

TURBULENCES VIDÉO

DIGITAL & HYBRID ARTS - **Octobre 2026** - **#132**



TURBULENCES VIDÉO

DIGITAL & HYBRID ARTS - **Octobre 2026** - **#132**

Octobre 2026

Directeur de la publication : Gabriel Soucheyre • **Directeur de la rédaction :** Gabriel Soucheyre
Ont collaboré à ce numéro : Philippe Boisnard, Alain Bourges, Geneviève Charras, Félix Côte, Simone Dompeyre, Anne-Sophie Emard, Jean-Paul Fargier, Jean-Paul Gavard-Perret, Jean-Jacques Gay, José Man Lius, Marc Mercier, Ho Kyung Moon, Gilbert Pons, John Sanborn, Stephen Sarrazin & Gabriel Soucheyre.
Relecture : Évelyne Ducrot, Anick Maréchal, Gilbert Pons & Gabriel Soucheyre.

Coordination éditoriale & mise en page : Manon Peyrusse

Publié par **VIDEO**FORMES,
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 #132 et **VIDEO**FORMES • Tous droits réservés
La revue *Turbulences Vidéo* 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. La Rose Indigo © Anne-Sophie Emard
2. Portulan © Anne-Sophie Emard

ÉDITO #132

par Gabriel Soucheyre

Turbulences Vidéo n'est pas parue cet été, victime de... turbulences économiques qui nous contraignent à une refonte complète de nos activités. Nous poursuivrons cependant notre travail avec deux publications : le numéro d'automne, ainsi que les catalogues du festival en avril. Un grand merci à tous nos contributeurs et à nos fidèles lecteurs. Partager notre travail est aujourd'hui le meilleur soutien que vous puissiez nous apporter.

Turbulences Vidéo did not publish its summer issue this year, victim of economic turbulence that is forcing us to completely rethink our activities. However, we will continue our work with two publications: the autumn issue, as well as the festival catalogues in April. A big thank you to all our contributors and to our loyal readers. Sharing our work is the best support you can offer us today.



Loïez Déniel au Festival VIDEOFORMES 2022 © VIDEOFORMES

ON THE ROAD... AGAIN

Hommage à Loïez Déniel (1956-2026), président de VIDEOFORMES (2003–2024)

Tribute to Loïez Déniel (1956–2026), chairman of VIDEOFORMES (2003–2024)

La nouvelle arrive comme ces phrases qu'on n'a pas fini d'écrire : trop tôt, en plein mouvement. Loïez vient de nous quitter — Loïez qui, pendant plus de vingt ans, a présidé VIDEOFORMES à mes côtés, dans un portage à deux où les idées ne portaient plus vraiment de nom : les siennes, les miennes, devenues communes à force d'être partagées.

The news arrives like one of those sentences left unfinished: too soon, still in motion. Loïez has just left us — Loïez, who for more than twenty years presided over VIDEOFORMES at my side, in a two-person leadership where ideas no longer really carried a name: his, mine, made common through the sheer act of sharing them.

Résister, ne jamais baisser les bras, chercher, lever des voiles, ne pas accepter les vérités apparentes, poursuivre une quête de savoir, sans fin — c'est ce qui pourrait définir ces années de compagnonnage avec Loïez.

Désirs partagés, visions communes, déplacements générés, questionnements permanents, complicité et complémentarité dans notre pilotage du frêle esquif qu'est VIDEOFORMES. Dans la fragilité, nous avons construit nos forces, petit à petit, avec ténacité, en bouleversant les us, en expérimentant, en explorant des espaces nouveaux et hybrides.

Des credos qui ont servi de colonne vertébrale : l'art poésie, l'art révélateur de la nature profonde de l'humain et de ses mondes.

Loïez n'a jamais été un président de salon. Vidéaste, photographe, poète-voyageur, attaché à la dérive situationniste de Guy Debord — parcourir le monde pour capturer des instants anodins et les métamorphoser en fragments de vie cristallisés. Ce regard-là, je l'ai croisé pendant vingt ans, à ma table, dans nos désaccords aussi : deux façons de voir qui se frottaient, convergeaient, jusqu'à ce qu'une idée devienne commune sans qu'on ne sache plus très bien de qui elle venait.

Cette présence ne date pas d'hier : dès 2000, *Corps absent,* une installation vidéo avec Tamara Laï ; en 2007, *Numérik Soufi*, un vjing avec Mikaël Borras. Ce sont ces gestes-là, plus que les organigrammes, qui ont fait de lui un président — quelqu'un qui préside parce qu'il est déjà dedans.

Vingt ans, ce n'est pas rien pour une structure aussi précaire et précieuse qu'un festival. Nous avons changé de nom sans changer de cap : d'un festival international d'art vidéo, VIDEOFORMES est devenu un festival d'arts hybrides et numériques, en franchissant l'an dernier sa 40e édition.

La vie s'arrête, elle continue. Les graines ont été semées, qu'elles germent maintenant.

Les questions demeurent. Quel héritage numérique ? Que vont devenir nos données, nos clouds souvent acquis « *à vie* » ?

Pour Loïez plus que pour personne, la question mord. Un homme qui a passé sa vie à traquer l'instant fugace



Loïez Déniel et Gabriel Soucheyre au Festival VIDEOFORMES 2015 © VIDEOFORMES

pour le fixer laisse aujourd'hui une œuvre dispersée sur des serveurs qui ne lui appartiennent pas, derrière des mots de passe que personne n'a notés nulle part. Tout cela existe encore, quelque part, actif, indexé — et pourtant déjà hors de portée. L'archive tient debout sans lui ; c'est la clé qui manque.

Ce n'est pas qu'une question administrative. C'est une question qu'il aurait aimé qu'on pose tout haut, lui qui n'a jamais cru aux vérités apparentes. Loïez est, malgré lui, l'exemple le plus concret de ce dont VIDEOFORMES parle depuis quarante ans : ce qui, dans les formes numériques, se conserve, se perd, se corrompt, se rejoue. Le trouver, le rassembler, en décider — c'est peut-être la dernière dérive qu'il nous reste à faire pour lui.

Gabriel Soucheyre, 31 août 2026

Resist, never give up, search, lift veils, refuse apparent truths, pursue an endless quest for knowledge — that could define these years of companionship with Loïez.

Shared desires, common visions, journeys set in motion, constant questioning, complicity and complementarity in steering the fragile vessel that is VIDEOFORMES. Within that fragility, we built our strength, little by little, with tenacity — upending conventions, experimenting, exploring new and hybrid spaces.

Convictions that served as our backbone: art as poetry, art as a revealer of the deep nature of human beings and their worlds.

Loïez was never a figurehead president. A video artist, photographer, poet-traveler, drawn to Guy Debord's situationist dérive — wandering the world to capture ordinary moments and transform them into crystallized fragments of life. I encountered that way of seeing for twenty years, across my table, in our disagreements too: two perspectives that rubbed against each other, converged, until an idea became shared without either of us quite knowing anymore where it had come from.

This presence goes back a long way: as early as 2000, *Corps absent,* a video installation with Tamara Laï; in 2007, *Numérik Soufi*, a VJ performance with Mikaël Borras, aka Systaime. Gestures like these, more than any organizational chart, made him a president — someone who presides because he is already inside the work.

Twenty years is no small thing for a structure as precarious and precious as a festival. We changed our name without changing course: from an international video art festival, VIDEOFORMES became a festival of hybrid and digital arts, crossing the threshold of its 40th edition last year.

Life stops, life continues. The seeds have been sown; may they now germinate.

Questions remain. What digital legacy? What will become of our data, our clouds so often bought "*for life*"?

For Loïez more than for anyone, the question bites hard. A man who spent his life chasing the fleeting instant in order to fix it now leaves behind a body of work scattered across servers that were never his, behind passwords no one ever wrote down anywhere. All of it still exists, somewhere, active, indexed — and yet already out of reach. The archive stands without him; it's the key that's missing.

This isn't just an administrative question. It's a question he would have wanted asked out loud, he who never believed in apparent truths. Loïez is, in spite of himself, the most concrete example of what VIDEOFORMES has been speaking of for forty years: what, in digital forms, is preserved, lost, corrupted, replayed. To find it, gather it, decide upon it — that may be the last dérive left for us to make, for him.

Gabriel Soucheyre, August 31, 2026



Dans l'œil du cyclone Internet

Le Forum des arts numériques récidive cette année à l'occasion du festival Vidéoformes. Présentation des œuvres et des tendances artistiques dans l'œil du cyclone Internet.

AURÉLIE LADET

manifestation internationale VIDEOFORMES 21 art video/nouveaux medias

REGARDS. Une autre façon de voir avec les deux penseurs de Vidéoformes, Gabriel Soucheyre et Loïez Deniel. (Photo : Dominique Porot)

L'art adopte le langage binaire, les relations humaines se nouent derrière un écran et les publications du quidam le plus anonyme s'emparent du Net... Le monde actuel est d'ores et déjà sous l'emprise d'une autre dimension. Le numérique. « Depuis les années 2002-2003, l'Internet a vu l'émergence d'un nouveau mode de communication : le blog », s'exalte le président du festival Vidéoformes, Loïez Deniel, « artiste-chercheur » et enseignant des métiers du livre à l'université Blaise-Pascal. Contraction née du mot Web et log, le blog est devenu en seulement quelques années un phénomène mondial en constante évolution. Difficile alors d'en cerner tous ses usages. « Aujourd'hui, créer un blog est la portée de tous. Ses utilisateurs ont acquis un nouvel espace de liberté où tout est possible ». Artistes, chercheurs, scientifiques, adolescents, lycéens demandeurs d'emploi, chefs d'entreprise, politiques, journalistes... Tout le monde surfe sur la même vague. Celle communément appelée « blogosphère ». Gabriel Soucheyre et Loïez Deniel ont alors voulu y mettre leur grain de sel. « Nous sommes à l'affût de toutes sortes de créations originales sur des sites et des blogs que nous débusquons », réplique le directeur artistique de la manifestation, Gabriel Soucheyre. Les chasseurs de blogs ont déjà dans leur musette de rares spécimens. Avec en prime, le dernier né des concepts du blog : le vlog ! Exit textes et photos, l'ère de la vidéo prend le pas. Le vlogging a désormais sa propre « vlogosphère » ! « Tous les champs créatifs sont donc ouverts », démontrent-ils de conserve. Un nouveau monde se dessine, « De la peinture à la création numérique », où l'art côtoie « la génétique et la vie artificielle » sous forme de « vlogs, blogs et wiki ». Rendez-vous est pris en chair et en os, cette semaine pour « explorer », ces nouveaux horizons virtuels. ■

Pratique. Le deuxième Forum des arts numériques ouvre ses portes à La Jetée cette semaine, de demain jeudi jusqu'au samedi 18 mars. Renseignements sur le site www.videoformes.com

SOMMAIRE #132

CHRONIQUES EN MOUVEMENT
Une image qui se forme derrière la caméra, par Félix Côte - p.10
Idemitsu Mako, What a Woman Made, par Stephen Sarrazin - p.16
Éclats d'amour, par José Man Lius - p.20
Exposition Tony Oursler, par Stephen Sarrazin - p.30
Entretien avec *Tony Oursler*, par Stephen Sarrazin - p.34
William Wegman, Cave Canem, par Jean-Paul Gavart-Perret - p.42
Heaven+Earth, une installation de John Sanborn et Ionee Waterhouse, par Stephen Sarrazin - p.44
Cinéma, Mon Cousin, par Jean-Paul Fargier - p.48
De la santé publique à l'ère des rapaces, par Alain Bourges - p.56
Araneda Lessons on Flight, par Simone Dompeyre - p.64
Michel Depatie, Insoumuse, par Simone Dompeyre - p.66
Se jeter dans le bain ou comment oser se risquer, par Simone Dompeyre - p.70
Rossi, Paysages Intérieurs, par Simone Dompeyre - p.74
Sergey Shabohin, Atlas of Tectonic Landscapes, par Simone Dompeyre - p.76
Invisibles ? Un Panorama qui « fait exemple ! », par Jean-Jacques Gay - p.80
Isabelle Gaudefroy, Portrait, par Jean-Jacques Gay - p.86

SUR LE FOND
[Naju Exploration Project], par Gabriel Soucheyre, avec Anne-Sophie Emard et Ho Kyung Moon - p.92
L'archive du possible, par Philippe Boisnard - p.100
Tableaux Vivants II, par Gilbert Pons - p.106
Habiter l'image, relier les mondes, par José Man Lius - p.1112
Blasons visuels, un florilège de plis photogéniques, par Gilbert Pons - p.124

LES ŒUVRES EN SCÈNE
Lumières aqueuses, par Geneviève Charras - p.128
Lucrèce et l'art vidéo, par Marc Mercier - p.130
Thésée, sa vie nouvelle de Guy Cassiers et Valérie Dréville, par Geneviève Charras - p.134

WHAT ELSE
In Memoriam, Kit Fitzgerald, par John Sanborn - p.136
Geneviève Morgan, Étoile Filante, par Marc Mercier - p.140
Marie-Jo Lafontaine, Chronophotographe, par Jean-Paul Fargier - p. 146
Se libérer de ses chaînes (Hommage à Leïla Shahid), par Marc Mercier - p.148

AGENDA - p.152

UNE IMAGE QUI SE FORME DERRIÈRE LA CAMÉRA

TÉMOIGNAGE D'UNE SEMAINE DE RÉSIDENCE À LA CHAPELLE DE L'ORATOIRE

par Félix Côte

Du 15 au 20 juin, j'ai eu la chance de travailler à la Chapelle de l'Oratoire suite à l'invitation de VIDEOFORMES pour expérimenter autour d'un projet intitulé folk memorials. *Il s'agit d'une série d'installations sculpturales et numériques dont le but est de documenter les formes contemporaines de résistance face aux endroits où les nouvelles technologies contraignent, surveillent et contrôlent.*

folk memorials prend la forme de sculptures en bas-relief associées à un dispositif d'observation avec caméra en mouvement. Celle-ci, jouant sur un rapport entre observé et observant, est dirigée vers les reliefs et aspérités de la matière. À la Chapelle de l'Oratoire, j'ai expérimenté avec le système de caméra mobile et de traitement en temps réel du flux produit. L'objectif de la résidence était de réaliser un prototype qui serve de base de travail pour la réalisation de formes plus élaborées pour le projet *folk memorials*.

J'ai construit un petit dispositif de chariot linéaire, armé d'un moteur pas-à-pas pilotable sur lequel j'ai fixé une caméra. J'ai placé l'ensemble de sorte que l'objectif soit dirigé vers un mur, le plus proche possible de la matière. J'ai ensuite programmé un mouvement d'aller-retour lent entre les deux positions limites du chariot, permettant à la caméra de glisser progressivement devant la texture du mur. Enfin, le flux vidéo généré était projeté sur la grande cimaise de la Chapelle.



