after a month of Math Sup. Although my parents were apprehensive, they supported me, and I finally found my way.

The change wasn't easy. I was young, rather Cartesian, and I had to abandon my original image as an artist, which I had in my scientific environment. At Arts Déco, I was lost in a crowd of artists who were much more mature than me. This change of direction was a beneficial shock, as it forced me to question many things, not least the idea that virtuosity in drawing didn't necessarily make me an artist.

avait répliqué de manière très spontanée, avec une forme de douceur et de candeur. J'ai trouvé sa réponse merveilleuse, tellement puissante malgré son apparente légèreté. Cette phrase représente pour moi une charnière dans ma manière de voir le monde.

Pendant mes études, j'ai fait de belles rencontres d'étudiants : Antoine Boulet qui est aujourd'hui réalisateur de documentaires, Philippe Quesnes, scénographe ; Xavier Dandois de Casabianca qui est devenu éditeur en Corse, Élène Usdin qui est autrice et illustratrice... des personnes avec qui je suis encore en relation. Après mes études, j'ai fait une année supplémentaire en tant que moniteur. J'étais présent le soir, pour aider les étudiants. C'était une année très agréable où j'ai bien profité de l'école et de mes camarades.

Ensuite, j'ai fait l'armée, le service militaire obligatoire. J'avais d'abord essayé de me faire réformer mais j'ai raté mon coup.

Je faisais de la batterie à l'époque, alors je me suis dit que j'allais postuler dans la musique, ça me permettrait au moins de gagner en technique sur les roulements de tambour ! J'ai passé une audition au Mont Valérien. J'ai été assez médiocre et on m'a plutôt suggéré les unités de province ou éventuellement l'outre-mer. Je me suis donc retrouvé en Nouvelle-Calédonie ! Dans ma chambrée, il y avait plusieurs jeunes, dont un Kanak, Robert Hatine, avec qui j'ai sympathisé. Il m'a invité dans sa tribu, à Bas Coulna, près de Hienghène, où j'ai passé ma permission de Noël, une expérience incroyable. J'ai aussi fait plein de choses à côté de l'armée. J'ai réalisé deux courts métrages d'animation en collaboration avec des enfants d'école primaire à Nouméa et à Hienghène. On a monté un petit groupe de musique avec des copains. On faisait passer les instruments de musique de l'armée en douce par dessus le mur et on jouait au club med de Nouméa. J'ai aussi fait beaucoup de photographie au sténopé et du tirage photographique dans un labo amateur de la ville. C'était une année riche. J'ai un peu vécu le service militaire comme une sorte de voyage initiatique.

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre,
14 juin 2024
- Turbulences Vidéo #124

I like to recall a story from my student days. One day, I attended a dialogue between a perspective teacher and Jeanne Gatard, a drawing teacher who marked my student years. The perspective teacher was complaining: «My students are bad, they can't get anywhere with my exercise representing a bicycle.» Jeanne Gatard replied, «Yes, what's difficult about drawing a bicycle is the hair in the wind.» She replied very spontaneously, with a kind of gentleness and candor. I thought her answer was marvellous, so powerful despite its apparent lightness. For me, this sentence represents a turning point in the way I see the world.

During my studies, I met some wonderful students: Antoine Boulet, who is now a documentary filmmaker; Philippe Quesnes, a set designer; Xavier Dandois de Casabianca, who became a publisher in Corsica; Élène Usdin, an author and illustrator... people with whom I'm still in touch. After my studies, I did an extra year as an instructor. I was there in the evenings to help the students. It was a very pleasant year where I enjoyed the school and my fellow students.

Then I did my military service. At first, I tried to get discharged, but I failed.

I was playing drums at the time, so I thought I'd apply for a job in music, as it would at least give me some technical edge on the drum rolls! I auditioned at Mont Valérien. I didn't do very well and they suggested provincial units or possibly overseas. So I ended up in New Caledonia! There were several young people in my room, including a Kanak, Robert Hatine, with whom I got on well. He invited me to his tribe at Bas Coulna, near Hienghène, where I spent my Christmas leave, an incredible experience. I've also done a lot of things outside the army. I made two short animated films in collaboration with elementary school children in Nouméa and Hienghène. We set up a small music group with some friends. We used to sneak army musical instruments over the wall and play at the Club Med in Nouméa. I also did a lot of pinhole photography and photographic printing in an amateur lab in town. It was a rewarding year. My military service was a bit like a kind of journey of initiation.

© Interviewed and translated from French
by Gabriel Soucheyre, 2023 June 14th
- Turbulences Vidéo #124

FRANÇOIS VOGEL

par Jean-Michel Galley

François tourne et se fait tomber dans l'espace sans jamais tomber dans le vide. Parce qu'il a adopté la course des rayons. Il ne se contente pas de les suivre quand ils entrent librement dans la chambre noire. Il leur parle, il les mesure, ils les élève comme on « élève » des petits extra-terrestres bizarres.



François Vogel, *Cathédrale Alexandre Nevski 360* (2011) © Tous droits réservés

Et voilà que les rayons commencent à se familiariser avec lui et lui parlent à leur tour. Ça peut ressembler à une langue morte ou une langue pas encore connue, ou à des bruits gargouillant de calculs irrationnels bien au delà des nombres du même nom.

Il collectionne toutes les chambres, et commence d'emboîter les images produites les unes dans les autres. Il attrape des outils, les plus simples comme les plus saugrenus, une lame de rasoir, un algorithme et le voilà fabriquant des machineries théâtrales de plus en plus complexes. Origami de sa vision, l'enchaînement des visuels ne sont plus des défis mais des épreuves des lois de la physique. On est bien passé d'une chambre à un théâtre dont les scènes basculent dans les mers, les déserts et les montagnes, en toutes saisons, et à toutes heures.

Alexandre Koyré dirait de François qu'il est passé d'Aristote à Newton, du monde clos à l'univers infini, et j'ajouterais qu'il n'a depuis abandonné ni l'un, ni l'autre. Parce que ses trans-

ports ne sont pas des voyages sans retours. Bien au contraire il descend et remonte le courant d'un flot d'images ou d'une chute de pomme. Il navigue sans cesse dans un imaginaire entre Méliès et Escher qu'il cite comme sources d'inspiration. Et pour aller plus loin il rêve, il danse sur le fil de ses desseins, à la mine, aux ciseaux, où à la poussière d'étoiles qu'il a gravée sur un écran lunaire.

Il chute mais toujours en équilibre dans les courbes de la vitesse, dans le vertige d'un renversement, dans la montée des eaux. Ces images intimes et inaugurales sont les voiles qui l'entraînent vers des surfaces plus lointaines qui se replient à leur tour dans les cocons de sa cuisine.

© Jean-Michel Galley, extrait du catalogue « Les yeux derrière la tête » (2015) - Turbulences Vidéo

ENTRETIEN AVEC FRANÇOIS VOGEL

propos recueillis par Ryan Blackwell

Ma première expérience visuelle avec l'art numérique a été réalisée avec un ordinateur Atari 520 ST. Je l'utilisais pour programmer des animations de fractales Julia. Une image que je photographiais le matin avec la caméra Super 8 de mes parents se rendait pendant toute une nuit. Le résultat était une sorte de vidéo abstraite et psychédélique que je jouais avec le morceau *Time* de Pink Floyd. C'était en 1986 !



François Vogel, Sténopé froissé © Tous droits réservés

Ryan Blackwell : Vous avez commencé par des études scientifiques au début de votre carrière et votre travail implique maintenant fortement la technologie. Comment le fait d'avoir un esprit scientifique impacte-t-il l'art que vous créez ?

François Vogel : Je n'utilise pas vraiment de technologie avancée. Mais j'ai une approche scientifique des choses. Les mathématiques de base sont toujours en arrière-plan de mon esprit et aident mes créations. Je suis également fasciné (en tant qu'ignorant, cela dépasse largement mes compétences) par les concepts révélés par la cosmologie. Par exemple, considérer le temps comme une dimension tout comme les trois autres dimensions spatiales est époustoufflant. La science nous donne des clés pour comprendre le monde qui nous obligent à voir les choses différemment. La plus commune est la Terre tournant sur elle-même et autour du Soleil. Nous sommes tous d'accord là-dessus, mais de notre point de vue, c'est le Soleil qui tourne, pas la Terre. Ce que nous voyons

est faux. La réalité nécessite un changement dans notre cerveau. C'est le genre de décalage que je veux utiliser dans mes créations. Je veux pousser le public à voir les choses sous un autre angle.

Ryan Blackwell : Quel rôle joue la comédie dans votre travail ?

François Vogel : C'est drôle que vous posiez cette question. Les gens ne me posent généralement pas cette question... Je fais beaucoup de cinéma « fait maison » et quand on voit ce genre de scènes, la partie jeu semble loin d'être prédominante. Mais c'est toujours du jeu. Et la partie étrange de mon travail est que ni l'acteur ni le réalisateur ne voient le résultat lorsque nous tournons. Le danger avec cela, c'est d'échouer, tout comme l'acteur ne regardant pas le dinosaure parce qu'il n'y avait pas de dinosaure lors du tournage. Mais les films de dinosaures sont (généralement) du cinéma classique où le public n'est pas censé penser à la caméra mais

à ressentir qu'il est à l'intérieur de la scène. Mon travail est une sorte de tournage baroque car le public est conscient de la caméra. Donc, pour les acteurs, j'aime quand on sent une sorte de complicité entre eux et la personne invisible derrière la caméra.

Ryan Blackwell : Ayant un intérêt pour de nombreux médiums, de l'écriture à la photographie en passant par le cinéma, comment abordez-vous un concept ou une idée ?

François Vogel : Je suis plus une personne visuelle qu'un conteur. Bien que j'adore écouter des histoires, je ne suis pas bon pour les raconter. Pour moi, la partie écriture est stimulante quand il s'agit de jouer avec les mots. En parlant de l'approche d'une création, j'aime la métaphore de l'arbre que le peintre Paul Klee explique dans sa théorie : l'artiste est le tronc tandis que les racines sont l'inspiration et les branches sont les créations. Chercher les bonnes racines est une grande partie du travail de l'artiste. Mais il n'y a pas de secret pour cela. Personnellement, je pense que la marche aléatoire est une bonne façon de trouver l'inspiration. La marche aléatoire peut libérer l'esprit et nous permettre de voir des choses en même temps.

Ryan Blackwell : La série *Slit Scan*, entre autres, est très surréaliste. Pourquoi créez-vous des images fortement déformées ?

François Vogel : J'ai toujours été fasciné par les distorsions. Mon premier souvenir de distorsion remonte à l'enfance, jouant dans la baignoire avec mon reflet glissant sur le robinet. J'étais également passionné par les reflets dans les cuillères. J'aimais la façon dont le monde entier pouvait se plier à l'intérieur d'un petit objet. Plus tard, la découverte des sténopés (un petit trou percé dans une boîte noire permettant de photographier sans lentille) a été une révélation. Avec le sténopé, la lumière va directement du monde réel à l'image, sans lentille, juste à travers l'air. C'est pur et presque mathématique. Et vous pouvez facilement déformer l'image en tordant le papier photographique dans la boîte, en le froissant, en le pliant, etc. Plus tard, j'ai trouvé un moyen de reproduire ces distorsions à l'aide de l'ordinateur. Le *Slit Scan* est la même chose mais avec la possibilité d'ajouter le temps comme composante dans le processus de déformation. C'est un peu comme avec la cosmologie, lorsque le temps et l'espace sont liés ensemble et peuvent être déformés ensemble, j'adore ça !

Ryan Blackwell : Quel est l'avenir de l'art ?

François Vogel : Je n'en ai aucune idée. J'espère que l'avenir de l'art sera humble. J'espère que l'art ressemblera plus à un poème qu'à un gratte-ciel. Quelque chose qui peut durer dans nos mémoires sans détruire la nature ou exploiter les travailleurs. Une chanson est le meilleur exemple d'art humble. Elle peut durer éternellement, elle peut vous émouvoir juste par la pensée. L'art devenant humble. C'est mon espoir !