Rendu 3D illustrant l'installation *folk memorials* imaginée © Félix Côte



Dispositif de captation mobile et projection sur la cimaise © Félix Côte

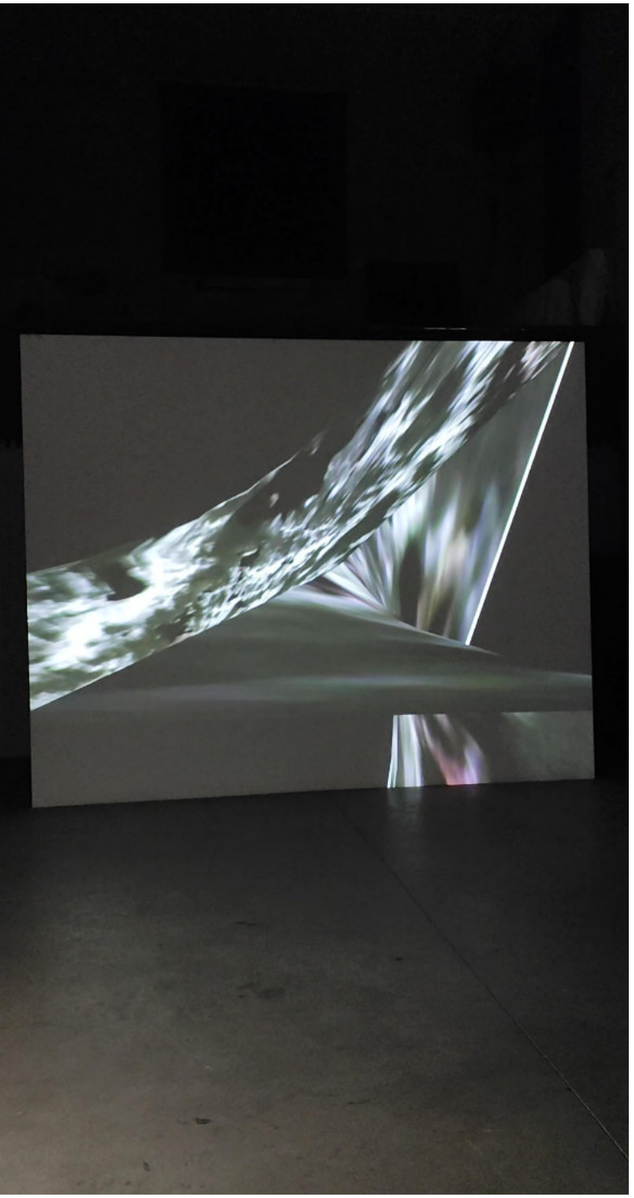
L'enjeu suivant de la résidence était de travailler sur ce flux vidéo en temps réel. Je souhaitais à ce stade trouver les moyens d'isoler des contours précis dans l'image, et utiliser un outil de détection d'objets. J'avais déjà travaillé sur l'utilisation d'algorithmes de classification de formes sur des sculptures abstraites avec l'installation ALFRED, réalisée en 2020 en binôme avec Benjamin Muzart. Une caméra, cette fois-ci fixe, observait en continu une série de reliefs en petit format réalisés à partir d'un polymère plastique blanc. Ils étaient placés sur un convoyeur en anneau permettant à la caméra de les observer tour à tour. Un algorithme tentait de décrire ce qu'il voyait et de classifier ces formes non-figuratives en les comparant à des objets connus.

L'idée était d'imaginer des formes où la machine, regardante et savante, est à la fois partie prenante de l'œuvre et spectatrice. J'aime l'idée de placer le public humain dans une situation où il partage l'espace du regard avec l'algorithme. Il est alors intéressant d'adopter un geste artistique qui essaie de donner corps à ce regard et à la réception de l'image par la machine.

À la Chapelle, un événement typique du travail en résidence est venu mettre à mal cette recherche pour *folk memorials* mais, à la place, a permis de donner une forme inattendue à la matière vidéo. J'ai dû utiliser un outil de « *mapping* » pour faire correspondre au mieux la vidéo générée aux bords de la cimaise de projection. En effet, le vidéoprojecteur, bien que placé en face de celle-ci, diffuse une image qui ne peut pas tomber parfaitement sur la dimension de l'écran. On utilise en général, pour cela, des outils de correction de trapèze. Ils fonctionnent de façon simple : à partir des quatre coins de la vidéo, points sources, est calculée une transformation matricielle qui permet de les adapter aux quatre coins de l'écran de projection, points cibles. J'ai réalisé cette opération avec le logiciel Touch Designer et j'ai pu faire coïncider le flux de la caméra aux bords de la cimaise. La vidéo ne venait plus s'échapper derrière celle-ci. Cependant, une manipulation maladroite de ma souris a positionné un des points cibles de sorte que le trapèze de projection présente un coude. La forme a perdu sa convexité. Une forme convexe peut être définie de la façon suivante : elle contient entièrement le segment reliant n'importe lequel de ses deux points. En dérapant, ma souris avait produit avec les points cibles une forme non-convexe, ou concave. Elle possédait un creux, un coude, un ventre ; en d'autres termes elle ne correspondait plus topologiquement à ce que constitue un écran de projection, dont tous les pixels de l'image peuvent être reliés entre eux sans s'échapper. Pour autant, l'outil de déformation vidéo a produit malgré tout un résultat, bien que sa forme ne semblait plus suivre fidèlement les limites de la cimaise.



ALFRED à EXPERIMENTA 2020, Grenoble © L'Hexagone



Transformation concave de l'image © Félix Côte

L'image captée par la caméra, placée face au mur de la Chapelle, s'est repliée sur elle-même et, en quelque sorte, s'est affranchie de la contrainte physique. Sans le vouloir, je l'ai confrontée à un espace mathématique qui ne correspond pas à une réalité physique. L'équation a produit une solution qui ne se retrouve jamais en réalité. La « *déformation de trapèze* » a un nom mathématique : l'homographie. C'est comme si l'on photographiait une surface plane avec une caméra inclinée, comme si l'on regardait cette surface sous un certain angle. Même en rasant cette surface de très près, tout ce qui existe sur cette surface existe bien devant l'objectif. En transformant par erreur ma projection convexe en projection concave, c'est comme si j'avais placé une partie de cette surface derrière l'objectif. C'est impossible dans le monde réel mais possible mathématiquement. Le logiciel, autorisant ce cas de figure, a alors produit une déformation. L'image résultante a été construite, d'après les équations, avant la caméra.

J'ai trouvé tout de suite que la texture observée par la caméra, minérale de nature, prenait une dimension saisissante par cette manipulation hasardeuse. Les courbes et plis produits par le détournement de l'usage initial du logiciel donnaient l'impression de voir se dresser un pic rocheux, avec une multitude de nouvelles perspectives. L'image plane a pris immédiatement en épaisseur. Le léger mouvement linéaire de la caméra, couplé au son répété du chariot, faisait de plus progressivement évoluer la texture. J'ai conclu la résidence en continuant à manipuler ces points cibles en dehors de leur zone de convexité pour faire émerger d'autres formes surprenantes. Le travail réalisé au sein de la Chapelle a illustré avec précision ce que signifie négocier un geste artistique auprès des technologies. Ici, le lieu étroit où se disputent numérique, réalité physique et équations mathématiques a permis l'émergence d'une expérimentation visuelle curieuse, qui continuera à habiter le projet.

© Félix Côte
Artiste plasticien / numérique
Septembre 2026, Turbulences Vidéo #132



IDEMITSU MAKO, WHAT A WOMAN MADE

par Stephen Sarrazin

Au cours des vingt dernières années, l'œuvre de Mako Idemitsu a trouvé au Japon des alliés qui se sont engagés à faire redécouvrir sa production, et à la situer au sein de différents récits de l'histoire de l'art contemporain ; de sa participation à une pratique féministe émergente, à sa place dans l'histoire de l'art japonais.



Idemitsu Mako, Kiyoko's Situation, 1989, Collection of Tokyo Photographic Art Museum © Mako Idemitsu Photo: Shu Nakagawa

Ce n'est pourtant pas l'objet principal de cette exposition. La mise en scène sobre et sensible du travail d'Idemitsu, depuis ses films des années 70, ses vidéos phares des années 80 et ses projets plus ambitieux des années 90, jusqu'aux installations autobiographiques du début des années 2000, ne s'éloigne pas du récit que l'artiste a toujours tissé. Il est composé de choix radicaux et de rencontres marquantes, notamment son départ « *contestataire* » pour les États-Unis lorsqu'elle était encore jeune femme, son mariage avec le peintre Sam Francis menant à son exclusion de la famille par son père au Japon. Il y a son rôle de mère et sa vie partagée entre Tokyo et la Californie, le divorce. Vient ensuite le moment où elle commence à tourner avec une caméra 16 mm, avant de se mettre à la vidéo, pour observer, disait-elle, ce qui l'entourait, c'est-à-dire ce qui se trouvait à proximité.

L'exposition a le mérite de faire découvrir quelques-uns de ses premiers films à un jeune public, même s'ils sont numérisés et privés de leur matérialité. Mais contrairement à ce qui allait caractériser son univers, ces films s'ouvrent sur l'extérieur. On y voit des nuages, des couchers de soleil, des arbres, l'utilisation du ralenti, ainsi qu'une utilisation organique de l'image en noir et blanc dans *At Yukigaya 2* (où elle vivait à Tokyo) et *At Santa Monica 3* (1975). L'environnement californien et le soutien d'artistes dont Bruce Connor l'ont poussée à sortir de chez elle. Par contre, *What a Woman Made* (1973) fut réalisé lors d'un séjour au Japon. Plutôt que de continuer à se trouver dans deux espaces à la fois, son œuvre s'est mise à pointer là où le problème s'acharnait, et à riposter.



Idemitsu Mako, Kiyoko's Situation, 1989, Collection of Tokyo Photographic Art Museum © Mako Idemitsu Photo: Shu Nakagawa

Peu de temps après, elle devenait une artiste de l'intérieur, nous parlant ce qui piégeait les femmes, devenues prisonnières du mariage, confinées dans leur foyer, sous la pression constante de leur entourage. Elle devint également écrivaine, créant dans ses vidéos une archive de tourments, d'aspirations inassouvies, de désirs projetés par une succession de mères esseulées.

Au Japon, les critiques ont beaucoup parlé de ce qu'ils ont qualifié de « *style Mako* », notamment dans *Another Day of a Housewife* (1977), où un petit moniteur – ils deviendront plus grands par la suite – apparaît dans le cadre. Ceux-ci tiendront différents rôles tout au long de son œuvre des années 80.

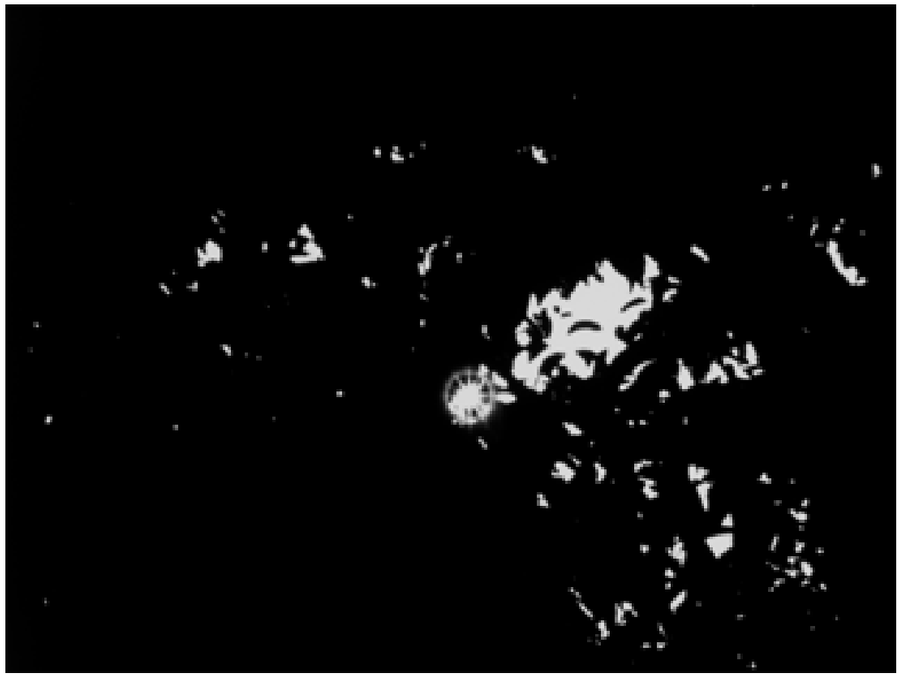
Le dialogue avec le médium a fait partie de cette histoire des spécificités de l'art vidéo au cours de ses premières décennies, de Paik à Campus à Graham. Mais Mako Idemitsu anticipa le rôle social, omniscient, que l'écran fut appelé à jouer, la manière dont il se mit à nous répondre.

Ces œuvres constituent également une critique cinglante des années de la bulle économique, de l'attribution des rôles sociaux : les femmes au foyer et les hommes en tant

que pourvoyeurs de revenus et détenteurs du pouvoir. À cet égard, il est curieux que les essais du très bon catalogue de l'exposition s'appuient autant sur des entretiens menés avec l'artiste au fil des ans. Carl Jung, référence importante pour la Californie des années 70, est cité à maintes reprises, de l'Animus à l'archétype de la Mère. On pourrait ici plaider en faveur d'une lecture s'appuyant sur Freud ou Lacan, mais cela ne ferait qu'aggraver le malentendu. Le fait de ne pas faire appel ici à Judith Butler, Monique Wittig, Luce Irigary, Vinciane Despret, ou à Chizuko Ueno, offre de nouvelles opportunités à une autre génération de critiques et commissaires de se pencher autrement sur son œuvre.

Néanmoins, le parcours de l'exposition, depuis la déclaration liminaire de *What a Woman Made* jusqu'au nouveau regard porté sur l'histoire de sa famille, dans *The Past Ahead* (2004), est émouvant, poétique et saisissant. Il raconte également comment elle a finalement décidé de se poser et de créer là où elle se trouve aujourd'hui.

© Stephen Sarrazin
Curateur, critique, enseignant
Août 2026, Turbulences Vidéo #132



Idemitsu Mako, Kiyoko's Situation, 1989, Collection of Tokyo Photographic Art Museum © Mako Idemitsu Photo: Shu Nakagawa

Idemitsu Mako, What a Woman Made
Commissaires : Tasaka Hiroko et Endo Miyuki
Tokyo Photographic Art Museum, 18-6 to 21-9 2026

ÉCLATS D'AMOUR

QUAND LES LETTRES DEVIENNENT LES ARCHIVES DE NOS VOIX

Récit documentaire et entretien avec Laurent Pernot

par José Man Lius

À partir de correspondances anciennes conservées par le Musée Postal, Laurent Pernot a conçu Éclats d'amour, *une carte blanche consacrée à* « l'amour en temps de guerre ». *Des mots intimes, écrits du Siège de Paris aux conflits contemporains, y traversent la photographie, la sculpture, la vidéo, la lumière et l'installation. À l'heure où nos relations se déposent dans des fils de messages, des serveurs et des mémoires numériques, l'exposition interroge ce que les techniques de communication préservent de nos voix — et ce qu'elles laissent disparaître.*

Récit d'une visite, suivi de trois questions adressées à l'artiste.



Musée de la Poste, Paris. André Chatelin & Robert Juvin, Façade, 1973. © JML

Paris, été 2026 — Le visiteur et les voix

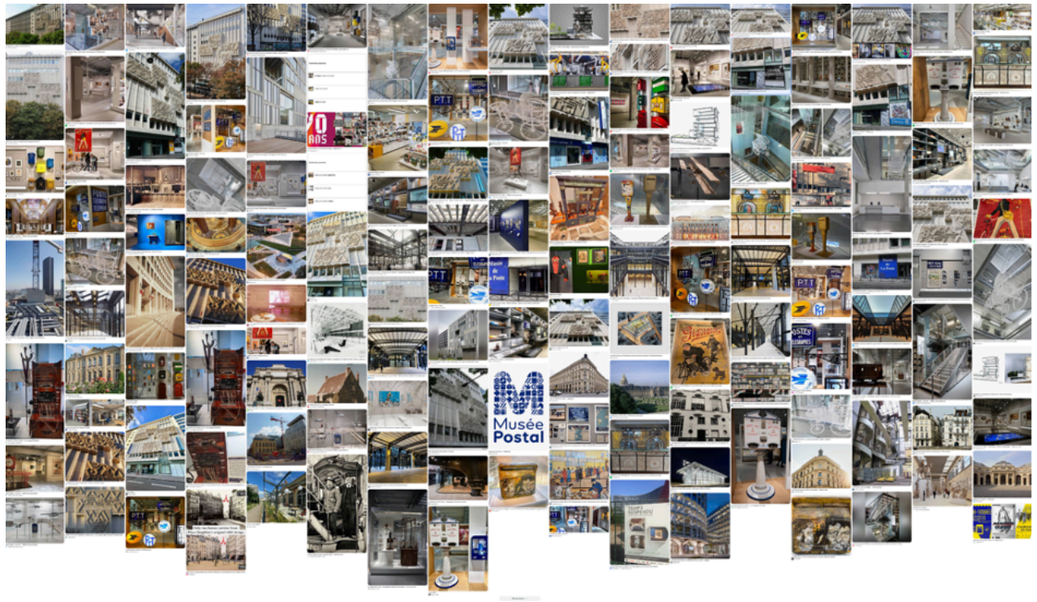
Il est des questions que l'on ne pose pas : elles remontent. On les croyait abandonnées au fond du temps et elles refont surface, intactes, au moment où l'on s'y attend le moins. Le chroniqueur ne les invente pas ; il les reçoit. Il est celui à qui les choses arrivent, rarement celui qui les provoque — et c'est peut-être là toute la différence entre écrire et simplement produire des mots.

Paris est rempli de visages que l'on ne rencontrera jamais deux fois. Ils avancent vers nous, croisent notre trajectoire selon une géométrie que personne n'a choisie, puis disparaissent à l'angle d'une rue, absorbés par la vie de quelqu'un d'autre. Chacun de ces croisements aurait pu devenir une histoire. Presque aucun ne le deviendra. C'est peut-être le prix de la ville contemporaine : elle nous offre des milliers de personnages et nous refuse presque toujours l'intrigue.

Au 34 boulevard de Vaugirard, le Musée Postal conserve les traces d'une autre circulation. Des lettres d'amour, de séparation, de guerre et d'exil ; des cartes postales, des télégrammes, des fragments d'écriture qui ont franchi les distances avant de rejoindre les collections patrimoniales. Ici, les messages ont cessé de voyager, mais ils n'ont pas cessé d'attendre.

Chaque année, le musée confie une carte blanche à un artiste contemporain invité à porter un regard neuf sur l'univers postal et ses collections. Entre interprétation, recherche et création, le patrimoine devient la matière de récits qui relient mémoire collective et expériences intimes. Présentée du 6 juin 2026 au 15 février 2027 sous le commissariat de Céline Neveux, *Éclats d'amour* s'inscrit dans cette démarche.

En parcourant les collections, Laurent Pernot s'est arrêté sur des correspondances écrites au cœur des conflits, du Siège de Paris aux guerres contemporaines. Parmi les récits militaires, les nouvelles du front et les inquiétudes familiales, il a retrouvé des mots d'amour et de tendresse. Ces fragments constituent le fil conducteur d'une exposition où les émotions ne sont pas séparées de l'Histoire : elles lui résistent, la traversent et, parfois, lui survivent.



Timbres Google © JML, 2026



Nature Morte, Boîte aux lettres (Mon Amour), 2026 — Laurent Pernot, exposition *Éclats d'amour*, Musée Postal, Paris. © JML

Les œuvres redonnent une respiration à ce que l'on croyait réduit au silence des archives. Dans *Lettres aux vents*, des correspondances autrefois transportées par ballon lors du Siège de Paris sont réinterprétées sur un papier léger et réunies dans un mobile aérien. Des fragments de phrases, rehaussés de feuille d'argent, semblent reprendre leur voyage.

Plus loin, Nature morte, boîte aux lettres (*Mon amour*) emprisonne une boîte aux lettres dans la glace. L'objet destiné au passage et à la circulation devient le lieu d'un temps suspendu : quelque chose a été confié, mais rien ne garantit encore que le message parviendra à son destinataire. Avec *Les missives*, l'accumulation des courriers compose un paysage mural où les paroles privées entrent dans une mémoire commune.

Dans *Ne songer qu'à t'aimer*, des fragments de lettres anciennes apparaissent sous la forme d'une messagerie instantanée. Projetés sur une feuille de papier qui n'en conserve aucune trace, ils se succèdent dans un lent mouvement lumineux. Plusieurs siècles de conversations semblent ainsi continuer de circuler sous nos yeux. L'écriture manuscrite devient message numérique ; le papier devient écran ; l'archive immobile retrouve la temporalité fragile d'une apparition.

Autrefois, les lettres mettaient des jours ou des semaines à traverser un pays, parfois un océan. On attendait. L'attente elle-même faisait partie du message : elle en était la doublure secrète, la part invisible. Entre l'envoi et la réponse se formait un espace d'incertitude où l'imagination travaillait autant que les mots.

Aujourd'hui, tout semble arriver avant même d'avoir été désiré. Le flux ne connaît plus le silence, seulement des vitesses. On fait glisser un pouce, on juge un visage en une fraction de seconde, on choisit ou l'on efface — et l'amour, réduit à ce geste, devient une variante du hasard. Pourtant, quelque chose résiste. Un désir de lenteur, tenace comme une manie, survit sous les rythmes imposés. On voudrait encore écrire une lettre que personne ne lirait avant huit jours. On voudrait qu'un regard dure plus longtemps qu'un défilement d'images sur un écran.

Mais les algorithmes n'ont pas de mémoire véritable de nos intentions : ils enregistrent nos clics, beaucoup moins nos silences ; ils cartographient nos traces, rarement nos absences. La plupart de nos échanges se perdent ainsi dans l'accumulation des données. Ils ne disparaissent pas toujours : ils deviennent illisibles, ensevelis sous d'autres messages, d'autres images, d'autres sollicitations. Une mémoire sans hiérarchie peut alors produire une nouvelle forme d'oubli.

Dans les salles du Musée Postal, face aux lettres et aux voix réveillées par Laurent Pernot, le chroniqueur examine ce qui a été écrit, ce qui s'est perdu, mais aussi les réponses qui ne sont jamais arrivées et les relations que la guerre a interrompues. L'archive n'est plus seulement la preuve de ce qui a eu lieu. Elle contient également la marque d'une attente, d'un manque et de toutes les vies qui auraient pu continuer autrement.



Le Vélo, 2015 — Laurent Pernot, exposition *Éclats d'amour*, Musée Postal, Paris. © JML





Les Missives, installation murale, 2026 — Laurent Pernot, exposition *Éclats d'amour*, Musée Postal, Paris. © JML

C'est depuis cet espace — entre présence et disparition, patrimoine matériel et mémoire numérique — que s'ouvre l'échange avec Laurent Pernot.

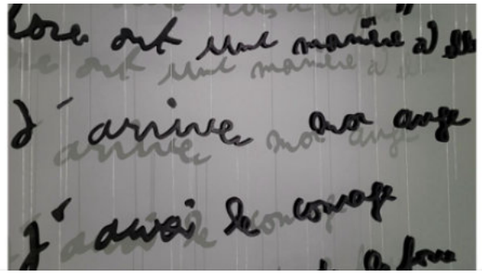
Votre intervention commence dans les réserves du musée, au milieu d'archives centenaires. À quel moment ces documents cessent-ils d'être des objets patrimoniaux pour devenir la matière vivante d'une œuvre ?

Laurent Pernot. De manière générale, je ne vois pas les archives comme des artefacts du passé, mais comme des objets en sommeil qu'il est possible de réactiver. Au Musée Postal, c'était évident, toutes ces lettres datées de 1870 ou 1940 m'apparaissaient comme si elles venaient tout juste d'être écrites. Elles sont d'abord très bien conservées et rédigées dans un français parfaitement contemporain. Puis elles traduisent des sentiments, des émotions et des situations humaines intemporelles. Le contexte historique évolue, mais les consciences et les conditions de vie ne changent pas tellement. J'ai traversé des moments éprouvants à la lecture de ces correspondances, j'étais le soldat qui cueillait des fleurs sur le front, j'étais la femme bientôt veuve, j'étais le condamné à mort, j'étais le parent inquiet… tout cela n'est malheureusement pas révolu.

L'œuvre *Ne songer qu'à t'aimer* semble faire dialoguer l'écriture manuscrite avec la lumière et la projection numérique. Comment les technologies contemporaines permettent-elles aujourd'hui de prolonger la mémoire de la lettre sans en effacer la fragilité ?

LP. La communication a toujours occupé une place centrale dans les sociétés humaines, et l'écriture manuscrite est récente à l'échelle de la grande histoire. Il est vrai que la vue d'une lettre authentique peut s'avérer bouleversante et permettre, comme une photographie, d'en assurer la mémoire ou d'en revivifier le souvenir. Mais si, à l'instar des livres, les écrans et caractères numériques des technologies contemporaines effacent le geste de la main, parfois très personnel, ils parviennent toutefois à susciter des émotions qui traversent les époques. Dans cette installation, je projette des lettres anciennes sous la forme d'une messagerie instantanée, mais j'ai choisi de faire usage d'une feuille de papier comme écran… sauf que cette feuille ne conserve aucune trace. Je ne sais pas si les technologies risquent de faire disparaître l'écriture manuscrite, mais ce qui est certain, c'est qu'elles sont souvent vite obsolètes, et en ce sens plus vulnérables qu'une fine couche de papier à l'épreuve des années.



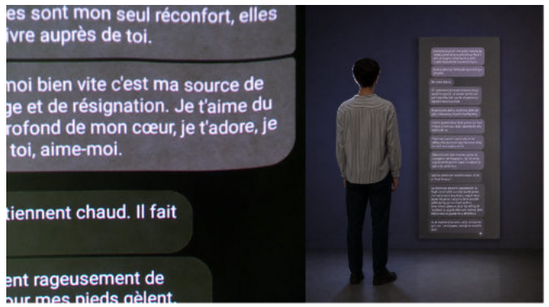




Correspondance de guerre (Jean Cocteau), installation, 2026 — Laurent Pernot, exposition *Éclats d'amour*, Musée Postal, Paris. © JML

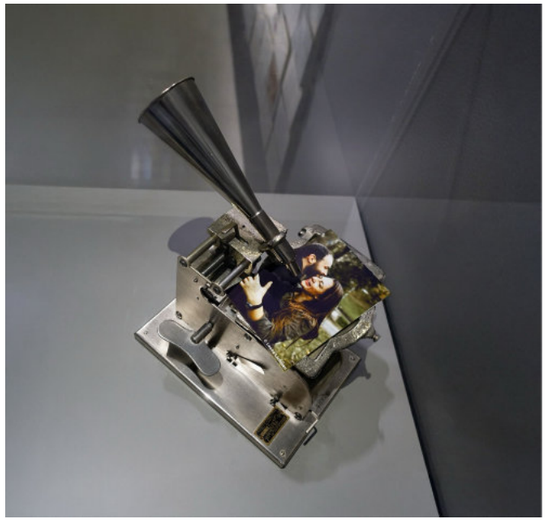
En parcourant *Éclats d'amour,* on comprend que l'amour, tout en demeurant le sujet central, devient aussi une manière d'interroger le temps. Que révèle-t-il de ce qui, dans l'expérience humaine, résiste à l'Histoire ?

LP. Récemment, l'amour a pris une place grandissante dans mes projets, avec des références à l'histoire et à la poésie notamment. D'un point de vue anthropologique, ses formes varient clairement selon les cultures, mais l'amour reste un invariant humain. Il est souvent au cœur des grands récits mythologiques, aux côtés de la guerre ou de la mort par exemple. J'aime l'idée que face au temps, civilisation après civilisation, l'amour ne change pas. J'aime imaginer que des êtres s'aiment aujourd'hui comme d'autres se sont aimés dans le passé. Avec la même fébrilité, avec la même ferveur. Dans l'exposition, l'amour est bien le sujet principal, mais en effet, peut-être qu'il n'en est pas tout à fait la fin…



Ne songer qu'à aimer, installation vidéo, 2026 — Laurent Pernot, exposition *Éclats d'amour*, Musée Postal, Paris. © JML

Il rappelle combien le temps, à quelques rares endroits, peut être inopérant et sans emprise sur nos brèves destinées. Toutes les correspondances dans l'exposition, y compris celle entre Pavlo et Viktoriya Matyusha dont l'amour est éprouvé par la guerre actuelle en Ukraine, témoignent de la dimension universelle des émotions, et surtout du rôle des archives — plus largement du patrimoine — comme de puissants véhicules temporels.



Phonographe (collection Musée Postal), portraits de Pavlo & Viktoriya Matyusha par Leona Lichman, bande sonore avec les voix de Pavlo & Viktoriya Matyusha, extraits de Lettres d'amour et de guerre, par Pavlo Matyusha & Viktoriya Matyusha, Doan Bui, éditions L'Iconoclaste, 2024 — Laurent Pernot, exposition *Éclats d'amour*, Musée Postal, Paris. © JML

Des voix retrouvées

En quittant les salles d'*Éclats d'amour*, une évidence s'impose : ces lettres n'ont jamais cessé d'être des voix — elles avaient seulement, un temps, l'apparence d'archives.

Pendant près de deux siècles, le courrier a été bien davantage qu'un moyen de transmission de l'information. Il a constitué une technologie de la relation et une infrastructure matérielle de l'intime. Le papier, l'enveloppe, le timbre, le cachet et l'adresse engageaient une chaîne de gestes et d'intermédiaires. Chemins de fer, centres de tri et réseaux longue distance permettaient à une parole privée de traverser l'espace collectif pour atteindre une personne singulière.

Le télégraphe, le téléphone, le courrier électronique, le smartphone et les réseaux sociaux n'ont pas supprimé ce besoin fondamental : laisser une trace de soi en direction d'un autre. Ils en ont transformé le rythme, les supports et les conditions de conservation. Là où la lettre associait le message à une matière, à une écriture et à la durée de son trajet, les communications numériques dissocient souvent le contenu de son support. Elles semblent immédiatement accessibles, mais dépendent de formats, de logiciels, de plateformes et d'infrastructures dont la permanence est loin d'être assurée.

Laurent Pernot ne reconstruit pourtant pas une mémoire nostalgique. Son geste consiste moins à opposer le papier à l'écran qu'à mettre leurs vulnérabilités respectives en tension. Une feuille peut brûler, se déchirer ou disparaître ; un fichier peut devenir illisible, être supprimé ou survivre sans contexte dans une masse de données. Dans *Ne songer qu'à t'aimer*, le paradoxe devient sensible : la technologie réactive les mots, mais la feuille qui les reçoit ne conserve aucune trace de leur passage.

Cette disparition momentanée rapproche l'archive d'une voix. Une voix existe dans le temps de son émission ; elle touche, puis s'évanouit. La projection rend aux correspondances anciennes cette fragilité première. Elle ne les enferme pas dans le passé : elle les remet en circulation et permet à leurs destinataires inconnus de redevenir, pour quelques instants, nos contemporains.

L'exposition permet ainsi d'entrevoir un champ de recherche plus vaste.

Que conserveront demain les musées de nos relations présentes ?

Des files de SMS, des messages vocaux, des photographies échangées puis oubliées, des conversations hébergées par des plateformes privées ?

Comment préserver ces traces sans leur auteur, leur interface, leur contexte ou leur destinataire ?

Et que deviendra la notion même de correspondance lorsque des intelligences artificielles pourront reformuler nos paroles, prolonger nos échanges ou imiter des voix disparues ?

Ces interrogations ne déplacent pas l'exposition vers une fascination technologique. Elles prolongent, au contraire, la question simple qui la traverse : comment une émotion franchit-elle le temps ?

Les lettres sélectionnées par Laurent Pernot ne valent pas seulement parce qu'elles sont anciennes. Elles valent parce qu'un sujet s'y adresse encore à quelqu'un. Leur puissance ne réside pas uniquement dans ce qu'elles racontent, mais dans la tension qui les porte vers un autre être.

Le chroniqueur reste alors un moment dans l'espace laissé entre l'expéditeur et le destinataire. C'est peut-être là que se tient l'archive : non dans le document seul, mais dans la relation qu'il maintient ouverte. L'histoire véritable n'est pas seulement celle que l'on raconte. Elle est aussi celle qui, après avoir été interrompue, continue de chercher quelqu'un pour l'entendre.

© José Man Lius
Artiste, Auteur-réalisateur, Curateur et Scénographe
Septembre 2026 - Turbulences Vidéo #132



Musée de la Poste, Paris. André Chatelin & Robert Juvin, Façade, 1973. © JML



Cartes Blanches au Musée Postal, catalogue d'exposition — sous le commissariat de Céline Neveux, commissaire d'exposition au Musée Postal. Éditions Silvana Editoriale, 2026. Consulter le catalogue — Silvana Editoriale

Titre
Éclats d'amour — Carte blanche à Laurent Pernot

Artiste
Laurent Pernot

Lieu
Musée Postal
34 boulevard de Vaugirard
75015 Paris — France

Dates
Du 6 juin 2026 au 15 février 2027

Commissariat
Céline Neveux, commissaire d'exposition, Musée Postal

Direction du musée
Guillaume Goy, directeur du Musée de La Poste

Cycle
Carte blanche contemporaine conçue à partir des collections patrimoniales du Musée Postal

Axe du projet

À partir de correspondances anciennes, Laurent Pernot développe une recherche artistique consacrée à « l'amour en temps de guerre », faisant dialoguer archives, mémoire, poésie, passage du temps et création contemporaine.