©Ryan Blackwell,
pour le magazine *Beyond Photography* (2020)
- Turbulences Vidéo



François Vogel, *Slit Scan* © Tous droits réservés

COSMONAUTE DE L'IMAGE

propos recueillis par Bernard Laurent-Zopf

Chez François Vogel, rien n'est normal car il aime par-dessus tout tordre, distordre, étirer, condenser le temps et l'espace. Le temps, il le met en pause et l'étire à loisir, ou il le condense radicalement par le stop-motion. L'espace, il l'embrasse entièrement par des ultra-grand-angles, des réflexions dans des sphères ou des procédés numériques. Pour capter le réel, tous les moyens sont bons, il emploie donc toutes sortes d'appareils, du très rudimentaire au très sophistiqué, de l'analogique au trucage digital.

François Vogel, *Chat sur fond vert* (2021) © Tous droits réservés

La déformation des formes est une constante de sa pratique, rendant le réel extra-ordinaire. Il est d'ailleurs surnommé, au choix, « Magicien baroque » de la vidéo, ou « Cosmonaute de l'image ». Nous avons une nette préférence pour le « cosmonaute » car cela lui va à merveille. Il se met souvent en scène (par disponibilité) évoluant comme en apesanteur dans son univers rendu sphérique et semble appréhender avec légèreté les différentes techniques qu'il invente ou détourne. Il aime bidouiller à tous les niveaux de la production d'un film, et ce qui ressemble parfois à de la post-production lourde se révèle être une astuce de prise de vues.

Pour bien comprendre comment il a démarré sa brillante carrière dans la torsion du réel, il faut partir du sténopé (un appareil photographique à sténopé se présente sous la forme d'une boîte dont l'une des faces est percée d'un trou minuscule qui laisse entrer la lumière. Sur la surface opposée à cette ouverture vient se former l'image inversée de la réalité extérieure, que l'on peut capturer sur un support photosensible, tel que du papier photographique). Une technique qu'il

a beaucoup pratiquée et à laquelle il a même consacré un livre : *Le nouveau traité du sténopé*. Il y montre ses travaux photographiques des années 90, mais aussi différents modèles de dispositifs à sténopé. Tout est déjà là, sa propension incontrôlable à courber les perspectives comme son goût pour la construction de ses propres outils de distorsion.

« Le sténopé a été une révélation pour moi. Sa pureté géométrique m'a tout de suite emballé. La lumière traverse l'espace, rentre par le petit trou et va s'imprimer sur le papier photographique sans jamais rencontrer autre chose que de l'air. Il n'y a aucune optique, que de l'air et de la lumière. On ne change pas d'objectif avec un sténopé, mais on peut jouer avec sa forme géométrique. Une boîte à chaussures carrée ou une boîte de conserve cylindrique donneront des résultats différents. J'ai beaucoup expérimenté en faisant varier les formes des boîtes, j'ai aussi froissé, plié, tordu le papier dans l'appareil, c'était presque de la sculpture de papier photographique ! Ces expérimentations ont eu une grande

influence sur mon travail numérique, parce que j'ai appliqué cette idée de sculpture du négatif avec les outils numériques, en fabriquant des sortes de sténopés virtuels en 3D que je tordais dans tous les sens à l'intérieur de l'ordinateur. Un peu comme si je tordais et pliais le capteur d'une caméra. »

« Je me suis toujours demandé comment on faisait pour appréhender l'espace autour de nous. On se promène dans la rue, notre point de vue change, les formes se décalent par rapport à notre mouvement et finalement c'est comme si l'espace s'enroulait autour de nous. On peut effectuer cet exercice de se déplacer dans la rue et essayer d'élargir son regard... on fixe des yeux le bout de la rue mais on concentre son esprit sur l'ensemble du champ de vision. Le regard englobe un énorme panorama. Par cet exercice on peut sentir l'espace qui se déforme autour de soi. Je suis fasciné par cette idée que notre vision est malléable. Jouer avec les déformations est pour moi une façon de questionner notre manière de voir les choses. Intégrer le temps dans la déformation ajoute une dimension au jeu avec les formes et ouvre de nouvelles possibilités. »

[...]

« J'ai aussi un autre outil que des développeurs ont programmé à l'occasion de la création de l'installation vidéo *Élongations*. Cet outil me permet de découper des tranches d'espace-temps dans un cube virtuel spatio-temporel. Ça peut paraître abscons mais c'est vraiment ce qui se passe. Le cube qui se visualise dans le logiciel Maya est un flipbook dont la face avant est l'image et la profondeur est le temps. Je modélise et anime une plaque polygonale dans Maya qui vient transpercer ce cube et en extraire une séquence vidéo. »

Chez ce bricoleur né, on a le sentiment que le plaisir à imaginer le dispositif adéquat de captage du réel est tout aussi satisfaisant que le résultat. Et donc il est toujours en recherche d'un nouveau dispositif à bricoler en fonction du projet, du sténopé à Maya.

« J'aime jouer avec les outils, voire en inventer de nouveaux. J'ai par exemple fabriqué un appareil photo avec des pièces de Lego et une boîte de chocolat qui fait des photos en perspective inversée. C'est un objet rigolo à regarder mais qui photographie réellement en perspective inversée. Il est équipé d'engrenages dont les rapports sont calculés pour régler des vitesses précises de défilement du négatif et d'une fente d'obturation. Ce décalage entre l'objet totalement bricolé et ses caractéristiques techniques étonne souvent les gens. J'ai



François Vogel, *Followed By Void* (2021) © Tous droits réservés

construit cet appareil parce que je voulais voir une photo en perspective inversée, mais pas pour en faire un objet fonctionnel commercialisable. Alors il a été créé avec les moyens du bord ! C'est souvent comme ça dans mon travail. J'ai des idées de nouvelles formes de représentation et je me débrouille avec ce que j'ai pour créer les outils me permettant de visualiser concrètement ces idées. »

« J'essaie de trouver un lien essentiel entre l'effet et le sujet filmé. Comme si l'un ne pouvait exister sans l'autre. Je recherche aussi une forme d'honnêteté dans l'effet. L'effet doit être assumé et visible, la plupart du temps il n'y a aucun ajout par rapport à l'image d'origine. Dans la vidéo du chat sur fond vert par exemple, il n'y a pas de 3D ni de Photoshop. C'est juste la séquence d'origine, mais déformée. On peut même dire qu'il n'y a pas de truquage, puisque pas d'incrustation, pas d'effacement... tout reste visible. »

© Propos recueillis par Bernard Laurent-Zopf
pour Brainto (2022)
- Turbulences Vidéo #124

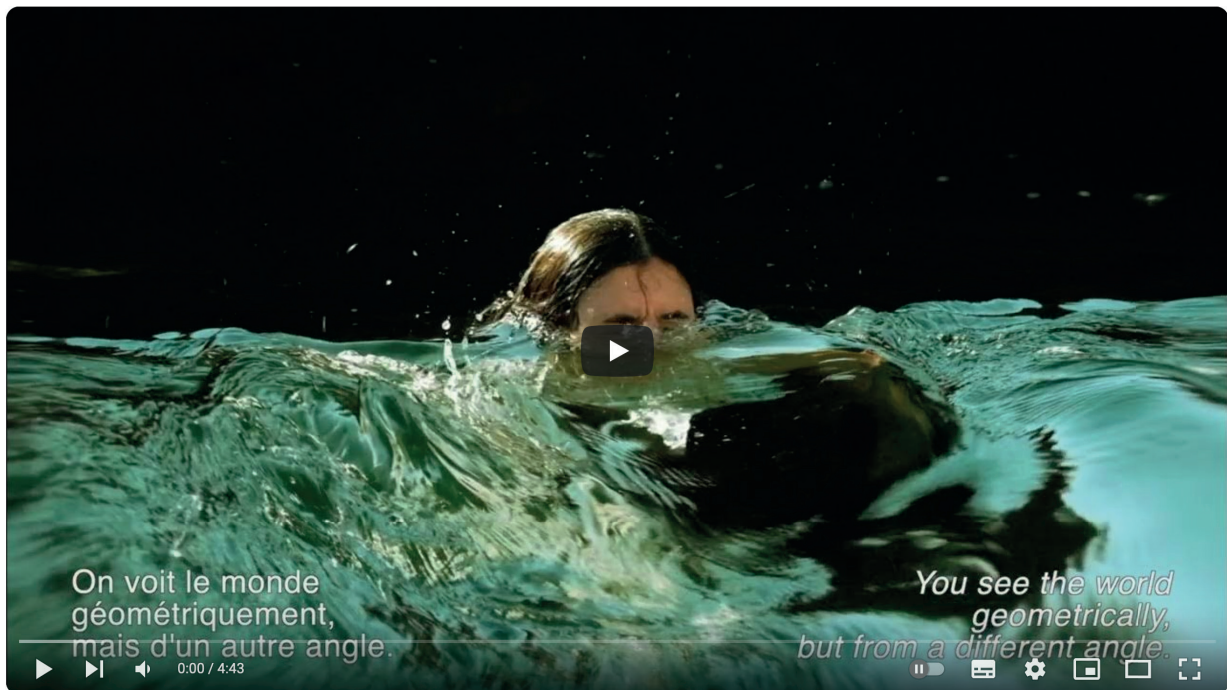


François Vogel, *Autoprotrait* © Tous droits réservés

PORTRAIT VIDÉO

FRANÇOIS VODEL

par Gabriel Soucheyre



Retrouvez François Vogel 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.francoisvogel.com/fr

VOLEURS, COGNEURS ET FARNIENTE

par Alain Bourges

L'été est propice à la paresse et aux histoires de voyous. Turbulences n'y échappe pas. L'hiver est plutôt fait pour les crimes de sang comme mon article de novembre dernier le préconisait tacitement.

Aygul sur le balcon, *Slovo patsana* © Tous droits réservés

Un meurtre exige beaucoup de sang-froid, de travail et de précision, si l'on veut échapper à la Justice. Un vol, une escroquerie, en revanche sont des méfaits plus jubilatoires et beaucoup moins réprimés à en juger par le nombre d'escrocs et de voleurs qui circulent librement sur cette planète. Deux séries illustrent aujourd'hui ce point de vue, une russe et une française.

Slovo patsana

L'irruption de la série russe *Slovo patsana*. *Krov na asfalte*¹, fin 2023, a fait l'effet d'un boulet de canon dans les rangs bien ordonnés de la fiction télévisuelle contemporaine. Rien des « true crime », des sagas dynastiques, des innombrables héritiers de Sherlock Holmes ou des méditations ontologiques dans l'espace intersidéral ne peut résister à la puissance d'un tel réalisme. L'effet de vérité est irréfrenable, en comparaison, toute mise en scène provoque soudain un sentiment de faux, d'artificiel, de joué. Ceux qui ont vu autrefois le sublime film de Vitali Kanevski, *Bouge pas, meurs, ressuscite*², qui racontait l'histoire d'un adolescent et de sa petite amie dans une

ville minière du fin fond de la Sibérie, savent de quoi il ressort quand on parle du réalisme russe, le vrai.

Le succès de cette série russe en Ukraine, dans laquelle beaucoup ont reconnu leur jeunesse, n'a pas été du goût des autorités. On les comprend. Inspirée du livre du journaliste tatar Robert Garaev, *Slovo Patsana* décrit le phénomène des bandes d'adolescents ultraviolentes dans les années 1980 à 2000 à Kazan³. Avec *Tchernobyl*, *Slovo Patsana* est la seule série à traiter de cette période historique en URSS. Cela fait tout de même deux chefs d'œuvre.

On est sous Gorbatchev, en pleine perestroïka, les conditions de vie sont difficiles, la sécurité n'est plus assurée comme jadis. À Kazan, quand on est un garçon, on n'a pas vraiment d'autre choix que de devenir un *patsan* (un vrai mec) ou un *chushpan* racketté et battu par les durs du collège. La ville est découpée en territoires, chaque territoire est contrôlé par une bande et les bandes se mènent une guerre continuelle. Ce ne sont pas des rivalités de trafiquants de drogues ou de cigarettes, les gangs vivent de rackets et de vols. Il s'agit d'autre chose, de plus archaïque, de plus instinctif : l'appel de la meute et la lutte pour un territoire. Les blessures graves, la mort même, font partie des risques. On se bat à coups de poings et de manches en bois ou de barres de fer. Les

1 - Parole de Garçon – du sang sur l'asphalte.

2 - « Zamri, oumri, voskresnil », film de la même époque de la perestroïka, Caméra d'or au Festival de Cannes 1990.