Laurent Pernot — Notice biographique

Artiste pluridisciplinaire, Laurent Pernot développe une pratique à la croisée de la vidéo, de la photographie, de la peinture, de la sculpture et de l'installation. Formé à l'université Paris-VIII en photographie, puis au Fresnoy — Studio national des arts contemporains — en cinéma et vidéo, il explore depuis plus de quinze ans le temps, la mémoire et la fragilité de l'existence. Nourries de références littéraires, poétiques et philosophiques, ses œuvres interrogent les relations entre les êtres, les images, la nature et les traces que les sociétés choisissent de transmettre.

Note éditoriale

Le chroniqueur et le « visiteur mystère » relèvent du dispositif littéraire du récit. Les informations relatives à l'exposition, aux œuvres et au Musée Postal sont documentaires. Les trois réponses de Laurent Pernot sont reproduites intégralement, sans modification. Les questions ont été élaborées par José Man Lius à la suite de sa visite de l'exposition ; les réponses ont été transmises par écrit par Laurent Pernot en août 2026.

Crédits

Entretien, récit et direction éditoriale
José Man Lius @ JML

Artiste interviewé
Laurent Pernot

Publication
JML

Lieu et période
Paris, Musée Postal, été 2026

Droits d'auteur
© Laurent Pernot pour ses réponses
© ADAPG, Paris, pour les reproductions des œuvres de Laurent Pernot
© José Man Lius pour le récit, les questions et l'appareil éditorial

Remerciements

José Man Lius remercie chaleureusement Laurent Pernot pour le temps consacré à cet entretien, ainsi que Guillaume Goy, directeur du Musée de La Poste, et Céline Neveux, commissaire de l'exposition, pour leur engagement en faveur du dialogue entre patrimoine postal et création contemporaine.

Ses remerciements s'adressent également à l'ensemble des équipes du Musée Postal — conservation, régie des collections, médiation, production, communication et accueil — dont le travail rend possible cette rencontre féconde entre les archives postales, la recherche artistique et les publics.

Voir la vidéo de l'exposition

Sources documentaires

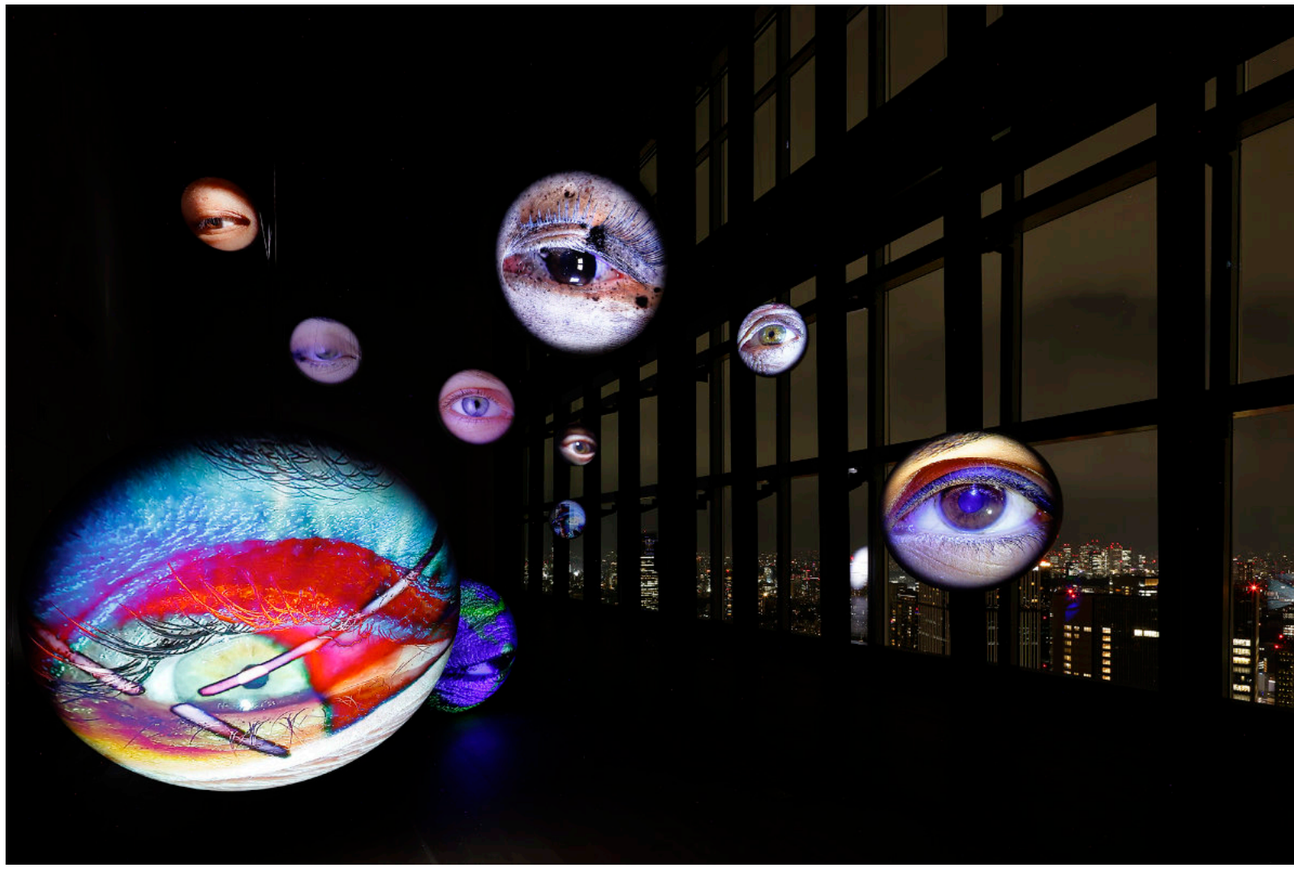
- Musée Postal, Éclats d'amour — Carte blanche à Laurent Pernot, présentation officielle de l'exposition.
- Musée Postal, communiqué de presse — Carte blanche à Laurent Pernot : Éclats d'amour, 2026.
- Laurent Pernot, site officiel.

Entretien réalisé à Paris à l'occasion de l'exposition Éclats d'amour *— Carte blanche à Laurent Pernot, présentée au Musée de La Poste du 6 juin 2026 au 15 février 2027. Cette publication participe à une démarche de documentation des dialogues entre création contemporaine, patrimoine postal et cultures de la correspondance.*

EXPOSITION TONY OURSLER

par Stephen Sarrazin

Au lendemain du vernissage de cette exposition de Tony Oursler à Tokyo, la plus importante de sa carrière au Japon, l'espace Tokyo Node proposait une rencontre avec l'artiste, les deux commissaires, et deux invités, Minoru Hatanaka, qui fit carrière au ICC Center, et l'architecte Shohei Shigematsu de OMA.



Specular 2021, vue de l'exposition : TOKYO NODE, photo : Keizo Kioku

La salle, quasi-complète, comptait un public composé de membres de la même génération que Oursler, mais aussi de nombreuses étudiantes venues avec des questions pertinentes et le souhait de poser avec l'artiste afin de produire ces moments Instagram ou TikTok. Le flyer allait d'ailleurs dans ce sens, avec un graphisme promettant une expérience fun bien qu'il s'agisse d'art contemporain.

Tokyo Node est un nouvel espace du groupe Mori, qui comprend le Musée Mori, et l'exposition de Tony Oursler est leur première collaboration avec un artiste international. Conçue par la commissaire indépendante Alice Nienpo Ko et Reiko Tsubaki du Musée Mori, Tony Oursler : *Tech/Gnosis-Magic, Media, Art* ne cesse de surprendre par la sélection des œuvres retenues pour chaque salle, qui révèlent le foisonnement de formes et champs narratifs : monobandes, sculptures, installations, dessins, archives.

Specular (2021), une installation faite de sphères de tailles diverses sur lesquelles sont projetés des yeux tournés dans chaque direction, ouvre le parcours. Le spectateur pénètre ensuite dans un univers psychotrope, de surveillance, où il croise plus d'un personnage s'adressant à lui-même, souvent joué par Oursler, dont la pièce phare *F/X Plotter*, l'une de ses premières projections sur dummy présentée à la Documenta IX en 1992. Elle annonce un climat d'intrigue et de complots. Car Oursler ne cesse de penser, de conceptualiser les conséquences d'être ailleurs et autrement.

Bien qu'il émerge peu après Bill Viola, Gary Hill, ou John Sanborn, il appartient tout autant à un autre groupe d'artistes issus de Cal Arts, dont Mike Kelly et Jim Shaw, des complices qui hantent les dispositifs inquiétants des premières salles, lesquels soulignent le rôle des collaborations dans son œuvre. Constance deJong, Kim Gordon, JG Thirlwell, Glenn Branca, icônes de subcultures new-yorkaises l'accompagnent d'une décennie à l'autre.

Il partage néanmoins avec ses pairs de la vidéo cette volonté de vouloir libérer l'image, la sortir du moniteur, et lui attribuer d'autres rôles, le situant aux côtés d'artistes allant de Gary Hill à Philippe Parreno. Alice Nienpo Ko expliquait combien cette phrase de l'artiste, « *je m'intéresse à cet espace où se rend la lumière une fois qu'elle quitte le moniteur ; où la vie commence et la machine prend fin* », avait guidé ses choix en 2021 lorsqu'elle organisait Black Box, une rétrospective Oursler au Kaohsiung Museum of Fine Arts, à Taïwan[1]. Celle-ci privilégiait cette archive qu'il se mit à bâtir dans les années 2000, sur l'histoire de la camera obscura, retraçant les trajets de l'image vers d'autres territoires, de la science au spiritisme. Une histoire des images prêtes à se mouvoir avant l'arrivée de l'image en mouvement, y compris à se manifester ailleurs que sur un écran, se voit cristallisée dans *Imponderable* (2015)[2]

Mais cette exposition au Tokyo Node se tourne vers le présent et le futur. Elle constitue une véritable première rencontre entre le public de Tokyo et le travail d'Oursler. Elle permet à la commissaire d'avancer une autre lecture qui s'appuie sur l'idée de la magie et la volonté de dépasser cette fascination pour le surnaturel à laquelle on l'associe.

Oursler s'y prête ; le parcours de Tech/Gnosis-Magic, Media, Art se déploie pour démontrer comment des systèmes de croyance continuent d'exister au sein de sociétés aux technologies avancées.

Un autre enjeu curatorial propose de percevoir la modernité comme « *processus de désenchantement* »[3], dans lequel la dimension rationnelle de la science remplace le mythe, le rite, et le savoir magique, et qu'au contraire, l'œuvre d'Oursler s'insurge contre ce constat par l'arrivée de chaque nouvelle technologie, du porta-pack à l'IA, pour atteindre un autre modèle d'enchantement[4].

Penchons-nous enfin sur *Empty* (2000-2026), sa collaboration avec David Bowie et Glenn Branca. Oursler explique dans l'entretien qui suit ce texte comment Bowie avait découvert ses dummies en 1996.



Empty, 2000-2025, vue de l'exposition: Tokyo Node, photo : Yuya Furukawa

En 1999-2000, il accepta de jouer des textes qu'Oursler avait écris pour lui ; Branca composa une musique qui accompagne, répond, provoque.

Il mit des années avant d'arriver à une version qu'il hésitait encore à leur montrer ; Bowie et Branca disparaissaient avant de la voir terminée. Des images de ce tournage furent retenues cependant pour d'autres créations, notamment celles présentes dans *Face to Face* à Aarhus, au Danemark en 2012[5].

Le projet pour Tokyo Node incita l'artiste à s'y remettre et cette installation compte parmi les moments forts pour le public japonais. Bowie porta les costumes de Yamamoto Kansai dans les années 70, passa du temps à Kyoto, se passionna pour le Kabuki, tourna dans des pubs de saké, se lia d'amitié avec Sakamoto Ryuichi, la liste est importante. Le dispositif évoque la version filmée de *Play*, de Samuel Beckett, par Anthony Minghella, dans laquelle Alan Rickman récite son texte, coincé dans un énorme vase.

Empty projette le visage de Bowie sur quatre objets ayant la forme d'œufs; ils dialoguent, s'ignorent, ne disent rien puis élèvent soudainement la voix. Bowie offre une fois de plus une performance inoubliable, tournée dans le studio d'un artiste new-yorkais, nous permettant de mesurer le trajet depuis ce portrait filmé de Bowie par Andy Warhol à la Factory, au début des années 70.

Le public avait une attitude quasi-révérencieuse dans cette salle, et le titre *Empty* souligne cette place désormais laissée vide. Osons écrire que la magie traversait cet espace.

© Stephen Sarrazin
Curateur, critique, enseignant
Août 2026, Turbulences Vidéo #132

1-Conversation avec Alice Nienpo Ko

2-https://tonyoursler.com/imponderable-moma

3-Conversation avec Alice Nienpo Ko

4-Ces lectures sont développées dans l'ouvrage qui accompagne l'exposition, avec des textes des deux commissaires et de Minoru Hatanaka.

5-https://tonyoursler.com/face-to-face

Tony Oursler: Tech/Gnosis-Magic, Media, Art
2026.7.3 (Fri) - 2026.9.27 (Sun), Tokyo Node
I think the dance floor is dead
So now we're making rock music

ENTRETIEN AVEC TONY OURSLER

Propose recueillis par Stephen Sarrazin



© Yuya Furukawa

Stephen Sarrazin : Cela faisait longtemps qu'on n'avait pas vu à Tokyo une exposition de media art de cette ampleur. Philippe Parreno avait présenté une exposition au Watari-um il y a quelques années, suivie d'une plus importante au musée Pola plus récemment, à Kanagawa. Il y a eu l'exposition de Bill Viola en 2006 au Mori Art Museum, et, dans ton cas, je me souviens d'une exposition au CCA à Kita- Kyushu en 2012 — plutôt une sélection de monobandes des années quatre-vingt, chacune posée sur son propre moniteur à même le sol.

Mais cette exposition-ci est remarquable. Elle m'a pris complètement au dépourvu : j'en avais déjà vu d'autres dans cet espace du Tokyo Node, et j'avais quelques appréhensions en y allant. J'ai été franchement soufflé par le résultat. Une chose que je n'ai apprise qu'à la toute fin, c'est que l'espace fait en réalité deux fois la taille de celui du Mori Art Museum.

Tony Oursler : Oui — je ne m'en suis pas vraiment rendu compte avant d'être aux trois quarts de l'installation.

SS : Comment tout cela s'est-il mis en place ? Je me souviens qu'il y a deux ou trois ans, tu avais donné une conférence au Musée Mori.

Tu es représenté à Tokyo par Scai the Bathhouse, l'une des meilleures galeries de la ville— ce projet avec le Mori était-il en cours depuis longtemps ?

TO : Non, en fait — tout s'est mis en place assez vite. Quand j'ai fait l'exposition *Black Box* à Kaohsiung, à Taïwan, pendant le Covid, avec Yulin Lee, la directrice, et Alice NienPu Ko, la commissaire — on espérait vraiment la faire tourner, et on a pris contact avec le Mori. Ils étaient intéressés, on a eu de bonnes rencontres — la directrice Mami Kataoka est venue dans mon atelier à New York, on a eu une bonne conversation, puis j'ai donné cette conférence au Mori, tu y étais. Ensuite celle à Scai the Bathhouse, la première à Tokyo depuis longtemps, et j'ai participé à l'exposition collective *Ghost* à Maebashi. Tout s'enchaînait.

Entre-temps, le Mori avait un créneau libre dans sa programmation, et ils ont vu l'avantage d'avoir déjà tout ce travail au Japon — et c'est vraiment comme ça que les choses fonctionnent aujourd'hui : si on se trouve au bon endroit au moment où quelqu'un a un créneau à combler. Dans ce nouveau chaos, les institutions et les artistes doivent trouver des façons de produire le travail sur place plutôt que de payer des expéditions coûteuses — parce qu'en réalité, ça peut faire toute la différence entre monter une exposition ou non. C'est ainsi que mes dernières expositions se sont enchaînées, très honnêtement.

Alice Nienpu Ko connaissait déjà bien mon travail — on avait collaboré sur l'installation *Remote- Viewing* pour une exposition collective qu'elle avait organisée à Taipei — donc c'était logique qu'elle co-commissaire à Tokyo avec Reiko Tsubaki. Lorsque tout fut décidé, on s'est vraiment mis au travail : Alice apportait une connaissance approfondie du travail récent et de certaines pièces plus anciennes, Reiko apportait sa propre expertise, et à trois, on a mis les choses au point pendant probablement six mois, en construisant l'accrochage.

J'ai fait des maquettes dans mon atelier à New York, j'ai arpenté l'espace réel à Tokyo, j'ai vu une exposition précédente qui s'y était tenue — une sorte d'exposition scientifique pour enfants. Les espaces magnifiques conçus par Shohei Shigematsu sont étonnamment difficiles à cerner dans l'abstrait — en construisant des modèles 3D dans mon atelier, en parcourant moi-même l'espace, en collaborant avec les deux commissaires, on est arrivés à l'accrochage final.

Mon objectif principal était de m'assurer d'un équilibre entre des pièces plus anciennes jamais montrées et une bonne représentation du travail récent.

SS : Je le disais tout à l'heure : les expositions de cette envergure, consacrées au media art et à l'art vidéo international, ont été rares à Tokyo ces dernières années. Cela rejoint aussi quelque chose que j'avais déjà évoqué avec toi : de ta génération, tu es l'un des rares artistes dont le travail a constamment rencontré chaque époque, sans véritable période creuse, et l'un des rares aussi à s'être assuré une représentation sérieuse en galerie.

Pour le public de Tokyo, en revanche, tu as vraiment été une découverte. L'exposition, qui va des bandes des années quatre-vingt jusqu'à la toute dernière pièce commandée, permet vraiment au public de saisir cette évolution — tu y apparais comme installateur, vidéaste, écrivain, performeur, un collaborateur de musiciens extraordinaires issus de la scène new-yorkaise. Elle couvre tout cela.

Alors que tout cela a évolué sur quarante ans de pratique, lequel de ces aspects de ta pratique t'a été le plus significatif ?

TO : C'est une excellente question. Je dirais la fabrication de l'image en général. Tu rappelais les premières bandes — il y avait *The Loner*, qui a remporté un prix au Japon vers 1980 ou 1981 ; elle s'est un peu perdue dans cette exposition. Mais le chemin parcouru entre ces premières bandes et la façon dont je fabrique les images aujourd'hui a été une aventure formidable, parce que la technologie elle-même a tellement changé — la façon dont on produit l'animation a tellement changé.

C'est vraiment ce qui a le plus évolué, parce que je me suis donné une sorte de mission : m'attaquer à chaque nouvel outil qui apparaît et voir ce que je peux en tirer, depuis les toutes premières bandes Porta-Pack des années soixante-dix, en passant par Internet, jusqu'à l'IA aujourd'hui. Le montage en couches, le montage numérique — c'est remarquable. Tu sais sans doute que la première technique de montage impliquait deux magnétoscopes à bobines et un bout de papier coincé dans l'une des machines : on rembobinait avec le papier en place, on appuyait sur lecture des deux mains, et on déclenchait le montage à l'instant précis où le papier tombait.

Aujourd'hui, avec Premiere, je peux synchroniser vingt pistes, superposer sans fin, construire les choses petit à petit, et même générer de l'animation par IA directement dans le logiciel. C'est phénoménal, et cela a aussi changé ma façon de penser les structures de contenu et le récit — la technologie et la pensée évoluent ensemble, dans un aller-retour permanent, et ça a été une exploration merveilleuse.

Écriture, récit et langue pour un public de Tokyo

SS : En voyant l'exposition, j'ai découvert des pièces qui m'avaient échappé au fil des années — j'en avais lu des comptes rendus, vu des photographies, mais je ne les avais jamais rencontrées directement. Ce qui m'a le plus marqué, et qui traverse toute l'exposition, c'est le soin apporté à l'écriture, au récit, qui la parcourt de bout en bout.

Je me demandais si toi et les commissaires, aviez-vous craint que le public se perde quelque part dans la langue ?

TO : La question de la langue était réelle. De façon délibérée, certaines des pièces les plus récentes — celles qui ont été présentées en Asie pour la première fois, comme *Star* et la commande *Chimera*, la dernière pièce de l'exposition — n'ont presque aucun texte, même s'il existe des scripts qui attendent d'y être réintégrés un jour.

Il y a huit ou neuf ans, j'ai réalisé une commande importante pour mes amis Jill et Peter Kraus, qui ont un magnifique parc de sculptures en plein air sur leur propriété, dans le nord de l'État de New York — des amis proches, très intéressés par l'image en mouvement et le travail en extérieur. Il s'est avéré qu'ils ne voulaient ni langue ni son dans la pièce, à cause de la façon dont le son se propageait dans le paysage, et ça a été un moment décisif pour moi — l'occasion de prendre du recul et de me demander pourquoi je recourais systématiquement à l'écriture ou au texte dans chaque pièce. Pourquoi ne pas revenir à l'image elle-même ?

Il m'a fallu quelques années pour repenser cela, et cette redéfinition du rôle du texte n'a cessé d'évoluer depuis, pièce après pièce. J'essaie toujours d'écrire spécifiquement pour l'oeuvre e cours, même s'il m'arrive de me répéter d'une certaine manière, en essayant à chaque fois d'apporter un regard neuf. Le silence, une fois que je l'ai pleinement assumé, a été un moment vraiment décisif pour moi — il m'a fait repenser la façon dont l'information se construit dans une image. Cela a ouvert une nouvelle voie visuelle, nourrie par les tendances récentes du graffiti sur les réseaux sociaux pour exprimer la pensée conspirationniste et associative. J'étais content de pouvoir apporter un peu de cela dans les pièces du Tokyo Node, et en Asie en général — la pièce *Star* a en fait débuté dans l'exposition R*emote-Viewing* à Taïwan, avant de voyager jusqu'ici, où elle a continué d'être retravaillée. Je me suis quand même demandé si les gens allaient perdre le fil de la langue, y trouver un sens nouveau, ou mal la saisir. Mais c'est la nature même de la chose.

Imponderable est sans doute la pièce qui comporte le plus de texte et de sous-titres, et je ne suis franchement pas sûr de savoir comment cela a été reçu par un public japonais. C'est un récit linéaire — c'est ce qui, chez moi, se rapproche le plus d'un long métrage, avec une histoire vraie, mais c'est aussi une œuvre d'art. Parfois, les gens se détachent complètement de la langue, et ça fait partie intégrante de l'expérience — ils veulent peut-être simplement regarder l'image, ou saisir un fragment et s'y laisser dériver, en oubliant le reste de ce qui se dit. Les pièces peuvent avoir, de cette façon, une qualité presque organique, comme traverser une foule, ou surprendre une conversation. Je suis tout à fait à l'aise avec l'idée que la langue se détache par endroits. Dans le cas d'Imponderable, il y a de nombreuses couches de langage en dehors du film 5D lui-même.

Il y a l'archive d'artefacts liés aux personnages et aux thèmes, ainsi qu'un organigramme entièrement traduit en japonais, présentant les personnages, les concepts et les événements historiques. Il y a tellement de façons pour le public japonais d'interagir avec l'œuvre. Y compris le script complet, imprimé à la fin du catalogue.

David Bowie

SS : Il y a une oeuvre dont je veux absolument te parler façon fan boy — la pièce Bowie-Branca, Empty.

TO : C'est une pièce quadriphonique, tournée en 1999 et 2000, une collaboration où Glenn Branca s'est chargé de la musique, David Bowie de la performance, et moi du texte et de l'installation. Glenn a enregistré la musique, David est venu enregistrer le texte et tourner ses performances devant la caméra,: L'œuvre n'a jamais été terminée — seul un court extrait a été publié, semi-involontairement piraté, que j'ai un temps déposé dans la collection d'Electronic Arts Intermix. Elle était pensée pour être projetée sur quatre têtes monolithiques en forme d'œuf, avec des visiteurs déambulant dans la salle tandis que la musique tourbillonnait autour d'eux, une sorte de poème sans fin, en contante mutation.

J'ai rencontré David pour la première fois en 1996 ; il voulait utiliser mon travail dans son concert au Madison Square Garden pour son cinquantième anniversaire; je lui ai échangé cela contre une performance — je ne voulais pas d'argent, juste un après-midi pour tourner quelque chose. C'était un tel frisson, parce que c'était une idole pour moi. Je connaissais chaque note, chaque mot de ses chansons. Je me suis toujours dit que je ne le reverrais sans doute jamais, mais on est devenus amis. J'ai eu la chance qu'on travaille ensemble sur plusieurs projets, et il a fini par interpréter plusieurs œuvres au fil des années, ce qui était merveilleux et généreux — quel personnage, une sorte d'être aux mille visages, une figure à personnalités multiples, au meilleur sens du terme. Je l'ai toujours considéré comme un précurseur d'Internet, dans la mesure où celui-ci a facilité le trouble de la personnalité multiple.

Si on regarde l'histoire du TPM (trouble de la personnalité multiple), cela remonte à Pierre Janet en France, qui a isolé la coexistence de plusieurs esprits chez un même patient, puis au livre et au film *Les Trois Visages d'Ève*, de 1957 — l'histoire d'une femme aux trois ou quatre personnalités, une fable assez transparente d'une femme s'émancipant d'une vie frustrante en devenant quelqu'un d'autre — annonce quelque chose qu'Internet allait plus tard rendre littéral.

Quand j'ai rencontré David, c'était juste avant Internet, une sorte de moment utopique de la technologie, et j'avais vraiment le sentiment que la capacité des médias à fragmenter le moi permettait aussi de le recomposer sous de nouvelles formes, avec toute l'information du monde mise à plat sur un même plan, à la disposition de qui voulait y puiser. Il était un symbole de volonté. C'était fantastique d'avoir la chance de travailler avec lui.

SS : J'ai vu l'exposition deux fois pendant lesquelles j'ai observé des visiteurs véritablement émus par *Empty*, restant là un long moment. En t'écrivant après coup, je l'avais décrite comme presque beckettienne : ces coupes vers quelque chose de totalement abstrait, le retour au visage, sa dissolution, cette abstraction très picturale, puis comment tu lui reviens, son visage explosant comme une constellation, comme une nova. Tout cela rehaussant son extraordinaire performance vocale — on aurait dit un feu d'artifice.

TO : Merci, c'est une très belle façon de la décrire. Il y a eu une véritable évolution dans la manière dont la pièce a pris forme. Il n'y a jamais eu de bonne occasion de montrer le travail, et je l'ai laissé dériver dans le temps, sachant qu'une occasion finirait par se présenter. Puis la mort de David est arrivée comme un choc à son tour, soudaine, et a stupéfié tout le monde. Glenn, malheureusement, est mort récemment — il y avait eu un malentendu, je n'avais pas su à quel point il était malade ; j'avais même refusé, un peu avant, une occasion de montrer *Empty* à New York de son vivant.

Je n'ai pas beaucoup de projets comme celui-ci, restés inachevés aussi longtemps — certains artistes travaillent délibérément sur quelque chose pendant vingt ans, mais cette pièce comptait tellement pour moi que je crois avoir tout simplement procrastiné, parce que je ne savais pas comment l'aborder, comment trouver le bon moment pour elle, et faire en sorte que ce moment paraisse naturel plutôt que forcé. J'ai eu le sentiment qu'il était temps de finir ce travail : le prochain lieu qui se présenterait l'aurait, peu importe lequel.

Le Japon m'a semblé parfait. Bowie était parfait pour le texte que j'écrivais alors, en 1999, et toutes sortes de choses résonnaient entre nous — la technique du cut-up de William Burroughs, dont on a pas mal parlé, et le trouble de la personnalité multiple comme mème médiatique (au sens philosophique du terme), une sorte de fausse maladie mentale, un état de flux, que l'amplification médiatique provoquait — quelque chose que je reliais déjà à Internet, alors même qu'Internet existait à peine quand on s'est rencontrés.

J'ai aussi fait venir Glenn Branca, sachant que lui et David admiraient mutuellement leur travail. J'étais déjà en contact avec Glenn — il s'est montré enthousiaste sur le champ. L'idée était qu'il compose une bande-son quadriphonique qui pourrait être remixée ; il m'a remis un morceau de musique en me disant d'aller de l'avant comme je le voulais. David est venu enregistrer la vidéo — quatre variations de maquillage du visage, et quatre performances distinctes du texte, qui se chevauchent quelque peu, le tout réalisé sous le titre de travail *Empty*, ou *Empty Blue*. Comme cela remonte à une trentaine d'années, j'ai dû me replonger dans le texte pour me souvenir de ce que j'avais vraiment voulu dire.

En revenant sur les images, j'étais un peu nerveux, car il y avait des problèmes de résolution — je l'avais tourné avec l'une des premières caméras numériques disponibles, que je croyais être, à l'époque, une caméra très haute résolution, mais qui s'est révélée plutôt basse résolution ; les normes entre l'analogique et le numérique n'avaient pas encore été fixées. Ce problème explique probablement en partie pourquoi j'ai continué à repousser le projet.

Aujourd'hui, j'ai pu résoudre cela grâce à des logiciels qui n'existaient tout simplement pas il y a encore quelques années — il y a une vraie part de hasard heureux dans le fait que le projet ait attendu aussi longtemps, puisque je n'aurais pas pu le terminer comme je le souhaitais auparavant. Même si j'étais hanté par la perte de mes amis. J'ai écouté les quatre performances de David encore et encore. Je ne me souviens pas vraiment de l'avoir beaucoup dirigé, même s'il existe des images et du son (les coulisses, que je te montrerai un jour) où il improvise à un moment autour de mon nom — je lui avais demandé s'il était difficile de garder le visage immobile, enfermé dans le cadre, et j'avais mentionné qu'une amie à moi avait trouvé ce dispositif vraiment perturbant pour sa performance.

David a plaisanté en disant que j'avais apparemment un penchant subliminal pour torturer mes interprètes, et il est parti sur une longue improvisation autour des « *heures Tony* ». « *Tony Owwwrsler.* »

Dans les quatre performances, son visage était peint de couleurs primaires opposées, rouge et vert — un effet étrange, presque d'un rouge et vert de Noël infernal —, ainsi qu'une version plus gestuelle, presque à la manière du Joker, et une quatrième utilisant un effet de négatif en caméra dont il était assez friand.

Le script parle beaucoup de couleurs — le bleu, pour moi, a toujours été lié au cinéma, à la télévision, à cette lueur mnémonique du tube, ou du projecteur. Mais le texte, au fond, parle surtout de la transition qui s'opère à travers toute forme de médiation, à travers l'objectif lui- même. J'écrivais, à la même époque, la chronologie thématique qui commence avec la chambre noire — et l'imagerie de l'œil et de la projection s'y rattache, un thème qui traverse toute ma vie, cette réflexion sur l'espace du jeu mimétique face à la réalité. Le texte que j'ai écrit pour David, je l'ai imaginé comme un personnage aspiré à travers l'objectif vers un espace virtuel, une inversion se produisant à l'intérieur de cônes de lumière — quelque chose comme deux formes pyramidales dans l'espace, une région sombre et une région lumineuse, en haut et en bas.

À mesure que nous vivons davantage dans un monde de l'immédiateté, nous avons tous un sens viscéral de cette transformation, avec la surveillance et les ordinateurs. Il y a un sous-texte implicite qui assimile David lui-même au personnage, puisqu'il a passé plus de temps que presque quiconque devant un objectif, l'utilisant délibérément pour manipuler son public et, d'une certaine manière, pour transformer sa propre persona. Les personnages du texte passent de la chair à la lumière, de l'espace physique à l'espace virtuel — une méditation, du mieux que je pouvais alors la formuler, qui puise aussi dans le lien culturel entre la fantasmagorie, la magie et le dispositif de la chambre noire.