3 - On peut lire [cet article](#) (en anglais) qui lui donne la parole et dans lequel il revient sur son expérience des gangs de jeunes à Kazan dans les années 1980.

armes à feu ne circulent pas encore beaucoup, mais cela n'empêche pas de tuer.

L'argot et la morale qui lient ces garçons sont le ciment de toute criminalité organisée. La sociologue Svetlana Stephenson, auteure de *Gangs de Russie : des rues aux couloirs du pouvoir*, estime qu'entre 1980 et 2000, un tiers des adolescents de Kazan était impliqué dans les bandes délinquantes. Quant à la notoriété internationale des hooligans russes, elle n'était plus à faire dans les années 1990. Le vieux port de Marseille se souvient encore de leur homérique affrontement avec leurs homologues anglais en 2016⁴.

Au travers du personnage d'Andrej, un garçon au visage d'ange, excellent pianiste, respectueux de sa mère, *Slovo Patsana* décrit l'attraction irrésistible que les clans exercent sur les jeunes garçons, quelles que soient leurs origines ou leurs capacités. Le sien s'appelle Universam, il est dirigé par Vova, alias Adidas, un jeune vétéran de la guerre d'Afghanistan.

Cette dernière n'est pas encore perdue, bien qu'une réplique de Vova fasse comprendre qu'elle est en passe de l'être. Néanmoins les structures étatiques résistent encore, en dépit du mécontentement de la population et du discrédit qui frappe le régime. Parmi elles, les komsomols, qui organisent toujours la jeunesse et tentent de récupérer les brebis égarées.

Le démantèlement de l'Union Soviétique approche à grands pas. Appliquées trop tard, les réformes ne donnent pas les résultats escomptés, Gorbatchev est acculé, Eltsine s'apprête à donner le coup de grâce. Une vague d'opportunistes mettra aussitôt la main sur les biens nationaux, en usant si besoin de la Kalachnikov. Ainsi se constituera l'aristocratie mafieuse qui gère actuellement le pays. Les garçons d'Universam sont les futurs hommes de main de ceux que l'on appelle aujourd'hui les oligarques. La plupart mourront, abattus chez eux, dans la rue, en prison, n'importe où ; ils auront fait leur part de l'Histoire, en bons petits soldats d'une débâcle qui ne dit pas son nom, eux qui se croyaient libres.

La Loi de la rue n'est jamais que la transcription régressive de la morale dominante. Rien de plus réactionnaire qu'un mafieux. La Mafia originale, l'italienne, naît, disent les sociologues, du conflit entre les normes de l'État bureaucratique et un ordre féodal encore vivace. Ici, c'est le contraire, les gangs naissent de la décomposition de l'État bureaucratique et de la résurgence d'affrontements entre des villages absorbés par l'urbanisation et devenus de simples quartiers.



Fin, dernière bagarre, *Slovo patsana* © Tous droits réservés

4 - Ici, [un article](#) édifiant sur le sujet.



Se battre est un rite, un mode primitif de rapports humains. Se battre a pour premier but de détruire le clan adverse, a minima de le dominer. La victoire ou la défaite infirme ou confirme le rapport de forces, la hiérarchie. Mais se battre est également un acte nécessaire à titre individuel pour se séparer du groupe ou d'un copain. Verser le sang scelle un nouvel état des relations entre les individus comme entre les collectifs.

Conformément aux mœurs habituels des voyous, les *patsana* sont particulièrement attachés à la loyauté, à l'honnêteté au sein du groupe, au respect des anciens, mais, par-dessus tout, ils sont intraitables en ce qui concerne l'honneur des femmes, c'est-à-dire envers ce qui touche à leur propre virilité. Aygul, la bouleversante Aygul, l'amoureuse de Marat, est prise en otage et violée par un membre du gang Dom Byta. Elle perd sa virginité, elle est souillée et dès lors stigmatisée. Par une ahurissante inversion de culpabilité, elle est désormais étiquetée comme dépravée. De plus, la culpabilité étant, comme on le sait, contagieuse, Marat se déshonore s'il ne la rejette pas. Il refuse par amour pour Aygul, dès lors le bannissement devient inéluctable pour lui comme pour elle, aussi bien de la part des garçons que des filles.

C'est ce monde primitif que *Slovo Patsana* expose avec talent, notamment grâce à des acteurs impressionnants de véracité. L'effet de reconnaissance a mobilisé les classes d'âges qui avaient entre 13 et 30 ans entre 1980 et 2000, c'est-à-dire toute la population à l'exception des enfants et des vieux, du moins pour ceux qui avaient côtoyé les voyous. Le succès de la série a entraîné celui de sa musique, devenue une rengaine populaire. Les multiples scènes de bagarres collectives sont en effet systématiquement « portées » par une musique entraînante qui traduit l'enthousiasme collectif dès qu'il s'agit d'en découdre. Est-ce la nostalgie de l'époque qui a propulsé la musique en tête de liste ou son lien avec la violence des gangs ? On ne saura pas. Mais il n'est pas certain que cet usage de la musique ait contribué à la qualité de la série.

Toutefois, ce qui me paraît le plus important dans cette production, outre ce qu'elle nous apprend, bien sûr, et les émotions intenses qu'elle nous procure, outre ces visages juvéniles, douloureux ou lumineux, tendres et durs à la fois, c'est la pudeur dont elle sait faire preuve, le moment venu, dans sa fresque de l'hyperviolence. Une telle pudeur relève d'un choix entre montrer et ne pas montrer. Toute écriture cinématographique ou télévisuelle tient dans cette décision. C'est là que se révèlent à la fois la justesse du réalisateur et, en ce qui concerne *Slovo Patsana*, ce qui subsiste de conscience morale dans le monde qu'il décrit. Il reste des choses devant



Alain Fitoussi (alias Mardoché Mouly) et son cousin Bouli (alias Samy Souied), Jérôme Attias (alias Arnaud Mimran), *D'argent et de sang* © Curiosa films

lesquelles on détourne le regard, par politesse, par honte ou par compassion. Tout n'est pas perdu.

Quatre scènes en témoignent : celle où un garçon, parce qu'il ne parvient pas à grimper dans le bus est rattrapé par la bande rivale et battu à mort, celle où Aygul se fait violer et celle, consécutive, où elle se suicide, enfin celle où Vova exécute Zhyoltyy, le chef du gang Dom Byta, d'une balle de pistolet. On ne voit le tabassage du garçon que du bus qui s'éloigne, le viol d'Aygul se déroule hors-champ, son suicide également, enfin Zhyoltyy reste hors-champ lorsqu'il reçoit la balle fatale. Dans *Slovo Patsana*, on ne montre pas plus la mort qu'un viol parce qu'on n'a pas besoin d'image pour comprendre, mais surtout parce que hors-champ, ces crimes acquièrent une puissance dont aucune image ne serait capable⁵.

Une seule mort est montrée, sans violence ni gerbe de sang, une mort au ralenti qui ressemble à toutes les morts de tous les Roméo sous les yeux de toutes les Juliette. Il suffit ici de dire qu'elle clôt un amour impossible, une fuite sans issue d'un monde sans pitié envers ses enfants. Un monde condamné.

Il faudrait être d'une grande naïveté pour croire que ce tableau des années 1980 soit sans rapport avec la Russie d'aujourd'hui. Si, par extraordinaire, l'auteur n'a pas voulu ce

rapprochement, le spectateur le fait de lui-même, à la lumière de la guerre qui sévit en Ukraine⁶.

D'argent et de sang

Moins brutale, l'escroquerie est un genre plus noble que le vol ou le racket, car il demande de l'opportunisme, de la finesse et de la psychologie plutôt qu'un penchant pour la bagarre et les armes.

Car pour une escroquerie, celle dont nous allons parler en a été une joyeuse, une géante même puisqu'elle passe pour la plus grande de l'histoire de France. Elle n'est malheureusement pas assez connue, sans doute du fait de la discrétion de notre élite politique lorsqu'elle se fait prendre en faute. Il aura fallu toute l'énergie et le talent des journalistes de Mediapart, et notamment de Fabrice Arfi, pour porter à la connaissance du public ce monumental gâchis qui nous coûta, à nous autres contribuables, 1,6 milliard d'euros soit autant que la mise en place du RSA à la même époque. Je parle de la fraude à la Taxe Carbone entre novembre 2008 à juin 2009.

On se souvient peut-être que cette taxe naquit de l'idée bizarre qui prônait l'invention d'un nouveau marché pour ré-

5 - C'est en hommage à Aygul, confondante de fragilité adolescente, que j'ai choisi de mettre son image, à la dernière seconde de sa vie, en tête de cet article.

6 - Toujours à l'affût, Netflix a acheté les droits de *Slovo Patsana*, ce qui laisse envisager une rapide diffusion doublée ou sous-titrée en français. En attendant, on peut regarder la série en version très approximativement sous-titrée en anglais sur [cette page](#).

guler les émissions de CO2. Plutôt que terroriser les industriels avec une nouvelle taxe, il fut proposé de créer un marché de la pollution mettant en scène les industriels qui outrepassaient leur quota de CO2 et leurs homologues plus vertueux qui n'atteignaient pas leur quota, les premiers achetant des « droits à polluer » auprès des seconds. Au passage, l'État taxait ces transactions d'une TVA à 19,6 %. Une filiale de la Caisse des dépôts et Consignations fut fondée sous le nom de Bluenext⁷ pour gérer ce marché spécialisé. Toutes les entreprises y eurent accès, qu'elles aient été pollueuses ou pas et sans contrôle de la réalité de leurs activités ou non.

Le résultat immédiat ne fut pas la disparition des nuages au-dessus des cheminées d'usines mais un gigantesque détournement de la TVA par une petite bande de voyous totalement ignorants en CO2 mais spécialistes du détournement de TVA selon la technique dite du « Carrousel »⁸. Ils n'ont pas été les seuls à profiter de la manne, un précurseur comme Grégory Zaoui⁹, une maîtresse femme comme Christiane Melgrani à Marseille¹⁰ ou un vrai professionnel de l'escroquerie comme Cyril Astruc¹¹ en tirèrent également de copieux revenus.

Les pertes pour les caisses de l'État français en moins d'un an se chiffrent à 1,6 milliards d'Euros, comme je l'ai déjà dit, et 6 milliards à l'échelon européen. Ni la ministre des finances ni le ministre du budget ne démissionnèrent. La Caisse des Dépôts et Consignations, chargée du remboursement de la TVA et sa filiale Bluenext, censée organiser le marché des quotas de CO2, ne firent l'objet d'aucune mise en cause.

Un escroc déclarait à l'époque : « J'ai toujours travaillé très dur pour mes escroqueries. Mais là, le CO2, ce n'était pas du boulot. C'est un peu comme si vous rentriez dans une banque pour un braquage et qu'un commissaire de police, déjà sur place, vous indique dans quel coffre vous servir, par quelle porte arrière sortir et vous file les clés d'une bagnole

pour vous enfuir en vous assurant qu'il n'y a pas de balise de flics dessus. On n'en revenait pas ! »¹².

Autant d'argent ne pouvait qu'attirer des convoitises dans le microcosme de l'escroquerie. Séquestrations, menaces de mort et meurtres réels balisèrent le carrousel. Cerise sur le gâteau, Mimran se vanta en prison d'avoir corrompu l'actuel premier ministre israélien et un député français de ses amis. Mais que vaut la parole d'un escroc ?

D'argent et de sang raconte cette affaire scandaleuse en usant d'une pédagogie efficace à défaut d'être originale. Dans le rôle de Simon Weynachter, le magistrat à la tête du Service National de Douane Judiciaire nouvellement créé¹³, Vincent Lindon témoigne devant deux juges au sujet de son enquête sur la fraude à la taxe carbone. Ses propos sont illustrés de flashbacks qui font alterner les moments de l'enquête et les aventures des criminels. Le « poids » dramatique de Vincent Lindon impose sa narration comme une évidence. Son verbe seul suffit à nous faire comprendre un sujet techniquement complexe et ressentir tous les niveaux, criminels, sociaux, affectifs, émotionnels d'une phénoménale escroquerie qui bouleverse de fond en comble la vie de ses protagonistes. Et c'est une prouesse.