C'est essentiellement de cette façon que la pièce a évolué. Déchiffrer à nouveau le texte a été la première tâche — reconstituer ce que j'avais voulu dire trente ans plus tôt, en espérant ne pas gâcher cette chance que j'avais eue de travailler avec David et Glenn. Pour honorer leur mémoire et leur engagement envers l'expérimentation.

Y travailler aujourd'hui portait un poids réel, parce que ces deux figures titanesques, Glenn et David, ne sont plus là et n'ont plus rien à en dire — je voulais vraiment que ce soit un hommage à leur créativité. Une fois reconnecté au texte, l'étape suivante a été le minutage.

À l'origine, j'imaginais que les quatre performances se recombineraient de façon plus ou moins aléatoire, mais j'ai vite compris que cela demanderait toute une équipe informatique — que sans cela, ça deviendrait simplement une cacophonie, impossible à suivre. J'ai donc plutôt tout minuté à la main, avec les quatre visages minutieusement synchronisés, en travaillant le texte presque comme un jeu de cartes élaboré — les outils de montage de Premiere rendent ce genre de travail bien plus facile qu'il ne l'aurait été il y a cinq ans encore. J'ai trouvé le tempo et le rythme — un personnage, le vert, est agressif, rapide, presque hurlant ; un autre, divisé de haut en bas, est beaucoup plus passif. C'était formidable de découvrir à quel point David avait livré ces quatre interprétations si distinctes du même texte. Elles finissent par se répondre entre elles, disant parfois la même chose en même temps, se complétant simplement à d'autres moments, passant d'un personnage à l'autre.

Cela pourrait changer si je remontre le travail ailleurs, mais pour cette occasion, j'ai ajusté le minutage jusqu'à ce que ça sonne juste, tout en ménageant des plages vides pour laisser respirer la pièce — en réfléchissant à la façon dont cela fonctionnerait dans l'espace, en faisant revenir le visage de David de différentes manières :

accéléré, ralenti, passé à l'IA avec différents prompts, avec plus ou moins de succès, et parfois franchement inquiet à l'idée d'utiliser ou non ce genre de matériau généré par IA — mais au final, c'est un effet très subliminal, hallucinatoire, que j'adore.

Du texte est née l'idée de la traversée de l'objectif, ce qui impliquait de trouver un moyen de représenter la lumière elle-même — puisque David ne cesse de s'y transformer en lumière — j'ai donc travaillé avec des reflets d'objectif, de l'abstraction, de la colorisation, des effets, en intégrant finalement des images d'archives aux côtés d'images animées, de matériau généré par IA, de versions manipulées et colorisées de David, et de références à la psychédélie, même un peu de modélisation 3D . Il y a, tout au long de la pièce, une référence constante aux médias que la parole n'arrive pas par elle à traduire.

J'ai bien failli, à un moment, y ajouter des feux d'artifice, et je m'en suis abstenu, même s'il reste deux ou trois explosions. La musique de Glenn a cette qualité de science-fiction dystopique et enchevêtrée, qui ne cesse de se déployer par passages fractals.

Wharton Tiers y martèle une pulsation sombre, celle du monstre, tandis que Reg Bloor y griffe des motifs laser à haute altitude.

Je n'aurais pas pu mener ce projet à bien sans Reg, parce que c'est elle qui a retrouvé une bande manquante. Avec EJ O'Hara, un formidable artiste et musicien, on a réalisé un mixage centrifuge. Une découverte que j'ai faite vers la fin : à plusieurs endroits du texte, David dit « *Puis-je avoir un silence complet ?* ». J'ai réalisé que c'était l'endroit idéal pour que la pièce elle-même se taise et se réinitialise. Puis la cacophonie reprend. Il y a aussi un moment où un personnage prend possession des quatre visages avant que les quatre sculptures-écrans -en forme d'œuf- ne se repositionnent, et je me suis dit : et si cela avait son propre effet sonore ? J'ai décalé les visages de six ou huit images les uns par rapport aux autres et je leur ai appliqué un effet de délai en direct, de sorte qu'on entend un véritable décalage sonore se produire en quadriphonie.

C'est un procédé très simple, mais je ne l'avais jamais vraiment vu employé de cette façon auparavant, et cela m'a paru approprié compte tenu du passé de musicien de David — cela a cette qualité d'hymne rock, mais c'est aussi, très concrètement, un vrai délai que l'on ressent à travers les quatre canaux. Un peu de magie sonore. C'est aussi, très honnêtement, un hommage au montage sous Premiere — pouvoir décaler un plan de trois, cinq, six, huit images et obtenir cet effet. C'est ainsi que Empty a finalement pris sa forme définitive.

SS : C'est merveilleux d'entendre tout cela, en particulier pour l'exposition au Japon, où David y est sincèrement révéré — sa relation avec le Japon remonte à ses débuts. Il existe un public ici qui a suivi de près cette histoire.

TO : Les fans de Bowie y trouveront une dimension particulière de son travail, et de son engagement envers l'art. Ils peuvent s'y immerger complètement. Jouer avec les ombres, se prendre en selfie. Il y a une chose que je n'avais pas totalement anticipée : à quel point la pièce est physique à parcourir ; il faut vraiment marcher tout autour, bien plus que je ne l'aurais cru. As-tu remarqué les gens se déplacer de cette façon?

SS : Je me suis beaucoup amusé avec ça — je n'arrêtais pas de me déplacer moi-même, mais j'ai saisi que le public japonais se montrait respectueux, restant près de l'entrée, regardant à distance plutôt que de s'avancer juste devant.

J'ai trouvé ça touchant, en fait, c'était très émouvant J'ai vu par contre bien des gens faire des selfies avec d'autres oeuvres!

Et la musique de Glenn Branca, la façon dont elle résonne avec les images, est proprement épique — ce mur de son si particulier est d'une intensité telle, et ça fonctionne vraiment. C'est remarquable, la façon dont tout cela résonne ensemble. Dans le même esprit, je n'avais pas revu Imponderable depuis l'exposition à la LUMA en 2015, et le revoir a été grisant et stimulant. Bien entendu, la musique de JG Thirlwell souligne à une autre grande collaboration. La chanson Frankenstein est magique.

TO : Oui, Jim a fait un travail formidable. La chanson *Frankenstein*, c'est une drôle d'histoire — j'ai écrit cette mélodie moi-même, je l'ai chantée dans un magnétophone à cassette un matin, à moitié endormi, après avoir essentiellement rêvé la chanson et m'être réveillé avec le texte déjà écrit. Je l'ai chantée, à ma manière un peu désarticulée, pour Jim Fletcher, l'interprète, sans vraiment savoir de quoi il était capable. Je savais que c'était un grand performeur, mais il m'a simplement dit : laisse-moi dix minutes, laisse-moi la réécouter deux ou trois fois. Il a tout mémorisé et l'a chantée, puis Jim Thirlwell a construit la bande autour de ça.

Je suis content que tu aies aimé cela — honnêtement, j'ai pleuré quand Jim l'a chantée, parce que c'était l'une des dernières choses qu'on ait tournées pour le film, et c'était incroyable qu'il ait réussi à la rendre aussi bouleversante. Quant à Thirlwell, c'est un maître dans tant de genres — il a eu aussi une carrière importante à la télévision, dans les dessins animés, les bandes sonores en général — donc il savait exactement quoi faire, et il a rehaussé le niveau de tout le film.

Je suis vraiment heureux d'entendre ces réactions, venant de toi, venant des visiteurs de l'exposition à Tokyo.

© Stephen Sarrazin
Curateur, critique, enseignant
Septembre 2026, Turbulences Vidéo #132

Tony Oursler: Tech/Gnosis-Magic, Media, Art
2026.7.3 (Fri) - 2026.9.27 (Sun), Tokyo Node
I think the dance floor is dead
So now we're making rock music

WILLIAM WEGMAN
CAVE CANEM

par Jean-Paul Gavard-Perret

Huxley-Parlour présente les Video Works, *1970-77, une nouvelle exposition des premières œuvres vidéo de l'artiste américain William Wegman.*

Présentant dix films réalisés dans les années 1970, l'exposition explore l'intérêt constant de l'artiste pour le langage, les jeux de mots, les calembours visuels, la comédie et la narration.

L'exposition comprend également certains des premiers exemples de ses collaborations avec son chien Man Ray.



William Wegman, *Video Works, 1970-77*, Huxley-Parlour, Swallow Street, Londres, mai 2026

William Wegman est né dans le Massachusetts en 1943. Il a obtenu un BFA du Massachusetts College of Art, à Boston, et un MFA en peinture de l'Université de l'Illinois, Urbana-Champaign en 1967. Il a reçu deux bourses Guggenheim et deux subventions du National Endowment for the Arts, et son travail a été exposé à l'international.

La reconnaissance précoce est venue avec son inclusion dans *When Attitudes Become Form* et *Documenta V*, suivie d'une grande rétrospective organisée par le Kunstmuseum Lucerne en 1990, qui a voyagé dans des institutions telles que le Centre Pompidou à Paris et le Whitney Museum of American Art à New York. Des expositions plus récentes incluent Before/On/After : *William Wegman et le Conceptualisme californien* au Metropolitan Museum of Art, New York (2018) ; *Being Human*, l'exposition centrale aux Rencontres de la Photographie, Arles (2018),

En 2025, son travail a été inclus dans *The Photography of William Wegman: Experimentation and Representation* au Rockwell Museum, Corning, New York où l'artiste vit et travaille ainsi que dans le Maine.

Après s'être installé à Los Angeles en 1970, le travail de Wegman a émergé dans le contexte du conceptualisme tel que le mouvement s'est formulé sur la côte Ouest. Se développant en réponse à l'exploration codifiée du texte et de l'image qui définissait les pratiques de la côte Est du mouvement, le conceptualisme de la côte Ouest a fait évoluer un langage visuel et une approche distincts. Au cœur de l'exploration du mouvement se trouvait un ancrage dans l'absurde, le vernaculaire et l'humour.

L'artiste a déclaré à propos de ses œuvres vidéo :

« Lorsque j'ai commencé à travailler, je cherchais vraiment la clarté. Ce que j'aimais dans mes vidéos, c'était que ma mère les aimerait, mon voisin les aimerait, n'importe qui les aimerait. Alors qu'avec d'autres œuvres à moi, il faudrait peut-être savoir quelque chose, être formé à quelque chose ».

Les vidéos semblaient simplement percer. Les œuvres présentées proposent des considérations irrévérencieuses du double sens, tandis que d'autres révèlent l'engagement de Wegman avec les médias établis, critiquant de manière ludique le ton et le commercialisme de la radiodiffusion, avec des présentations monotones de discours de vente et de télémarketing.

© Jean-Paul Gavard-Perret,
Écrivain, essayiste et critique,
Août 2026 - Turbulences Vidéo #132



William Wegman, *Video Works, 1970-77*, Huxley-Parlour, Swallow Street, Londres, mai 2026

Exposition **William Wegman, Video Works, 1970-77, Huxley-Parlour, Swallow Street, Londres, mai 2026**

HEAVEN+EARTH

UNE INSTALLATION DE JOHN SANBORN ET IONEE WATERHOUSE

par Stephen Sarrazin

Au cours de l'été 2026, le Museo Civico di Castelbuono en Sicile présentait une installation de John Sanborn et Ionee Waterhouse, Heaven+Earth[1].

Cette œuvre, qu'il faudra urgemment diffuser en France, déploie une suite de concepts qui entraînent le débat sur l'utilisation de l'IA dans les pratiques « moving image » vers d'autres horizons, et voient de nouvelles avancées décisives de créations rusant avec l'IA. Sanborn et Waterhouse tracent déjà le chemin.

Un ouvrage collectif consacré à Heaven+Earth paraît aux éditions Silvana Editoriale[2]*. Le texte qui suit annonce mon essai qui s'y trouve.*

1- https://museocivicocastelbuono.it/en/mostra/heavenearth/
https://www.e-flux.com/announcements/6787304/heaven-earth

2 - L'ouvrage, dont je suis co-directeur, est en anglais et en italien.
Il comprend principalement des textes de critiques et chercheurs Italiens, dont Valentina Valentini et Sandra Lischi, parmi une sélection à la fois plus jeune ou plus historique.

Faire défaut de l'IA: le prompt & le glitch

En 2014, après des années passées entre Silicon Valley et Hollywood, John Sanborn revenait dans le champ de l'art avec l'installation *V+M*, présentée pour la première fois au festival VIDEOFORMES à Clermont-Ferrand. Cette œuvre — relecture gender-fluid de l'amour interdit entre Vénus et Mars — a depuis été exposée à travers le monde, puis acquise par la Pudil Foundation à Praha.

En 2024, il intègre à sa pratique une nouvelle génération d'outils numériques. *Intimate Archeology*, une série de portraits en réalité augmentée, réalisée avec l'une de ses collaboratrices les plus incandescentes de ces dernières années, Sarah Cecilia Bukowski, commençait à briser, déchirer le visage et le corps, des figures à la Bacon, faites de désir, de révolte et de tourment. Des expériences avec l'IA suivirent, aboutissant à sa série *Out of Order,* avec l'artiste Lali Wilde.

Tout au long de sa carrière, Sanborn a cosigné des œuvres, notamment dans les années 80 et 90, avec Kit Fitzgerald puis Mary Perillo. Il a également fait appel à des collaborateurs — chorégraphes, musiciens, performeurs — en suivant une voie tracée par Nam June Paik. *Heaven+Earth*, une collaboration avec Ionee Waterhouse[3], propose un nouveau paradigme pour la coexistence du patrimoine historique, de l'art numérique et de l'IA comme forces complémentaires et génératrices de sens ; elle s'inscrit naturellement dans cette histoire d'œuvre à deux.

Elle pose aussi une nouvelle ontologie de l'image qui remet l'IA à sa place. *Heaven+Earth* se situe dans le champ plus vaste d'une discussion qui voit les artistes et leurs œuvres entrer en dialogue avec la philosophie contemporaine, dont celles de Gilles Deleuze et Karen Barad, et sur la façon dont l'IA manifeste l'ambition d'atteindre un lieu de questions et de croyances.

3- https://www.ionee.io/

La coupe, le glitch

Chaque artiste se trouvait face aux contraintes d'un espace baroque, la Cappella Palatina du XVIIe siècle à Palerme, où ils assemblèrent un casting de trente-cinq modèles issus de la communauté de Castelbuono. Sanborn est depuis longtemps reconnu comme un maître de la coupe, un inventeur de stratégies de montage, tandis qu'Ionee Waterhouse a élevé le glitch au-delà de la rupture et l'interruption. Leur attachement respectif à un rapport concret et tangible avec les outils les a conduits à un usage du prompt qui a délibérément écarté l'IA générative — celle-ci postulant qu'elle n'a guère besoin du prompt.

Le glitch entretient avec l'outil numérique un rapport plus actif que la production d'images par IA générative, précisément parce qu'il échoue — parce qu'il refuse le résultat lisse, produisant plutôt des images qui portent la trace des processus matériels du système plutôt que de les dissimuler derrière une surface ostensiblement aboutie.





© *Heaven+Earth*, John Sanborn & Ionee Waterhouse

Fluidité ontologique et pli baroque

Pour Gilles Deleuze, l'art baroque est construit autour de la continuité, du mouvement et du pli : des formes qui brouillent les distinctions entre intérieur et extérieur, matière et esprit, artifice et nature. Il décrit le monde baroque comme un repliement infini de la matière et de l'âme — un univers sans frontières précises, en devenir perpétuel, débordant sans cesse ses propres limites. De même, le réalisme agentiel de Karen Barad rejette un monde d'entités discrètes et met en avant l'intra-action : l'idée que les êtres émergent à travers leurs relations, et non avant elles. La réalité, pour Barad, est un processus continu de devenir au travers d'enchevêtrements matériels-discursifs. L'art baroque incarne la densité — les surfaces fourmillent de figures, de drapés, de jeux de lumière et d'ombre en interaction incessante.

La matière possède une agentivité. Pierre angulaire du posthumanisme de Barad — où elle se montrerait réticente à inclure le sacré — la matière n'est pas passive. Les sculpteurs et peintres baroques étaient obsédés par la mise en performance de la matière. Celle-ci n'était pas le véhicule neutre du sens — elle actualisait quelque chose. C'est là une position proto-baradienne : la matière s'actualise au-delà de tout objectif de simple représentation.

La composition baroque est habitée par une instabilité de la coupe. Le plan pictural cesse d'être un espace délimité : les figures se projettent vers le spectateur, l'architecture dissout le plafond dans le ciel, l'autel devient scène de théâtre. La frontière entre l'œuvre et celui/celle qui regarde est perpétuellement renégociée, jamais réglée.

Qu'en est-il alors d'une grammaire de l'image ? De la justesse du montage dans des œuvres comme *Order, Entropy, Ear to the Ground, Untitled,* à la sophistication des images composites, de son utilisation des outils numériques — des machines Quantel à l'IA — une grande partie de l'art de Sanborn a cherché à intégrer le spectateur dans l'œuvre à travers une démarche fluide. Elles sont chacune des pratiques sédimentées, et apprendre à maîtriser ces outils, inventer des stratégies de montage, c'est entrer dans une lignée chronologique des technologies. Dans le cas de l'IA, la vitesse du changement de génération n'est pas seulement

quantitativement différente de celle des autres outils du media art — elle l'est qualitativement, d'une façon qui écarte les conditions permettant la transmission intergénérationnelle.

Le stuc, à l'inverse, n'est pas un médium neutre. Il possède en Sicile une histoire spécifique qui précède son usage baroque européen : il était le principal médium décoratif de l'architecture des palais, utilisé pour produire les motifs géométriques et végétaux complexes qui recouvraient les murs des chambres royales normandes. Lorsqu'il fut mis à contribution à la fin du XVIIe siècle, le stuc était un médium qui portait en lui la mémoire de cette tradition antérieure. Mais les images de l'IA sont enfermées dans l'accélération elle-même — elles bougent sans cesse sans jamais traverser ni accumuler le savoir du passage qui rendrait le mouvement signifiant. C'est précisément ce confinement qui empêche le développement de liens intergénérationnels. Ceux-ci exigent une transmission, quelque chose doit passer d'une génération à la suivante. Cela s'est accompli entre les deux artistes,

L'image à la poursuite de la croyance

Les images génératives sont, en un sens précis et politique, des images de croyance sans croyance — des simulations pieuses produites par un système qui va trop vite pour que profondeur ou poids puissent s'y constituer. Sanborn a salué l'usage que fait Waterhouse du glitch et sa capacité à produire une simulation de chaos.

L'inventaire de figures dont elle se sert comprend l'image corrompue, le plan figé, l'artefact de data moshing, la cascade de pixels imprévue, l'erreur système rendue visible. Il souligne la résonance de ses images de la chapelle, dont les textures évoquent la ruine, la fragmentation, la décomposition. Des visages grotesques se dématérialisent en brume ou se dissolvent en réceptacles élémentaires, de la flamme à la feuille. Pour Barad, les conditions de production sont inséparables de ce qui est produit : le pli doit conserver la mémoire de la main qui l'a plié.

La production d'images par IA générative retire systématiquement cette exigence. Toute sa conception de valeur — son attrait commercial, sa séduction culturelle — repose sur la disparition du dispositif. L'image lisse, aboutie, immédiatement lisible, se présente comme si elle avait émergé de nulle part. L'image de l'IA générative serait une coupe qui a effacé sa propre mise en acte par une machine à supprimer la surprise : toute son architecture est orientée vers le résultat le plus probable à partir du prompt. *Heaven+Earth* choisit d'accueillir l'accident.

Aucune image de *Heaven+Earth* n'est au repos ; chacune saisit la tension constante dans la chapelle, entre les putti et les figures grotesques, créatures zoomorphes et phytomorphes — ni tout à fait animales ni tout à fait végétales ; figures d'un pli effondré, d'un baroque négatif. Ce sont des formes qui ont perdu leur principe organisateur. Elles prolifèrent sans résolution, produisant une différence excessive.

La coexistence des putti et du grotesque, de la coupe et du glitch, dans le même champ décoratif, implique quelque chose de plus irréductible : que la transformation que les anges opèrent est toujours déjà hantée par ce que le grotesque refuse de devenir, que la surface sacrée est dépendante de la marge monstrueuse qu'elle ne peut pas éliminer.

Les putti ne sont pas vaincus par le grotesque — ils exercent leur fonction pieuse, ils portent le vocabulaire visuel de la signification sacrée, que Sanborn et Waterhouse représentent par un échange continu, des allers-retours entre les images. Les prompts se dissimulent dans des brumes et des constellations qui maintiennent les éléments grotesques au seuil de la prise de contrôle. Mais la présence du crâne de sainte Anne à l'autel — comme enveloppe, comme vacuité — associée aux figures grotesques, a rendu la douceur des chérubins purement ornementale, l'apesanteur légèrement désespérée, et la luminosité trop insistante.

L'excès même de leur performance pieuse est la corruption que le baroque négatif introduit dans la figure angélique. Les frontières ont débordé dans un vide — ce contre quoi Barad propose que la coupe doit œuvrer pour produire de la définition, de la croyance. La coupe est provisoire, toujours hantée par le vide. Les images de *Heaven+Earth* ne restent pas en place, mais ne vont nulle part ; elles s'abandonnent au pacte. Peut-être que le vide se trouve là sous nos pieds.

© Stephen Sarrazin
Curateur, critique, enseignant
Août 2026, Turbulences Vidéo #132

CHER CINÉMA, MON COUSIN

par Jean-Paul Fargier

Le septième art est un rêve de famille recomposée. Tous les arts qui l'ont précédé comme ceux qui le suivent, dont l'art vidéo, les arts numériques, le revendiquent comme parent. Comme ancêtre ? Non. Descendant ? Non. Plutôt comme cousin. Au premier, au second, au troisième degré.

Voici 3 exemples de cette parenté revendiquée. Une fable numérique de Momoko Seto, Planètes. *Une chorégraphie de Jean-Claude Gallotta, justement intitulée* Cher Cinéma. *Un film narratif expérimental de Ildiko Enyedi,* Silent Friend.

Des corps dans des décors.

Planètes. C'est sous ce titre, banal, que le film, merveilleux, de Momoko Seto est sorti en France. Mais son titre anglais, *Dandelions Odyssey*, se révèle beaucoup plus explicite quant à son réel enjeu cinématographique : basculer dans la fiction.

Certes *Planètes* renvoie à ses précédents films courts (vidéo numérique), *Planète A, Planète Z, Planète Sigma*, par lesquels elle a manifesté son talent et ses obsessions thématiques : créer des mondes fantastiques qui ressemblent à ceux que la science nous a appris à connaître, faits de reliefs (montagnes, plaines, vallées), d'éléments (eau, terre, air, feu), de plantes, d'animaux, qui ne nous sont pas étrangers, mais qui, observés de si près, en deviennent étranges, monstrueux, inquiétants, irréels. Visiter ces univers procure des sensations de dépaysement extrême, dont on ressort ébloui autant que déboussolé. Bref : charmé.

Planètes (au pluriel) ne fonctionne pas comme l'addition, sur une plus longue durée, des charmes visuels des créations précédentes, qu'on retrouve cependant. Il leur ajoute, à ces charmes, un facteur multiplicateur, qui leur permet de changer de nature. C'est un groupe de personnages ! Sans doute une famille, deux parents, deux enfants, auxquels le spectateur peut s'identifier par empathie. La famille Dandelion.

Coup de force : ces personnages relevant du degré zéro de l'anthropomorphisme. On n'a encore jamais osé ça dans un film d'animation : choisir comme héros des akènes. Quésaco ? Un akène est une graine de pissenlit, autrement dit de dents-de-lion. Vous savez ces petits parachutes qu'on s'amuse, comme la Dame du Larousse, à faire s'envoler en soufflant sur la sphère gracieuse produite en mourant par la fleur de pissenlit. Je sème à tout vent, proclame Miss Dictionnaire, justement. Car comme les mots de ses pages, essaimant dans des phrases, chacun de ces parachutes, appelés aussi aigrettes, emporte au loin une graine qui va donner une autre fleur au printemps suivant. Soit donc 4 akènes, tête réduite à une chevelure agitée, très expressive, un corps filiforme, souple et un seul pied pour se poser, bondir. C'est peu mais ça suffit pour profiler une sorte de petit bonhomme ou de petite bonne femme (ah les genres !) auxquels on va prêter toutes sortes de réactions dans toutes sortes de circonstances : curiosité, crainte, excitation, fuite, feinte, compassion, joie, etc. Toute la lyre des sentiments.

Tour de force : l'odyssée. Nos personnages sont embarqués dans une suite d'aventures imaginées par la réalisatrice et deux scénaristes brillants, Alain Layrac, Mariette Désert. Mariette Désert a eu le César du meilleur scénario original en 2014. Alain Layrac s'est très vite fait connaître comme le scénariste d'une série à succès, réalisée par Danièle Thompson, *Une famille formidable*. Un titre qui conviendrait très bien aux akènes de Momoko ! Car ils sont formidables, oui, ces quatre êtres sensibles et courageux, confrontés par un scénario plein de rebondissements aux situations les plus inattendues, aux rencontres les plus étonnantes. Radis géants, limaces immenses, alligators retors : rien ne les arrête. Mur d'eau, rivière immense, cascades furieuses, tsunami de poussière, fumée jaune, marécages poisseux, éruptions volcaniques, incendie galopant : ils s'en sortent à chaque fois grâce à leur capacité d'envol. Mais pas tous. Le plus fragile (l'enfant le plus petit ?) peu à peu s'étiole, perd un à un les quatre plumets giratoires de sa tête. On assiste à ce drame poignant, annonciateur d'une fin inéluctable. Le voyage se termine par la mort, la disparition des intrépides pèlerins, leur chute, leur mise en terre : destin inévitable des graines. Mais bientôt, cycle de la vie et des saisons, les graines engendrent de nouvelles fleurs, qui à leur tour disperseront de nouveaux aventuriers prêts à s'envoler vers des contrées merveilleuses.

Tour de magie : au lieu d'être un simple défilé panoramique de paysages extraordinaires, fruits de toutes les techniques de création d'images (prises de vue réelles ou numériques), ce film, grâce à ses personnages, trouvailles magnifiques, atteint un niveau émotionnel que seule la fiction est capable de faire naître. Les akènes de Momoko Seto ne sont pas des choses scrutées au microscope, mais des êtres vivants, des consciences en action. Bien que le film soit muet, on entend ces personnages se parler, nous parler. Et nous les comprenons parce que leur langage nous est familier : c'est celui de la Danse. La famille Dandelion est une troupe de danseurs. Leur odyssée est un ballet.

Des corps à corps.

Le chorégraphe Jean-Claude Gallotta depuis plus de cinquante ans anime une troupe d'akènes virevoltants, avec lesquels il nous a conté de multiples odyssées décalées, depuis son premier ballet, *Ulysse*, jusqu'à l'un de ses plus récents, *Pénélope* (cf. mon texte dans le n° 120 de Turbulences Vidéo, juillet 2023).

L'une de ses dernières créations s'intitule *Cher Cinéma*. Je l'ai vue à Sète, cette année, le 19 février, au Théâtre Municipal, deuxième balcon, troisième rang, place C2, plein centre face à la scène, vue plongeante, parfaite.

A la fois autobiographie et art poétique, le ballet *Cher Cinéma*, explicite le rôle du cinéma dans la formation d'une personnalité chorégraphique singulière. Tout à coup, très vite, en le regardant défiler séquence après séquence, je saisis ce qui fait la force de toutes les œuvres dansées de Gallotta : son art du récit.

Gallotta construit depuis toujours ses pièces comme des récits, certes fragmentés, allusifs, mais vraiment des récits, avec des personnages dotés d'une aura, qui rayonne de leur nom. Ulysse, Vaffan, Labus, les mamames, Roméo et Juliette, Nosferatu, l'homme à la tête de chou, Pénélope, etc. Des noms qui condensent une histoire, une histoire qui désire être contée, contée avec des pas, des gestes, des trajectoires, des rencontres à deux, à trois, à quatre, etc., sans oublier les solos. Autant de figures d'énonciation, de combinaisons graphiques et en même temps dramatiques. À l'opposé de l'abstraction mathématique d'un Merce Cunningham (un des maîtres cependant de Gallotta qui est allé suivre ses cours à New York), on est plutôt dans ce que Claude-Henri Buffard, complice dramaturgie de Gallotta depuis des décennies, a appelé « *l'abstraction ludique* » — dont précise Buffard, « *Gallotta est le seul représentant* ».

Cher Cinéma se présente comme une guirlande ludique, mémorielle, une suite de souvenirs égrainés par la voix (off) du chorégraphe rapportant ses rencontres (en vue



Cher Cinéma © Guy Delahaye

de collaborations rêvées ou effectives) avec certains cinéastes. Souvenirs qui déclenchent un jeu de figuration abstraite à la façon d'un portrait chinois du cinéaste nommé.

Après quelques mots de lancement déclarant qu'il a appris la danse en regardant des films, notre chorégraphe, tandis que ses danseurs et danseuses, entrent un à une pareillement vêtu.e.s (veste noire, chemise blanche, cravate dénouée, pantalon sombre), pour se positionner en fond de scène (j'en compte sept), d'une voix douce, confidentielle, ouvre son évocation sur Fellini.

Il lui a écrit puis il est allé à Rome proposer au maestro de jouer un rôle dans sa reprise d'Ulysse, que l'Opéra de Paris allait intégrer à son répertoire, le rôle d'Ulysse vieux contemplant ses aventures de jeunesse. Très intéressant, lui dit Fellini, mais à part moi est-ce que vous avez pensé à un autre acteur pour incarner ce personnage ? Et Gallotta, mis en confiance, de lâcher le nom de Marlon Brando. Ah malheureux, il ne faut jamais dire à un comédien qu'il n'est pas le premier choix ! Rideau. C'était pour Fellini sa façon élégante d'esquiver une acceptation qu'il n'avait jamais eu l'intention d'accorder. Car il était célèbre pour ses refus de se mêler aux œuvres des autres, surtout dans le monde de l'Opéra. Gallotta avait quand même essayé de défier l'augure. Et maintenant (Avanti raggazzi), il métamorphosait en hommage cet échec anecdotique… instructif. « *Ce que Fellini m'a appris : l'élégance.* »

(J'approuve. J'avais été moi-même, quelques années plus tôt, la victime charmée de cette élégance rouée. Qu'on me permette cette parenthèse. Encouragé par une productrice qui m'avait donné son adresse, j'avais écrit à Fellini pour lui proposer de rendre, sur Canal Plus, un hommage d'une minute à la Tour Eiffel dont on fêtait le centenaire. J'avais reçu bientôt une lettre, que je garde précieusement, où le maestro déclinait l'invitation, invoquant un agenda chargé, mais ajoutait-il : faites-moi signe pour le bicentenaire, là j'aurais tout mon temps !)

Avanti ragazzi. Sept corps dansent le nom de Fellini. L'élégance de Fellini.

Peut-être reprennent-ils des pas, des gestes, des esquives, des positions du premier Ulysse, offrant post-mortem à Fellini le spectacle dont il aurait pu être l'embrayeur par sa présence sur scène, vieillard rêveur dépenaillé, se



Cher Cinéma © Guy Delahaye

souvenant de sa jeunesse aventureuse, déroulant un flash back fulgurant.

Après Fellini, défilent les souvenirs liés à Anne-Marie Miéville, qui a inséré dans son film *Lou n'a pas dit non* des séquences chorégraphiées par Gallotta. Bertrand Blier, qui a fait appel à lui pour faire swinguer ses *Côtelettes*. Léos Carax, qui a si bien libéré le don des secousses asynchrones de Denis Lavant. Jean-Luc Godard, qui a glissé dans *Nouvelle Vague* des arrêts sur image inspirés par des photos de Docteur Labus. Ou encore Robert Guédiguian, Nanni Moretti, Tony Marshall, Claude Mourieras, d'autres, et pour finir Raoul Ruiz… qui a filmé *Mammame* sur une plage au Havre, en un long plan séquence, danse jamais reprise mais retrouvée maintenant pour ce ballet hommage au Cinéma. Au langage du Cinéma. Et tandis que toute la troupe cavale, zigzague, éclate en sous-groupes, s'émiette, coagule, je songe à ce classement par Raoul Ruiz des types d'intrigues (pas plus de 39, je crois) que *Cinéma* a codifiées, classement qui lui permettait à la vue du début d'un film d'en prédire, ironiquement, la fin. Gallotta joue-t-il lui aussi avec ces stéréotypes obligés mais finalement contournables par les vrais cinéastes ?