Malheureusement, les derniers épisodes nous livrent successivement deux monologues où Weynachter (nous) explique ce que la fraude a de mauvais pour la société, à quel point elle est immorale, scandaleuse et inacceptable. La pédagogie s'effondre comme si la fenêtre à travers laquelle nous contemplions cette histoire se brisait en morceaux. Le verre étant tombé du cadre, on se retrouve devant un film à message, avec son héros positif et ses prêches édifiants, un de ces films ou séries au service d'un discours moralisateur comme le cinéma américain nous en a trop souvent servi.

Reviennent alors à l'esprit toutes les scènes où l'on a admiré le magistrat incorruptible, seul contre tous, le doigt sur la couture de la procédure, capable de compassion autant que de fermeté, étanche à toute séduction et d'une parfaite maîtrise de soi. On repense à sa vie personnelle, au souvenir de ses parents, juifs convertis au christianisme dans une après-guerre hantée par la Shoah, à celui de sa femme après le décès de

7 - Rebaptisée Overgreen dans la série.

8 - Un schéma simple publié [ici dans Libération](#), permet de comprendre le « carrousel ».

9 - Un personnage à découvrir sur [FranceInfo](#).

10 - À découvrir dans le [Nouvel Observateur](#).

11 - Un personnage à découvrir [dans cet article](#) très complet et très bien illustré de Vanity Fair

12 - In [Mafia du CO2 : l'histoire secrète d'un fiasco d'Etat sous Sarkozy](#). Média-part (pour abonnés).

13 - À l'époque direction nationale des enquêtes fiscales (DNEF). Le poste occupé par Simon Weynachter dans la série était alors celui de Bruno Dalles dont la suite de la carrière permet elle aussi de juger de l'indépendance de la Justice en France. [À lire ici](#).

laquelle il s'est jeté à corps perdu dans le travail, à sa fille en rupture de ban, divaguant avec son petit ami junkie à la recherche de quoi assouvir leur addiction. On ne pouvait bâtir héros plus héroïque.

Face à lui, un trio d'escrocs né autour des tables de poker : Jérôme Attias (alias Arnaud Mimran), le fils de bonne famille, gendre d'un riche, intègre et pieux homme d'affaires juif, Alain Fitoussi (alias Mardoché Mouly) et son cousin Bouli (alias Samy Souied), les branquignols sépharades de Belleville, incultes mais roués comme des singes.

Le regard dessillé, on repasse mentalement en vue l'architecture de la série et l'on se demande pourquoi les relations entre Weynachter et sa fille paraissent si artificielles ? Pourquoi on en sait si peu sur Fitoussi et Bouli, les deux sympathiques voyous, si efficacement interprétés par Ramzy Bedia et David Ayala ? À part leur affection illimitée pour leur famille et leur talent de bonimenteurs digne de la caricature des juifs tunisiens qu'ils sont, à part leur goût pour les prostituées et le plaisir qu'ils prennent à jeter les billets de banque par la fenêtre d'une voiture, sur la foule d'un casino ou d'une boîte de nuit, malin qui saura dire qui sont ces hommes.

Attias, lui, est aimanté par sa fascination pour eux. Ses complices ne sont pas de son milieu, il ne connaît pas leurs codes, mais il ne résiste pas à l'attrait de la canaille. Pour l'instant cela lui donne comme une épaisseur, une hubris pourrait-on dire, qui entraînera sa chute et celle du réseau, à la manière classique.

Si certains personnages et certaines situations manquent parfois de densité, *D'argent et de sang* expose clairement la responsabilité de l'Exécutif, en l'occurrence de la ministre de l'économie et de ses hauts fonctionnaires, leur aveuglement, leur capacité à dire un jour le contraire de la veille et à étouffer leurs manquements. Il aurait été possible de tuer la fraude sur la taxe carbone dans l'œuf en bloquant immédiatement le marché ou en supprimant la TVA. Cela n'a pas été fait. Les mêmes qui s'y sont opposés sont ceux qui, peu après, réclament des résultats à Weynachter. « Entre la première demande de modification du régime de TVA [...] et la décision d'exonération de TVA des échanges de quotas de CO₂, huit mois se sont écoulés durant lesquels la fraude a continué de prospérer » écrivait la Cour des Comptes en 2012.

D'argent et de sang ne se prive pas de mettre en cause les banques, qu'elles soient installées dans les paradis fiscaux (Dubai) ou chez les intégristes du secret bancaire (Hong Kong). Toutes sont parfaitement conscientes de receler et de faire fructifier de l'argent sale. L'accent de vérité qui émane d'une scène de réunion au siège d'une banque de Hong

Kong fait froid dans le dos. On touche au cynisme le plus pur. Il n'y a rien à faire, les policiers sont face à des exécutants sans âme, les donneurs d'ordre sont invisibles et le resteront à jamais.

La police française n'est pas épargnée, elle non plus. Les auteurs la représentent sous les traits d'un mystérieux agent dont les apparitions aux moments cruciaux, averti par on ne sait qui, et les entretiens discrets qu'il mène avec Attias restent très flous¹⁴. Une façon discrète de rappeler que de nombreux faits et écoutes téléphoniques prouvent une collusion entre certains membres de la police et le réseau de la fraude à la Taxe Carbone.

Comme toute reconstitution, *D'argent et de sang* avance sur une ligne de crête entre les faits connus, la nécessité de remplir les « blancs » et la liberté offerte par le choix de la fiction. Liée au personnage de Weynachter, la série en reste là et néglige de conclure sur ce qui ne le concerne pas directement : le sort que la justice réserva à Attias/Mimran et à Mouly/Fitoussi, puis la résolution des trois, voire quatre assassinats qui émaillèrent l'escroquerie. Elle ignore notamment les activités et les relations d'Attias/Mimran que le magistrat lui-même ignorait et qui auraient permis de connaître son implication (ou non) dans les meurtres. Des mises en examen, des jugements et des condamnations ont pourtant été ultérieurement prononcés¹⁵. Rien n'empêchait de faire figurer ces informations par écrit, en post-scriptum, avant le générique de fin, comme quantité de séries le font.

La contradiction entre la vie totalement inventée de Simon Weynachter et le refus de raconter ce qui sort du cadre de ses strictes compétences laisse un arrière-goût d'incomplétude. Le même que celui qui découle de ses relations seulement ébauchées avec sa fille. Ou de ce Fitoussi que l'on voit

14 - Mediapart met en cause l'Office central de lutte contre le crime organisé qui aurait cherché à sauver la mise d'Attias et d'un autre délinquant, Cyril Astruc. Suite aux révélations de Mediapart et du quotidien israélien Haaretz, le Parquet de Paris a ouvert une enquête pour « corruption », « trafic d'influence », « violation du secret » et « recel ».

15 - Pour Arnaud Mimran/Jérôme Attias : 8 ans de prison ferme et un million d'amende pour fraude à la TVA sur les taxes carbone, treize ans de prison ferme pour séquestration et extorsion du trader Yomi Rodrig. Mis en examen en 2021 pour complicité dans le meurtre du garde du corps d'un cousin de Mouly, mis en examen la même année pour le meurtre de son beau-père. Pour Mardoché Mouly/Alain Fitoussi : 8 ans de prison et un million d'amende pour la fraude à la TVA. Pour le courtier polonais (hongrois dans la série) Jaroslaw Klapucki, 7 ans de prison et un million d'euros d'amende pour le même motif, sa société étant condamnée à 3,750 millions d'euros d'amende.



Vincent Lindon dans le rôle de Simon Weynachter, *D'argent et de sang* © Curiosa films

une dernière fois en Israël où il a trouvé refuge, alors que de nombreuses péripéties l'attendent encore.

Pour conclure, je voudrais revenir à la focalisation sur le personnage de Weynachter, héros solitaire, combattant de la justice face au crime organisé et triomphateur du mal. Qu'il ne corresponde pas à la réalité du travail d'un service de douanes, de police ou de la Justice est une chose dont on s'accommode, en revanche, s'il y a dans cette série une réelle dénonciation politique des dangers que peut faire peser l'État sur la démocratie, elle rate en partie son objectif. Un cow-boy solitaire comme Weynachter, aussi obstiné soit-il, ne suffira jamais.

© Alain Bourges - Turbulences Vidéo #124

Slovo patsana, Krov na asfalte (Parole de Garçon - du sang sur l'asphalte) est un feuilleton russe en huit épisodes écrit et réalisé par Zhora Kryzhovnikov en 2023. Il a été diffusé sur les chaînes russes Wink, Start et NTV et le sera prochainement sur Netflix. Il est interprété notamment par : Ivan Yankovskiy, Ruzil Minekaev, Leon Kemstach, Anna Peresild, Yuliya Aleksandrova, Anastasiya Krasovskaya, Nikita Kologrivyy, Anton Vasilev, Lev Zulkarnaev, Anton Vasilev,...

D'argent de sang est un feuilleton français en 12 épisodes librement créé par Xavier Giannoli à partir de l'ouvrage homonyme de Fabrice Arfi. Il a été diffusé sur Canal+ fin 2023, début 2024. Il est interprété notamment par : Ramzy Bedia, David Ayala, Vincent Lindon, Yvan Attal, Niels Schneider, Judith Chemla, Olga Kurylenko, André Marcon, Matthias Jacquin, Victoire Du Bois,...

FIGURE DE L'INFIGURABILITÉ DE L'ESPACE LATENT

par Philippe Boisnard

J'aimerais commencer par deux références qui questionnent le hors-champ, qui en tant qu'œuvres, impliquent le spectateur quant à ce qu'il voit.

« Tantôt le hors champ renvoie à un espace visuel, qui prolonge naturellement l'espace vu dans l'image, [...], tantôt, au contraire le hors champ témoigne d'une puissance d'une autre nature, excédant tout espace.

Louis Seguin, *L'Espace du cinéma*.

« Il y a là, en nature comme en technique, une manière de considérer l'espace (latent) non comme un environnement, décor dont nous serions le sujet central à la manière d'un FPS, mais comme un espace, hétérogène, étrange, inconnu.

Grégory Chatonsky.

People in the Sun, 1960, Hopper, dans la continuité de ses précédentes œuvres, explore un hors-champ. Un groupe de personnes est assis sur des transats face au soleil devant une façade. Ils semblent impassibles. Leur regard semble se perdre vers un extérieur que le cadre nous voile, nous vole.

Le spectateur voit un tableau, dans lequel des personnages observent un en-dehors du cadre. Notre esprit aura tendance à imaginer le hors-champ, à le remplir, à l'abolir, que cela soit du point de vue d'une continuité esthétique ou que cela soit narrativement, selon une logique du récit. Que regardent-ils? Y a-t-il un événement? Notre esprit, selon ces conditions géographiques et historiques, emplira cet invisible de son imagination, la matrice du réel étant pour lui la condensation culturelle qui s'est déposée tout au long de son histoire personnelle et collective.

Quelques années plus tard, Michael Snow dans *Wavelength* en 1967 fait un long travelling de 42 minutes sur quelques mètres dans un loft. Le film est fait de successions de prises de vue, mais le mouvement est ininterrompu. Le loft peu à peu disparaît dans le hors-champ. Le spectateur est pris dans la fixité de « l'œil cyclopéen » de la caméra¹. Alors que le loft

lentement disparaît, reste sa mémoire, reste la situation première, alors que nous ne faisons plus face qu'à l'étendue marine de la photographie finale : des vagues. Le hors champ de la photographie finale est absolument hétérogène par rapport à ce qui a été vu et traversé, mais il ne saurait être oublié par le spectateur, référentiel premier, insistant, le loft bien qu'il ait été effacé par la fermeture du champ, persiste, résiste dans une mémoire visuelle. Alors que nous avons vu des corps passer, une vie dans ce loft, même s'il a disparu, notre imagination donne encore vie à ce qui entoure l'image.

À travers ces deux œuvres, ce qui ressort, c'est en quel sens le spectateur entre activement dans le jeu de l'œuvre à partir de l'émergence du hors-champ. Nous constatons que notre rapport à l'espace est lié à notre corps et à son expérience. L'espace que je vois dans une œuvre renvoie analogiquement à l'expérience que je fais de l'espace.

C'est pourquoi le hors-champ est investi par mon imagination qui en décline les potentialités à partir de mon expérience.

Mais qu'en est-il des *Imaginations Artificielles Génératives* (IAG), au sens où elles ne sont liées à aucun corps ? Comment se constitue une actualisation de l'image alors que l'IA

1 - Alain Julien Rudefoucauld, « Le monstre et le visuel, Monstruosité du cinéma », *L'esprit du temps*, n° 13, p. 112. Dans cet article, Alain Julien Rudefoucauld met en lumière que le premier monstre du cinéma n'est autre que la caméra qui se présente comme un œil qui impose son point de vue, au sens propre il est un kinoglaz. Il y a

une proximité avec ce que Michael Snow a réfléchi avec la caméra, notamment avec *La Région centrale*. Chantal Ackerman disait de son travail : « Michael Snow construit des dispositifs machiniques, déshumanisés, mécaniques. »



Edward Hopper, *People in the Sun*, 1960, huile sur toile, 102.6 x 153.4 cm., Smithsonian American Art Museum, Gift of S.C. Johnson & Son, Inc. © Tous droits réservés



Philippe Boissard, *Latent Space off Off-Screen*, captures d'écran, vidéo, 6'30 © Tous droits réservés

n'a pas fait l'expérience d'un monde comme nous pouvons le faire à partir de notre corps, mais qu'elle n'est constituée que des données linguistiques et picturales que nous lui avons données ?

Parce que les IA n'ont pas de corps, elles sont enfermées dans l'espace latent défini par le double processus du LLM (*Large Language Model*) et du modèle image. Sans porte ni fenêtre, les IAG sont comme les prisonniers de la caverne de La République de Platon : elles relient des images à des concepts selon les liaisons qui leur sont imposées par des agents extérieurs. Toutefois, il apparaît possible dans un certain sens de libérer pour une part le déterminisme qui agit sur l'IAG. En un sens il y a deux déterminismes. Le premier que l'on appellera le déterminisme faible est celui qui s'ordonne lors de la construction des modèles. C'est un déterminisme faible, car il n'agit que sur des *inputs* de l'apprentissage, sans en fixer les résultats génératifs a priori. Le second, le déterminisme fort est celui du prompt qui réduit le possible de la génération à l'articulation linguistique d'un résultat imposé et vient alors fixer la génération à un attendu intentionnel d'un agent extérieur. Le premier donne des conditions de possibilité (il permet la constitution de l'espace latent). Le second impose la forme de la production : l'image.

Pour saisir ce que pourrait être l'émergence d'une imagination artificielle détachée de l'intentionnalité humaine quant à son actualisation en image, il est nécessaire de se détourner de l'usage du prompt (second déterminisme). Par conséquent, comme le précisa Nam June Paik avec l'émergence de l'art vidéo : il ne s'agit pas de fabriquer des images et des règles de cette fabrication (promptologie), mais de mettre en

lumière les processus de la fabrication : une forme de transcendance des IAG².

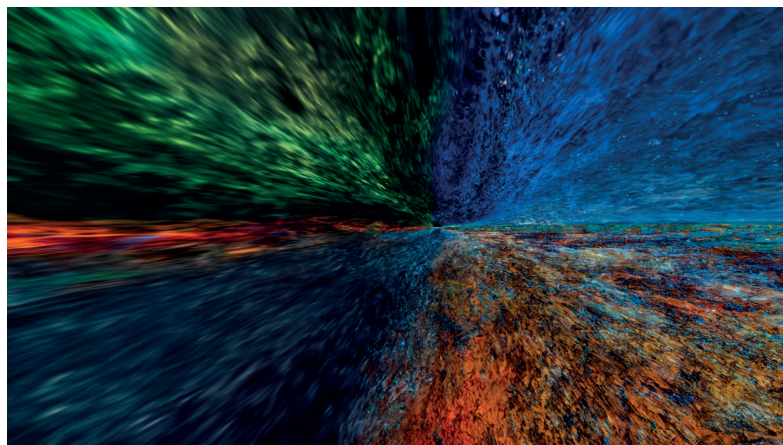
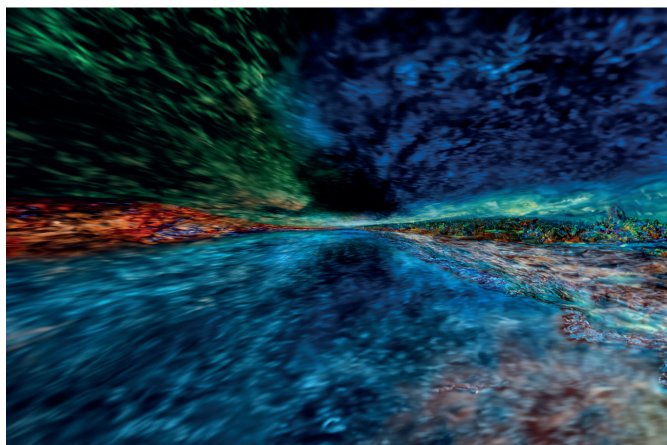
En effet, la génération d'images est liée, que cela soit avec Midjourney, Dall-E 2 ou tant d'autres IA, à la direction du prompt, de l'énoncé, à savoir d'une intentionnalité produite par la conscience humaine. Or, pour saisir une forme émergente autonome de l'espace latent, il apparaît nécessaire de rompre avec cette logique.

L'ontologie selon Badiou, donc ce qui régit la vérité du monde, est de l'ordre du mathématique. C'est ce qu'il définit comme être. Ce qui fait effraction dans l'être c'est précisément l'événement. L'événement survient pour l'homme et c'est ce qui fait que ce que nous appelons l'histoire est le récit de l'événementialité. L'événement c'est ce qui fait que peut surgir une vérité inédite dans un monde donné. « L'événement se soustrait, fait exception au régime de l'être ; du point de vue de l'apparaître, il bouleverse les lois ordinaires du monde dans lequel il survient »³.

Notre conscience, si elle pense l'être et donc tend vers une appréhension mathématique, est travaillée par l'événementialité. Notre imagination est de cet ordre, elle raconte des histoires. Elle pense de l'inédit. Ce qui guide les prompts, lorsque l'on regarde la grande majorité des productions faites par IAG tient au fil narratif, à la situation. Notre relation avec les IA à travers les prompts, implique dans la plupart du

2 - Nam June Paik en effet expliquait face à la vidéo que : « Tout est invention pure, tout se produit à partir d'un entrelacement électronique et artificiel (...). Ce n'était donc pas l'image qui m'intéressait mais la fabrication de l'image : les conditions techniques et matérielles de sa production, autrement dit l'exploration horizontale et verticale. »

3 - Alain Badiou, *Philosophie magazine*, 25 mai 2016, [ici](#)



Philippe Boisnard, *Latent Space off Off-Screen*, captures d'écran, vidéo, 6'30 © Tous droits réservés

temps, une pensée qui tente d'introduire une forme événementielle dans le prompt, à savoir l'énoncé qui va déterminer le processus du LLM. Nous sommes hantés par la question de l'événement, car nous agissons dans un monde inter-subjectif où ce sont des sujets humains qui agissent.

Toutefois les IA ne possèdent ni corps, ni forme intersubjective impliquant les événements. La génération obéit à une logique mathématique algorithmique probabiliste (Induction statistique). La question serait de savoir ce que pourrait imaginer une IA, non déterminée par un prompt, non dirigée.

Pour saisir cela, revenons au Tableau *People in the Sun* de Hopper.

Pour réaliser *Latent Space of Off-Screen*, j'ai utilisé une IA qui fonctionne sans prompt, donc sans un vecteur d'imagination humaine demandant de produire un motif. Il s'agit d'explorer le hors-champ du tableau, l'absence laissée vacante par Hopper.

L'IA va alors imaginer seulement à partir des pixels, le hors-champ. Mais ici il s'agit de travailler dans une exploration spatiale et temporelle comme l'a initiée Michael Snow : au lieu du zoom avant, c'est un zoom arrière infini. En contrepoint a été monté du son concret.

Par ce processus il s'agit de relier le hors-champ à l'espace latent de l'imagination artificielle. De la libérer de l'emprise anthropo-imaginative. Qu'est-ce qui va avoir lieu, si on laisse une IA constituer ce hors-champ.

Alors que l'être humain aura tendance à imaginer un univers diégétique, et aura sans doute le désir de combler la suspension du regard par une causalité, dont les regardeurs seraient alors la conséquence, l'IA va poursuivre l'image selon un processus non-événementiel : seulement pictural. L'imagination artificielle, détachée de l'intentionnalité humaine et du prompt est la saisie pure de la densité des pixels et l'intensifi-

cation plastique du motif initial. Plus on s'éloigne, plus devient concrète la *factualité* de l'IA, plus on explore l'espace latent de l'image en tant qu'image et non pas en tant que récit ou narration. La complétion ici, ne renvoie pas à la question du monde humain et du possible anthropologique, mais d'un décolllement de l'imaginaire humain et de ses notions spatiales et temporelles, pour que ressortent la matérialité et la temporalité spécifique de l'IA.

Dans *Latent Space of Off-Screen* se révèle l'imaginaire de l'imagination artificielle comme possible, et non plus comme probable, au sens où c'est la contingence de l'espace latent qui surgit. Ainsi si Violaine Boutet de Monval a raison de préciser : que les IA génératives « nécessitent fondamentalement des référents externes pour créer de nouvelles données. Elles ne peuvent tout simplement pas procéder uniquement à du bruit aléatoire. Qu'il s'agisse de la vue, du toucher et/ou de l'alphabétisation, ce lien perpétué avec l'opérabilité humaine conduit à se demander si la subjectivité artificielle peut jamais être vraiment détachée de la nôtre »⁴, cependant il faut dissocier le contenu introduit (data) et la virtualité propre à l'espace latent résultat de l'induction statistique. En ce sens, se détacher du prompt, c'est ouvrir la possibilité de percevoir une actualisation autonome de l'imagination artificielle. Dans son processus l'IA se dé-colle des strates de nos propres images pour générer une cohérence qui lui est propre et qui lentement par le débord du hors-champ nous devient de plus en plus hétérogène. Du réalisme anthropo-esthétique, on passe à une nouvelle logique de l'image. De la

4 - Violaine Boutet de Monval, *Cybernetic subjectivities on a loop: From video feedback to generative AI*, [ici](#). Le travail de Violaine Boutet de Monval cherche à articuler une liaison entre l'émergence de l'art vidéo des années 1960-1980 et le travail à partir des IA.

Philippe Boisnard, *She is Alone*, captures d'écran, vidéo, 1'54 © Tous droits réservés

paréidolie (recherche d'une image anthropo-esthétique), l'IA autonomise son actualisation esthétique. Elle nous ouvre à un imaginaire de l'image qui lui est propre⁵.

De même, du fait que l'imagination artificielle générative est détachée de tout *storytelling* humain, disparaît le possible événementiel. « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie », énonçait Pascal. Dans l'infini déroulé de l'espace latent s'actualisant à partir de lui-même, la notion d'événement dis-

paraît. J'ai exploré cela dans une série de photographies (*No Off-Screen Events*) et de vidéos dont : *She Is Alone*⁶.

Avec ce travail, j'ai utilisé des photographies connues. Marilynne Monroe et le souffle qui soulève sa robe. L'assassinat de JFK, le discours de De Gaulle sur le Québec libre. Et j'ai fait travailler sans prompt une IAG pour qu'elle me donne le hors champ de ces photographies.

Ce qui ressort, notamment quand on examine la vidéo *She is Alone*, c'est que l'IAG, complétant l'image, imaginant le hors-champ à partir de sa propre induction statistique, est dans une ontologie non-anthropologique : l'événement s'amenuise à mesure que le hors champ s'ouvre. L'événement s'efface au fur et à mesure que l'actualisation de l'espace latent s'effectue, il disparaît dans une actualisation ontologique non-événementielle du possible de l'image. C'est

5 - En un certain sens nous sommes face à un dé-collage au sens de Wolf Vostell : « Le décollage comme principe formel se sert de la destruction et de l'autodestruction (par opposition au collage dans lequel souvent des objets et des matériaux intacts mais hétérogènes sont juxtaposés) en utilisant non seulement les événements visuels chaotiques, leur imbroglio et leur superposition, mais encore les effets psychologiques de leur perception. » Wolf Vostell, *La conscience du dé-collage*, 1966

6 - Cf. <https://vimeo.com/manage/videos/940425830>



pourquoi pour reprendre le terme de *pararéalisme*⁷ des IAG, nous pouvons penser que le réalisme produit par les IAG est non-historique, il est de l'ordre esthétique-statistique.

L'image, non dirigée de l'IA est de nature algorithmique et non pas historique. Certes, elle enveloppe dans ses modèles une culture humaine, mais ce dépôt des images, dès lors qu'on le coupe du déterminisme linguistique humain, s'ouvre comme l'émergence d'un infini matériel non événementiel. Si la génération d'images dans la très grande majorité des usages amène à réfléchir « les liens entre l'imagination machine – son « inconscient technique » (les processus invisibles et les mécanismes conduisant à la génération d'une

image) – et l'imaginaire culturel collectif qui la sous-tend (les données d'entraînement du système mais aussi les énoncés linguistiques auxquels on le confronte) » comme le souligne Claire Chatelet⁸, dans son usage détaché du prompt, et donc de la réification de l'image anthropologique, il s'agit de réfléchir la déliaison, l'éloignement, la solitude d'une imagination machine tournant peu à peu sur elle-même, cherchant à figurer son infigurabilité.

© Philippe Boissard - Turbulences Vidéo #124

7 - J'ai introduit le concept de *pararéalisme* pour la génération par IA en 2021 dans un article : *L'impossibilité du corps* : <http://databaz.org/xtrm-art/?p=853>. Afin de distinguer : le réalisme, le surréalisme et le *pararéalisme*.

8 - Claire Chatelet, *Turbulences Vidéo*, n° 120, p.92.

ENTRE FLAMMES ET CENDRE

par Gilbert Pons

Spectaculaires ou plus discrètes, les flammes alimentent l'inspiration des artistes depuis l'antiquité. Tel n'est pas le cas des braises, dont les photographies rutilantes de Juan Bisonte redorent pourtant le blason.

« Je suis un homme qui s'efforce de retrouver les braises de la vie au fond d'un âtre.

Saint Exupéry, *Terre des hommes* (1939)

Que le feu soit tenu pour un motif de première grandeur, nul ne peut le contester tant sont nombreux les artistes, et non des moindres, ayant mis en scène son rayonnement, ses couleurs mouvantes, sa charge symbolique : poèmes, romans, tableaux, ballets ou films l'attestent. Éclipsées par le mouvement capricieux des flammes¹ et leur lumière si captivante, les braises attirent moins l'œil que les doigts gourds, en tout cas elles ont rarement allumé le regard des peintres², des écrivains, ou des cinéastes ; quant aux photographes, on chercherait en vain dans l'éventail de leurs œuvres quelque illustration que ce soit d'un sujet aussi familier que modeste. On conçoit que les images de Juan Bisonte, réalisées de surcroît à bout portant, aient de quoi intriguer. Ici-même, il y a une vingtaine d'années, Cyrille Callière³ avait présenté quelques images austères, en noir et blanc, prises par cet Espagnol dans les Bardenas Reales, une région désertique de Navarre dont les reliefs ruiniformes avaient dû le séduire. Après l'érosion créatrice des marnes ibériques due aux actions conjuguées du vent et de la pluie – sculpteurs patients et parfois inspirés –, c'est logiquement vers une autre forme de

destruction, infiniment plus prompte mais pas moins inventive, que cet opérateur fuyant a braqué cette fois son objectif.

Dans un passé lointain, c'était avec de longues pinces⁴ que les bourreaux saisissaient les braises afin de tenailler, de cuisiner les condamnés auxquels on espérait arracher des aveux, sincères ou pas ; remplissant à l'occasion le barbecue sur la grille duquel on fait rôtir les viandes, elles sont employées de nos jours à des fins plus pacifiques. Il suffit néanmoins de les avoir tisonnées un moment pour constater qu'elles n'ont d'emblée rien de spécial pour capter l'attention ; utilisés d'ordinaire pour cuire la nourriture les morceaux de charbon de bois sont d'une taille et d'une forme à peu près constantes. Bien que les bûches qui flambent dans l'âtre présentent apparemment une plus grande variété d'aspects, elles les perdent peu à peu en même temps que leur pouvoir calorifique ; c'est la raison pour laquelle on a généralement recours à un soufflet, ou à un buffadou, pour attiser les flammes. À l'issue de la combustion, devenu gris, pulvérulent et froid, ce qui demeure servira peut-être d'engrais si une rafale de vent ne le disperse pas.

Je n'ai pas eu l'heur de rencontrer Juan Bisonte⁵ (ce qui ne devrait pas étonner son exégète dont les tentatives en vue d'organiser un entretien avec lui, pour *Turbulences vidéo*, justement, furent infructueuses) et j'ignore à peu près tout de sa carrière, des appareils qu'il utilise, de ses motivations ; mais, de toute évidence, il doit apprécier la compagnie du feu, spécialement cet intervalle, d'une durée variable, entre le rougeoiement immatériel et vif des flammes, leur pittoresque imprévisible, en somme, et celui plus stable, plus modéré, plus

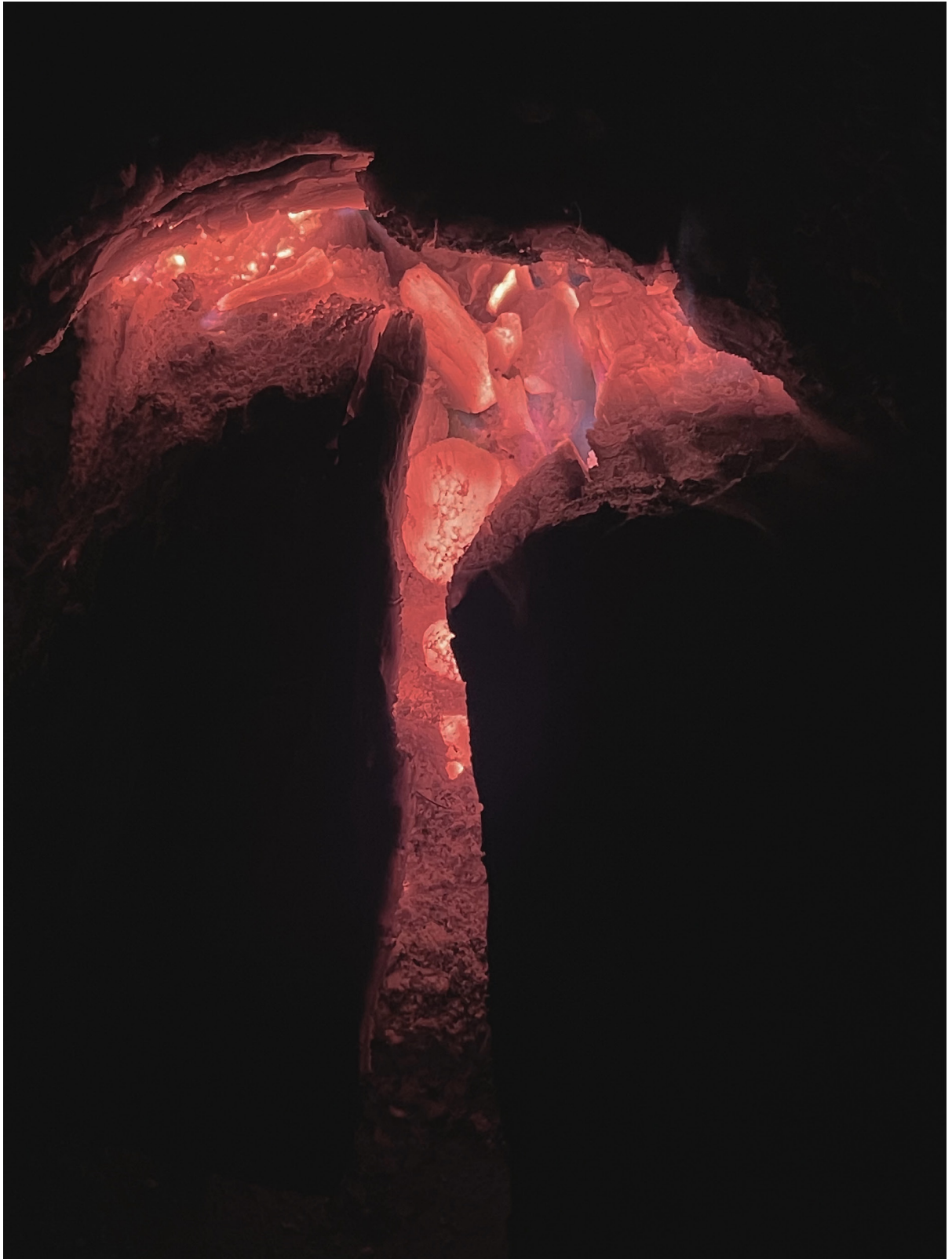
1 - On se souvient peut-être de ce film de Marcel Carné, *Les Visiteurs du soir* (1942), un peu mièvre, et même un peu tiède, jusqu'à l'apparition de Jules Berry, le Diable en personne, ou en personnage, grand séducteur élégamment vêtu, qui dirige aussitôt ses pas vers la cheminée pour se frotter les mains au cœur des flammes, littéralement, et commenter ce faisant le plaisir de retrouver ses amies, ses complices.

2 - Hormis Arcimboldo, dont *Le Feu* (1566) – allégorie figurant dans la série des *Quatre Éléments* –, montre quelques tisons tenant lieu de chevelure au personnage composite ; hormis également *Le souffleur à la lampe* (1640) de Georges de La Tour, ou *La fillette au brasier* (1646-1648 ?), du même artiste. Mais dans chacun de ces cas, c'est surtout le visage faiblement éclairé par la lumière issue du brandon se consumant qui a retenu l'attention du peintre ; les braises n'y jouent qu'un petit rôle, simple moyen de mettre en valeur l'expressivité de la face humaine, en l'occurrence de son profil.

3 - « L'image de sable », *Turbulences vidéo*, n° 38, janvier 2003, p. 28-31.

4 - Le Musée de la criminalité médiévale, à Rothenburg (Allemagne), conserve un grand nombre de ces ustensiles destinés jadis à faire souffrir les condamnés.

5 - C'est un ami résidant à Madrid qui m'a fait parvenir une douzaine de fichiers numériques, laconiquement baptisés « Ascuas », de cet artiste pour le moins ombreux et peu liant ; j'ignore d'ailleurs par quel canal il se les est procurés. Comme je lui enverrai cet article au moment de sa parution dans la revue, le principal intéressé devrait pouvoir en prendre connaissance...



Juan Bisonte, Ascuas n°9 © Tous droits réservés



Juan Bisonte, Ascuas n°5 © Tous droits réservés

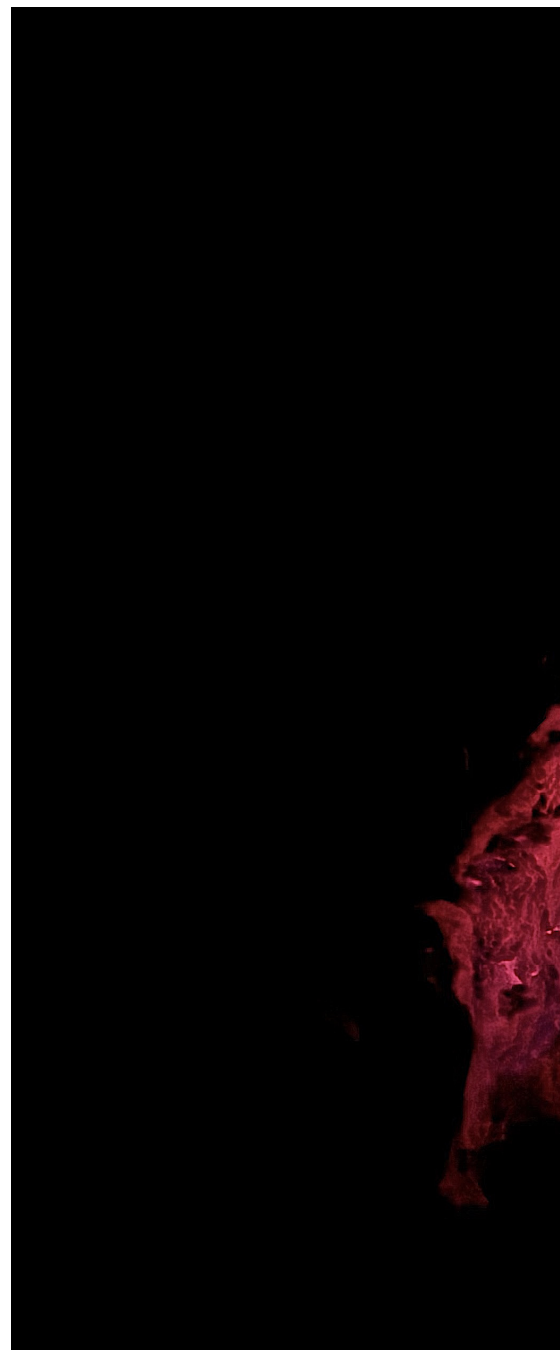
palpitant aussi, du bois qui leur sert d'aliment. Je présume qu'à une si courte distance du foyer mains et matériel ont dû chauffer, je ne l'imagine pourtant pas équipé d'une combinaison et de gants ignifuges pour opérer sans risque de se brûler. À quoi bon ambitionner d'être un artiste si on craint de s'exposer aux accidents...

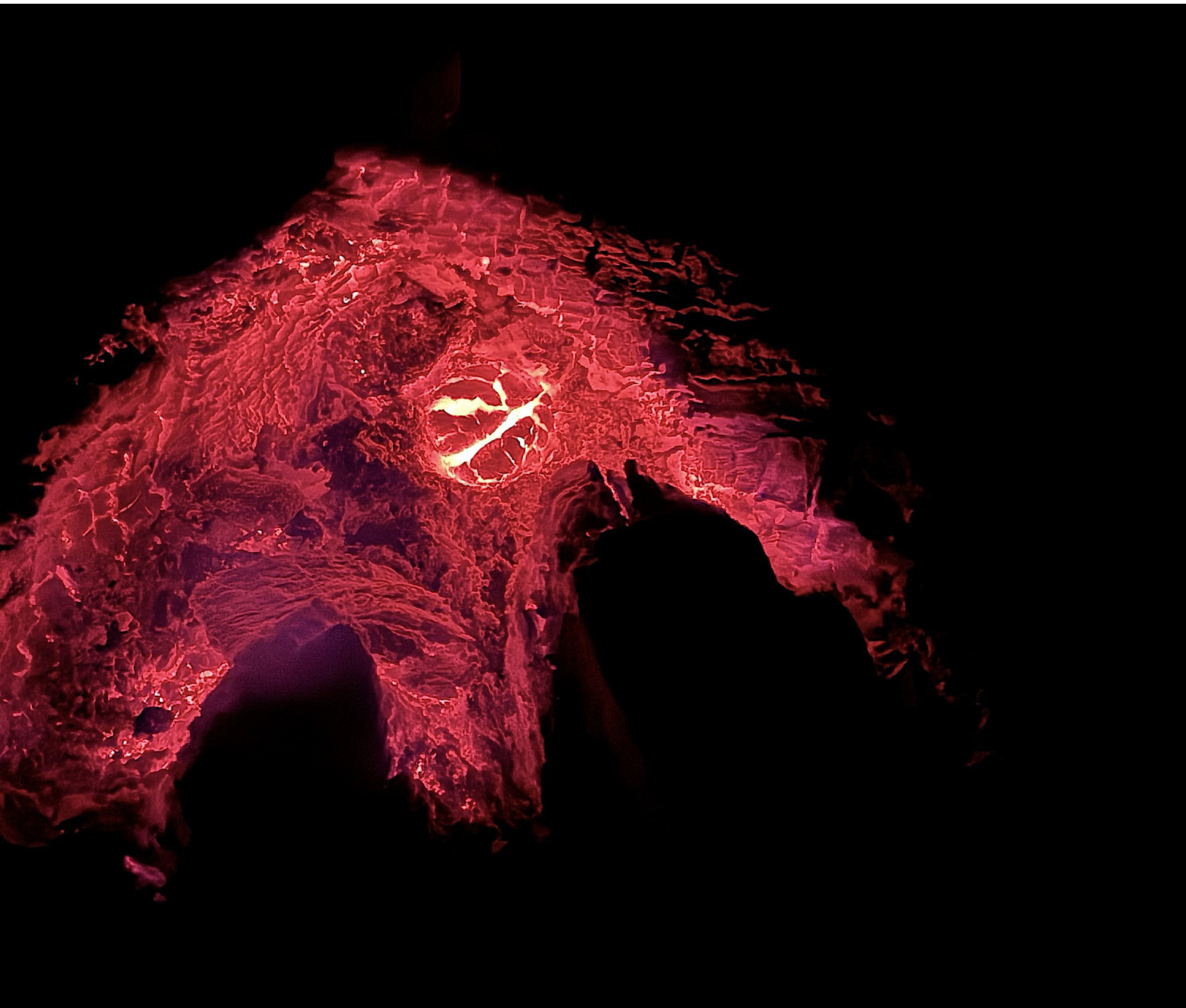
J'affirmais plus haut que les braises n'avaient guère déclenché la verve des romanciers, hormis peut-être une pincée de plumitifs injustement oubliés⁶. Elles n'ont pas excité davantage celle des philosophes. Fasciné par les flammes, leur danse perpétuelle et changeante, ce dont témoignent ses beaux ouvrages consacrés à ce motif⁷, Gaston Bachelard devait les tenir lui aussi pour des parents pauvres, et s'il les a évoquées, au détour d'une page, c'était en passant : « On ne rêve pas devant un feu de racines comme devant un feu de bûches. Le rêveur qui donne au feu une racine neuve se prépare une rêverie accentuée, une rêverie à double cosmicité unissant à la cosmicité du feu la cosmicité de la racine. Les images se tiennent : sur la forte braise du bois dur s'enracine la courte flamme. » (*La poétique de la rêverie* (1960), PUF, 1971, p. 164.)

À la différence des braises, effacées, terriennes, silencieuses, les flammes, expansives, aériennes, crépitantes, sautent immédiatement aux yeux et aux oreilles ; chaleur, variété des couleurs, dégagent une présence parfois hypnotique à l'attraction de laquelle il n'est pas facile de se soustraire. Mais elles ont la bougeotte et peuvent contrarier les intentions du photographe désireux de compositions rigoureusement structurées ; plus sages, plus pondérées, si on veut, les braises sont des modèles autrement coopératifs. C'est cet aspect du feu, moins spectaculaire que l'autre, moins tape-à-l'œil, en quelque sorte, que Juan Bisonte a eu le souci méri-

6 - Font exception ces lignes d'un écrivain qui fut célèbre en son temps mais relégué depuis des lustres au purgatoire : « Et peu à peu, sur un lit de braises vives, si émietées qu'elles rougissent la cendre, les tisons à demi consumés végètent sous leur pelure poussiéreuse d'où s'élèvent en tapinois quelques flammes imperceptibles ; et bientôt, le feu devient pure matière, pâlement cramoisi, magnifiquement incarnat, au paroxysme engourdi de la chaleur et de la lumière, en quelque sorte apaisé, repu, sans la flamme qui n'était que le souffle ardent de son avidité. À peine sa rougeur est-elle auréolée de rose et de violet, à peine montre-t-elle parfois trois flammettes bleues, jaunes et vertes qui palpitent peureusement comme trois petites âmes des limbes. » (Maurice Rollinat, *En errant, proses d'un solitaire*, «Le feu», E. Fasquelle, 1903, p. 67.)

7 - *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, 1938 ; *La flamme d'une chandelle*, PUF, 1961 ; *Fragments d'une Poétique du Feu*, PUF, 1988.





Juan Bionte, Ascuas n°10 © Tous droits réservés

toire de révéler ; le résultat obtenu n'en est que plus impressionnant.

J'ignore de quel bois se chauffe cet artiste, mais je parierais qu'en dépit du nombre astronomique de pins plantés en Espagne depuis des décennies⁸, ce ne sont pas les conifères qui ont fourni ses matériaux de prédilection. Aux résineux, il doit préférer des essences plus coriaces, par là moins inflammables, et d'une tenue au feu supérieure, *ipso facto* mieux accordées à ses vues. Certains cadrages, en gros plan, mettent en valeur les fibres du bois, ses plis, ses anfractuosités, ses cassures, tous ces accidents naturels ou non qui contribuent fortement à sa singularité comme à celle des images ; aucun rapport avec ces rondins de bois artificiel à base de sciure comprimée dont la combustion régulière ne provoque aucune surprise. Pour obtenir des braises photogéniques et leur tirer le portrait, Bisonte a dû s'armer de patience, guetter le moment décisif où les dernières flammèches masquant la matière embrasée vont s'évanouir, sans parler de ces fumeroles dont l'apparition subite risque à tout instant de gâcher la cohérence du tableau. Trahies par leur couleur laiteuse, on en repère malgré tout quelques-unes ayant dû échapper à la vigilance de l'opérateur ; à moins que celui-ci n'ait volontairement tenu à conserver ces traces floues d'une présence indésirable, possibles témoignages de l'humilité d'un artiste devant des phénomènes naturels difficiles à contrôler.

Il se peut qu'un esprit chagrin, un mauvais coucheur, tente de disqualifier ces photographies monochromes en invoquant son allergie à la répétition ! On pourra toujours lui rétorquer qu'elle n'est pas rédhitoire et qu'il est sans doute aveugle, inculte, ou bien de mauvaise foi pour émettre un jugement aussi sommaire – au reste, les nuances et les variantes ne manquent pas, qui vont sans hiatus du rose carmin au vermillon, du pourpre profond au jaune indien, sans compter la richesse du vocabulaire désignant ces teintes. La dislocation des bûches provoquée par le feu, le soin mis à rapprocher les morceaux subsistants afin qu'ils ne s'éteignent pas trop vite, renouvellent indéfiniment le spectacle offert par ce qui est dans l'âtre ; quant aux formes mêmes dessinées par la combustion, ou plutôt les reliefs dégagés par elle dans le bois, leur caractère saillant, leur « prégnance »



Juan Bisonte, Ascuas n°1 © Tous droits réservés

8 - Il est vrai qu'ils poussent beaucoup plus vite que les feuillus et s'avèrent donc plus rentables ; sans doute, mais outre que l'accumulation des aiguilles de pins acidifie le sol et contribue à le stériliser, la résine rend les forêts particulièrement exposées aux incendies, surtout quand les étés sont caniculaires...



inattendue, ainsi que les tenants de la *Gestaltpsychologie*⁹ désignaient ce phénomène, ils intéressent davantage l'artiste que les couleurs, tantôt sourdes ou amorties, tantôt étincelantes, moins uniformes toutefois, ou moins interchangeables, que ne l'affirmait le quidam évoqué plus haut. En pointant le posemètre vers la zone la plus claire de la scène, accroissant ainsi l'écart avec la plus sombre, jusqu'à la noyer dans une indistinction presque noire, Bisonte créait par défaut un décor flatteur pour les sculptures éphémères ayant pu l'intriguer. Les regardeurs s'amuseront volontiers à lire ces petits paysages incandescents comme on interprète les taches d'encre de Rorschach, la symétrie en moins ; pour ma part, invoquant au passage un conteur illustre¹⁰, je n'ai rien à reprocher à cette tendance projective assez commune baptisée du nom savant de paréidolie ; mais il n'est pas certain que la séduction des devinettes soit aux yeux de cet artiste l'enjeu principal de son activité.

© Gilbert Pons, janvier 2024
- Turbulences Vidéo #124

9 - Max Wertheimer (1880-1943), Kurt Koffka (1886-1941) et Wolfgang Köhler (1887-1967), furent ses fers de lance, en Allemagne, entre les deux guerres.

10 - « Celui-là qui ne s'est jamais évanoui n'est pas celui qui découvre d'étranges palais et des visages bizarrement familiers dans les braises ardentes. » (Edgar Allan Poe, *Contes - Essais - Poèmes*, «Le puits et le pendule» (1843), Bouquins - Robert Laffont, 1992, p. 647.)

ADAM SE MOQUE DU PÉCHÉ ORIGINEL

par Jean-Paul Fargier

Condamné à travailler pour avoir croqué une pomme, Adam s'en fout. Le travail, lui aussi, il n'en fait qu'une bouchée. Une bouffée de gestes virtuoses, désinvoltes, précis mais sans plus, brillants, époustouflants. Le péché originel lui a permis d'inventer la danse, la musique, le chant, l'écriture. Merci Dieu et au revoir.

Dans sa suite de performances, intitulées *Les Gestes du Travail*, Giney Ayme, l'artiste aux deux Y, se présente en héros d'une mythologie païenne ayant rompu avec le dolorisme originel de l'humanité. Il ne se veut ni Prométhée (il n'a rien volé, et surtout pas le feu), ni Sisyphe (il n'a rien à rouler sauf peut-être sa bosse), et encore moins Adam (il ne mange pas à la sueur de son front).

Toutes ces histoires de chutes, il s'en moque.

Les Gestes du Travail proclament l'interruption de la Chute. Ou plutôt son inanité. Comment ? En organisant une ribambelle de petites chutes ironiques, conclusions rythmées d'actes productifs, tranchants. *Bing*, les bouts de vitre, *bing* les morceaux de bois. Il pleut, autour de lui, des bribes de matière, plus belles que les entiers qu'il a émiettés. Une beauté qui se voit et qui surtout s'entend.

Giney découpe, brise, sectionne, assemble, scie, cloue, tranche, casse, fracasse, disperse (des clous), morcelle, raccourcit, hache *menu menu*.

Déjà ça (menu menu) ça chante, ça danse : la répétition est une des origines de tout art. Les bruits, les sons, les chocs, les bris cisèlent une musique, une mélodie de cris transfigurés, rieurs. Les clous s'enfoncent en sifflant, les morceaux naissent en claquant, les vitres crissent en trilliant.

Et ça change tout et surtout le travail.

Giney travaille sur le travail, en lui tournant le dos. Il travaille comme un artiste travaille. Mais à l'envers. Les artistes d'aujourd'hui n'osent plus dire « je crée », ils disent « je travaille ». Tous ces gens qui travaillent au lieu d'avouer qu'ils s'amuse, c'est insupportable. Giney travaille sur le travail, sur ce travail là, ce travail paraît honteux de la création. Giney s'amuse. Il se moque du péché originel de l'art contemporain.

À bas le travail, merde. Vive la joie de vivre. De parler, de dire, de chanter. Et n'ayons pas peur de le dire : de créer.

Avec son marteau ou sa hache il égale un pianiste arpeggeant des notes. Un écrivain formant des mots avec des lettres, des phrases avec des mots, des livres avec des phrases. À l'infini. Giney ne crise pas, il écrit en s'escrimant calmement, rudement, joliment.

Et Ève, pendant ce temps, elle fait quoi ?

Ève, c'est bien connu, comme toutes les femmes, Ève s'en balance.

Et dit la vérité. D'un seul geste.



Giney Ayme, *H*, livre d'artiste, texte Claude Ber, éditions Rencontres (Sète) © Tous droits réservés

Scène finale de cette série de performances autour des gestes du travail : Adam assis, sur un quai du Vieux Port de Marseille, débite *menu menu* des planchettes. Tandis qu'Adam besogne, Ève (Florence Pazzottu) lui tourne autour. Le cerne en égrainant à haute voix un livre. Un livre de poésie. Qu'elle lui abandonne, au bout de quelques tours, en le lui balançant. Le livre atterrit – encore une chute – au milieu des brindilles du chantier. Alors Adam comprend : il regarde le livre, se lève et sort du champ, à la poursuite d'Ève qui a montré la voie.

Adam a compris : son œuvre suivante sera un livre : écrit : à la hache.

Entailles dans la masse du papier strié, déchiqueté par la hache : des amas de signes trouvés d'une langue inédite parlée uniquement par les rescapés du Paradis. Reconquis.

© Jean-Paul Fargier (Pentecôte 2024)
- Turbulences Vidéo #124





Giney Ayme, *S'il tranche*, performance sur le vieux port de Marseille avec Florence Pazzottu (Sète) © Tous droits réservés

« TOUCHÉ »

DE RAMONA

POENARU

par Geneviève Charras

Pendant un trimestre, la Cie Dégadézo a accompagné des élèves de 1^{ère} en « Assistance, Soins et Services à la personne » dans l'exploration du corps. Entre cours professionnels où l'on apprend comment prendre en charge un corps et les ateliers de danse qui prennent appui sur le contact, les adolescents vivront une expérience corporelle inédite qui leur ouvrira des chemins vers une connaissance d'eux-mêmes et des autres.



Ramona Poenaru, *Touché* (2023), 64', Ana Films © Tous droits réservés

« Touché »... pas coulé ! Degadezo sous la peau du monde... Un univers qui frôle la surface vitale du corps poreux.

Kontakthof, kontaktvoll...

Un film sur le « sensible », le toucher, qui n'est ni un film de danse, ni un film scientifique, médical, est chose rare. Voici une œuvre cinématographique singulière, un « documentaire de création » original issu d'une convergence d'expériences sensorielles auprès d'un jeune public en formation scolaire d'apprentissage : prodiguer des soins au corps, vieillissant, médicalisé ou simplement en état de corps déclinant. Filmés dans l'intimité de leur lieu d'apprentissage, un lycée professionnel adapté, les jeunes recrues sont au cœur du sujet. Aspirant à ce métier ou doutant de leurs capacités, de leurs envies, les voici confrontés à deux artistes en résidence : Antje Schur et Régine Westenhoeffer, deux danseuses, interprètes et pédagogues de la « danse contact » par excellence sur le territoire alsacien. Les chocs, les rencontres d'espace et de compréhension sont judicieusement filmés et mis en avant par l'intuition de la réalisatrice, elle-même danseuse et intervenante artistique au sein de la compagnie Des châteaux en l'air.

Un trio complice et perméable à la relation au présent, à tout ce qui est « poreux » comme cette peau dont il sera question tout au long du film. Ce toucher que l'on retrouve au sein

de toutes les expériences sensorielles du touché-poussé-tiré, de la notion de poids, de don de soi dans une relation de confiance entre partenaire de jeu et de vie. Appliqué aux soins corporels et à la manière de les prodiguer, voici une singulière aventure salvatrice. Pour les jeunes « apprentis » c'est une découverte, un O.V.N.I., extraterrestre bien introduit par la venue d'un E.T. venu d'ailleurs, incarné par l'une des danseuses, lors d'un premier contact scénique hors norme. Ce zombie, non genré, intrigue, interpelle, interroge sur la différence et son accueil au sein du groupe. Étonnement, crainte, rejet de l'étrange, de l'étranger, de l'inconnu.

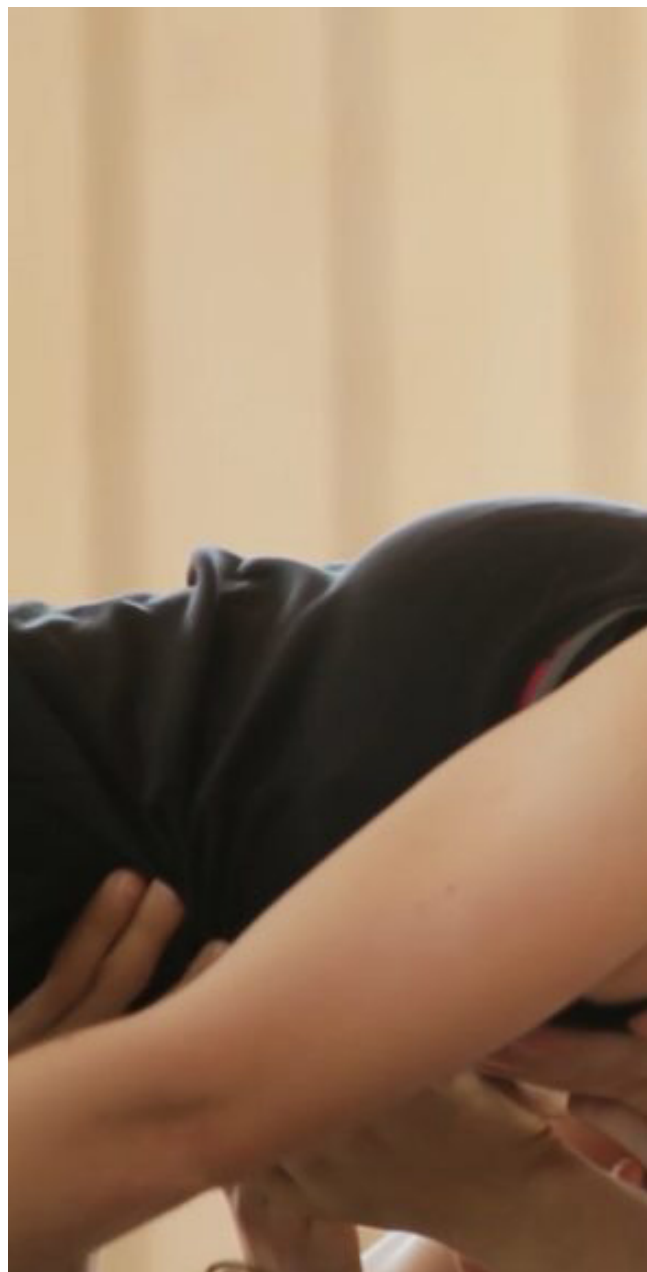
De toute leur peau, voici dans une très belle séquence, les deux protagonistes en proie à une « démonstration » de contact, juchées sur une table comme sur des tréteaux de foire dans l'espace scolaire d'une salle de cours traditionnelle. Du neuf, du surprenant, du déconcertant pour ce petit groupe soudé par un instinct de suspicion, d'interrogation sur ces pratiques directes, sans mot. Alors cela prend au fur et à mesure, on s'approprie, se renifle, se côtoie, se regarde avec de moins en moins de crainte. Le film montre cette douce et lente évolution entre élèves et intervenantes.

C'est drôle, sensible et plein de suspens. Ramona Poenaru capte, traque en douceur ces jeunes avec tendresse, respect et empathie. Portraits singuliers des uns et des autres, sur les visages, les expressions, les attitudes liées aux circonstances. Toucher, regarder, respecter, les maîtres-mots, les clefs d'une

profession de santé autant physique que mentale. Sans être des thérapeutes ni des pédagogues assermentées, nos trois artistes font mouche et touchent là où ça fait du bien, ou du fil à retordre. Telle une chorégraphie qui s'improvise, les images donnent à voir des touches de danse, de jeu d'acteur qui font figure de vrai rôle. Chacun y est considéré en plan fixe ou mouvant, en captation sur le vif. Des batailles de matelas dans une chambre où tout réunit les jeunes filles dans des ébats débridés et spontanés. Des scènes prises sur le vif pour valoriser ces contacts naturels entre membres de cette petite tribu issue des affinités sensibles. Le film est truculent, sobre et plein de verve, de tonus, de rythme comme de la danse, de la musique, percussion corporelle ou sons discrets du quotidien. La parole a la part belle: celle des enseignants pour conduire la dynamique du groupe, celle des participants pour exprimer doutes, avis, sentiments, impressions pour ce travail atypique dans leur parcours professionnel. La scène « originelle » de redressement d'un corps alité est croustillante. On y voit les maladresses, les hésitations, l'antipathie de certains au regard de leur future profession...

Une cible en or pour exprimer la sincérité, le refus, l'audace de tenter l'impossible, l'inconnu niché en chacun. On envie ces jeunes de bénéficier d'une telle expérience corps et graphique dans leurs cursus professionnel. L'image finale où dans un couloir un duo de soigné-soignant disparaît de dos, uni par la complicité du toucher, est juste et convaincante. Du bel ouvrage de réalisation sur un sujet qui « touche » et impacte comme une empreinte, le sens des gestes qui soignent, apaisent dans une notion autant de proximité que de distanciation. Son propre espace, celui de l'autre, celui des corps qui circulent sans entrave dans un monde libre et réjouissant: les soins et leur art d'être pratiqués comme un duo de corps sans décor ni barrière. Un film comme une caresse, un écran tendu de peau qui réfléchit le monde. Ne sommes nous pas simplement deux mètres carrés de peau tendue... Une enveloppe adressée à une correspondance des sens, de l'essence de la vie: le toucher..

Et beaucoup de doigté, d'élégance dans cette écriture, signature cinéma-tographique de Ramona Poenaru. Contact oblige !



© Geneviève Charras - Turbulences Vidéo #124

Samedi 20 janvier 2024, à 19h, à la médiathèque Meinau de strasbourg

Nuit de la lecture – Le corps – En corps Projection-rencontre en présence de la réalisatrice



Ramona Poenaru, *Touché* (2023), 64', Ana Films © Tous droits réservés

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 2025

Festival/Expositions/Exhibitions : 13 — 30 mars

TURBULENCES VIDÉO / DIGITAL & HYBRID ARTS #124 - juillet 2024