À chaque fois, la troupe se lance dans des duos, des trios, des quintettes, au sol, en vol, des grappes de corps

à corps, qui se forment et se défont au rythme des musiques, projetant sur les cinéastes convoqués l'aura d'une ribambelle de gestes codés, enchaînés, répétés, multipliés, ralentis, contredits, redits : approuvés. Bons pour le dialogue, l'histoire. Gestes (d'élans ou de refus, de désirs ou d'esquives, de dissonances ou d'accointances) où l'on cherche (et où l'on trouve) l'écho des vertus apprises par le chorégraphe au contact de ces cinéastes. Vertus énoncées, à la fin de chaque évocation. Après l'élégance avec Fellini, la générosité avec Miéville, la simplicité avec Moretti, la résistance avec Carax, je ne sais quoi avec Guédiguian, le courage avec je ne sais plus qui... j'invente, car je ne me souviens plus de ces subtils enseignements. Qui semblaient pourtant évidents, fluides, limpides au moment du spectacle.

Reste un tourbillon de gestes ciselés, lisibles, familiers ou inédits, vertigineux de grâce et de force expressive. A admirer comme on s'épate à regarder un traducteur en langage des signes. En se disant que c'est ainsi que Danse et Cinéma communiquent.

À propos de ces gestes, voici un texte signé Hervé Guibert, que m'a fait suivre Mathilde Altaraz, la compagne et assistante (danseuse aussi) de Jean-Claude Gallotta, après une discussion amicale que nous avons eue le lendemain autour d'un verre dans un café de Sète.

Hervé Guibert, écrivain, critique de photographie et photographe lui-même, dès son premier contact avec la Danse de Gallotta, perce (cadre) l'origine de son langage.



Cher Cinéma © Guy Delahaye

Texte Hervé Guibert paru dans le Monde en février 1984
Le rachat de la mort des gestes.

« Un corps doit avoir une capacité de gestes que l'éducation parentale ou scolaire vise à délimiter, à canaliser à bon escient : à mouler dans un alphabet de gestes qui sont ceux du travail, de la communication et, éventuellement, de l'amour, d'un rendement commun. Gymnastique, sport, éducation sexuelle sont des orthopédies gestuelles. Celui qui reconquiert le geste, sauvagement, pour lui-même, c'est le fada : on le met à l'asile. Ou le chorégraphe : on le met sur une scène. Il peut copier les gestes du fada, ou du bébé, celui qui n'a pas encore subi la torture du maintien, ou de l'enfant qui se cabre dans son apprentissage, ou du vieillard qu'un abandon des sens pousse à la tremblote, à la gigue. Ou encore les trépidations exotiques, ritualisées, des corridas, des fandangos, des sambas, les javas des fêtards, le piétinement des endeuillés.

Qui est le chorégraphe, sinon ce grand fada que la société semble payer pour le rachat de la mort des gestes ? Sinon à quoi sert la danse ? N'y a-t-il pas une absurdité à ce que d'un côté des gens dansent et d'un autre les regardent ? À la fin du show on ne monte pas sur la piste, comme dans les night-clubs. Que s'est-il passé ? Le jeu en valait-il la chandelle si ce n'était, plus que pour ravir la vue, pour éclairer de nouveaux motifs d'amour et d'émotion ? On raconte que l'aveugle sourd emprisonne dans ses mains et dans le bout de ses doigts une sarabande de mots et de chiffres qu'il peut redébiter à des moments ou d'autres. Une danseuse immobilisée par une fracture regardait la répétition : je sentais près de moi frémir ses mains et ses chevilles en même temps que ceux qui avaient le pouvoir des mouvements. Ainsi devrait-il en être des spectateurs : qu'une mémoire de la danse - comme la consolation d'une mutilation séculaire - continue de les chatouiller longtemps après le spectacle. »

Hervé Guibert, février 1984

Des temps raccordés.

Silent Friend. Ami silencieux : à qui s'applique cette qualité ? À un arbre. Il est silencieux mais il communique. Comment ? L'un des ressorts du film (de la hongroise Ildiko Enyedi) est justement de le découvrir.

Cet arbre est un Ginkgo biloba, très grand, très vieux, qui a grandi dans l'enceinte d'une université en Allemagne. Il a au moins deux cent ans et il a donc été, postule le scénario, le témoin d'une multitude d'histoires qui se sont déroulées à ses pieds, à l'ombre de son feuillage, sous le lacis de ses innombrables branches, que la caméra ne cesse d'explorer, de saison en saison. Et le scénario, qui décide de tout dans un film, du moins au départ, décide de nous en conter trois, de ces histoires, dont une le concerne directement, l'arbre silencieux « *aux mille écus d'or* ».

(Tel est le surnom, soit dit en passant, des Gingko biloba parce que leurs feuilles presque rondes brillent à l'automne d'un éclat doré. Il y en a un à l'entrée du Jardin des Plantes de Paris, quand on y pénètre par la rue Cuvier, au débouché de la rue Jussieu. J'en admire un autre dans le jardin public de ma petite ville de Goudargues, dans le Gard, qui a grandi au bord de la Cèze depuis les temps gallo-romains.)

Mais revenons à Marbourg, ville au passé prestigieux, célèbre depuis le moyen-âge pour son château, sa cathédrale gothique et son université, fondée en 1527, la plus ancienne université protestante d'Allemagne. Qui s'honore d'avoir créé un des plus riches jardins botaniques, au milieu duquel se trouve précisément ce très vieux Gingko biloba, qu'une cinéaste a choisi comme pivot d'un film très sophistiqué, tressant trois histoires, trois époques, trois temps raccordés.

Voici donc d'abord l'histoire de GRETE, une étudiante en botanique qui soutient, en 1908, sa thèse à l'université de Marbourg. Sur la classification des plantes par Linné : en mâles et femelles. Elle affronte un jury masculin très hostile, tentant de la piéger avec des questions gênantes pleines de sous-entendus sur la sexualité de l'impétrante, qu'ils tentent d'entraîner sur un terrain libidineux, en tirant parti de façon peu scientifique de la distinction majeure établie par Linné de la sexualité des plantes. Grete évite tous les pièges et sera reçue, première femme à obtenir ce titre,



Cher Cinéma © Guy Delahaye

Docteur. Mais elle n'obtiendra pas de poste d'enseignement ni de recherche, ayant repoussé les avances brutales d'un ponte influent. Par chance, elle sera initiée par un pionnier de la photographie aux secrets de la prise de vue. Et on la verra inventer de multiples applications de cet art plastique en flashant dans son studio des plantes aux allures fantastiques et des corps dansants pareillement élancés, vrillés. Art de la lumière, art du cadrage, art du bougé, bref du vivant. Art du langage des corps, qu'ils soient végétaux ou animaux. Première histoire, filmée en noir et blanc (et vidéo numérique).

La deuxième histoire se situe dans les parages de 1968. Toujours dans la même université. Filmée en 16mm couleur, elle suit les activités politiques et les tentatives sexuelles d'un groupe d'étudiants, dont se détachent par moment GUNDULA, une jeune fille qui mesure la réactivité à sa présence d'un géranium, qu'elle élève sur le rebord de sa fenêtre, et de HANNES, un fils de paysan rebelle aux études universitaires et surtout au culte animiste des plantes. Malgré (ou à cause de) cette opposition, ils finissent par tomber amoureux. Et lorsque Gundula part en expédition, elle confie son géranium à son petit ami. Hannes traite d'abord la fleur avec une certaine brutalité (l'exposant à la fumée de ses cigarettes, par exemple) mais à la longue il s'attache à elle, lui parle, l'éduque, obtient d'elle des réactions inédites, lui apprenant par exemple à provoquer l'ouverture (automatisée) de la porte du jardin. Wouah !

La troisième histoire (aimée en numérique couleurs) relate les expériences de TONY WONG, docteur en neuro-sciences, venu de Chine à Marbourg faire une conférence sur l'activité cérébrale des nourrissons (sa spécialité). Il est soudain empêché de retourner dans son pays par le confinement lié au Covid. Pour occuper son temps, il se met à s'intéresser, de son point de vue, au vieux Gingko biloba. Lui qui a établi le mode de communication des infans (littéralement qui ne parlent pas) se sent outillé pour s'attaquer au « *silence* » des arbres. Il dispose sur l'immense tronc des

capteurs reliés à des ordinateurs. Lesquels enregistrent des messages de l'arbre sous formes sonores et visuelles. Messages codés en impulsions vivement colorées, grésillements gracieux, palpitations stridentes, oscillations énigmatiques, qui sont comme les figures abstraites d'une danse ludique racontant, comme chez Gallotta, une histoire avec des hiéroglyphes. Dont Tony Wong se veut le nouveau Champollion. Et que raconte le Gingko ? Deux siècles d'intrigues dont il a été le témoin, et entre autres, les trois histoires dont nous avons été les spectateurs.

Bien sûr, ces trois histoires ne se succèdent pas : elles s'entrelacent indéfiniment. Se parlent entre elles. Le contraire aurait été surprenant. Et même une erreur — en contradiction avec le projet expérimental d'Ildiko Enyedi, chercheuse elle aussi : en narration cinématographique. Créatrice en communication par signes silencieux, concert de fictions, chorégraphies subreptices. Il faut voir comment sa caméra se faufile entre les branches immenses du Gingko comme au milieu des bras d'une foule de danseurs.

Conclusion

Je vais voir de la Danse et je me retrouve au Cinéma. Puis au Cinéma et la Danse sans cesse me saute aux yeux. C'est sans doute que quelque part l'une et l'autre parlent la même langue. Celle que parlent les arbres et les akènes.

© Jean-Paul Fargier
Critique de cinéma et de vidéo
Août 2026 - Turbulences Vidéo #132



Cher Cinéma © Guy Delahaye

DE LA SANTÉ PUBLIQUE À L'ÈRE DES RAPACES

par Alain Bourges

La chute de qualité des séries télévisées en 2026 restera gravée dans les annales de la télévision. Il fallait s'y attendre. La netflixation de la production mondiale, synonyme d'augmentation massive du nombre de séries et de réduction des durées au nom du « binge watching » (visionnage en continu) ne pouvait avoir d'effet positif.

Néanmoins, les séries à portée sociale, celles qui traitent de situations que nous partageons tous dans la vie courante, qui bénéficient d'un attrait moindre que les séries policières ou hospitalières, tirent leur épingle du jeu. La réussite de docu-fictions comme Tchernobyl, Show me a Hero, Mr Bates contre le Post Office *(dont j'avais parlé dans le n°128 de Turbulences Vidéo) ou* Adolescence *prouve que le lien à la réalité et une écriture inventive restent l'une des voies les plus sûres pour mener une série à bon port.*



Emergência Radioactiva © Tous droits réservés

Emergência Radioativa

La mini-série brésilienne *Emergência Radioativa* ("Urgence radioactive") traite de ce qui fut le plus grave accident radiologique de l'histoire, hors centrales nucléaires. Dans un institut de radiothérapie abandonné deux ans plus tôt, dans un quartier de Goiânia, au centre du Brésil, deux jeunes hommes découvrent un très lourd objet de métal qu'ils revendent à Evenildo Quadrado, un ferrailleur. Le « *très lourd objet de métal* » est en réalité un générateur de rayonnements qui contient une poudre de césium 137 hautement radioactive et que l'on a abandonné sur place lors du déménagement d'un centre de radiologie. Il contamine tous les espaces et les personnes autour de lui. Celles-ci contaminent à leur tour d'autres lieux et d'autres personnes, tout cela sans que nul ne se rende compte de la catastrophe en cours.

Constatant que les employés de l'entrepôt tombent malades les uns après les autres et qu'elle-même souffre d'étranges « *brûlures* » sur le corps, Antônia, la femme du ferrailleur et l'un de ses employés viennent déposer la « *marmite* », comme ils l'appellent, au Centre de Vigilance Sanitaire. Antônia dont les symptômes s'aggravent est hospitalisée dans la foulée. Un médecin rapproche son cas de ceux d'autres patients et comprend qu'une contamination radiologique est en cours. Il appelle Márcio, un étudiant en physique nucléaire de sa connaissance qui a le mérite d'être sur place. Ce dernier sera le héros de l'histoire.



Emergência Radioactiva © Tous droits réservés

À partir de cet instant, une opération inédite de sauvegarde de la population et de traitement des victimes se met en place au pied levé, sous la houlette de Benny Davi Orenstein, le directeur du commissariat national à l'énergie nucléaire. Inédite parce que jamais un tel accident n'est survenu dans le monde et que personne n'a la moindre expérience dans ce domaine. Tout comme la série Tchernobyl nous avait permis de comprendre l'origine de l'accident nucléaire et de mesurer l'absence totale de moyens et de connaissances pour endiguer ses conséquences, Emergência Radioativa nous montre une population désemparée devant un mal qu'elle ne comprend pas, un gouverneur dépassé et des scientifiques tâtonnants devant ce qu'ils découvrent en le combattant.

L'hôpital concentre évidemment une large partie du récit, c'est là que sont isolés les premiers et les plus rudement contaminés : les employés de l'entrepôt de ferraille. Ce petit groupe permet aux auteurs de décliner toute une gamme de confrontations allant de l'hostilité butée à la docilité raisonnable.

La série reste en effet au plus proche de la psychologie de personnages symptomatiques, chacun incarnant un comportement différent devant l'énigme d'une maladie invisible, devant la parole officielle qui ne parvient pas à l'expliquer simplement, qu'elle soit scientifique ou politique, devant la souffrance puis devant la mort. On prend ainsi la mesure du drame que traverse la population de Goiânia, ce qui ne va pas sans un inévitable sentimentalisme.



Emergência Radioactiva © Tous droits réservés



Emergência Radioactiva © Tous droits réservés

La première à décéder à l'hôpital de Goiânia est la fille de Marina, belle soeur d'Evenildo Quadrado. Le désespoir d'une mère devant son enfant morte, figure universelle de la douleur, est éprouvante.

Par la suite, on l'apprendra, trois autres personnes sont mortes, une quinzaine subirent des opérations lourdes, un millier furent contaminées à des degrés divers. Un bilan compréhensible au vu des déplacements de la source radioactive au travers de la ville, à pied, en bus, et de son long séjour à l'entrée du service de vigilance sanitaire. Tout cela ne peut aller sans larmes ni cris.

Improvisant à partir de leur peu d'expérience sur les irradiations, soumis à des pressions du gouverneur comme de la population, physicien et médecins en charge de la protection et des soins mènent un travail exemplaire.

Le Covid n'est pas assez éloigné pour que l'on ait oublié le stress généré par une épidémie dont les germes sont mal connus. L'irradiation de nombreuses victimes par une cause qu'ils ne voient pas et surtout ne comprennent pas, provoque de semblables réactions de méfiance devant les autorités et de révolte contre les règles imposées. Et encore, à l'époque, le complotisme ne brouillait pas les cartes comme aujourd'hui !

Les faits ont été suivis avec une grande rigueur par les auteurs. Ceux-ci ont néanmoins plus ou moins modifié les personnages en les affublant d'autres noms ou en les composant à partir de plusieurs individus réels. Márcio, par exemple, est composé de plusieurs personnes dont la principale est Walter Mendes Ferreira, le premier à avoir identifié la contamination. Le docteur Benny Davi Orenstein qui dirige les opérations est inspiré de José de Júlio Rozental, le directeur du CNEN à l'époque, etc. Petites précautions pour parer à d'éventuelles accusations d'inexactitude. Ce qui est incontestable en revanche se trouve dans la qualité de l'image d'*Emergência Radioativa*.

J'ignore quels ont été les choix du chef-opérateur mais on a la très nette impression de se trouver devant des images tournées à l'époque. Elles ont les couleurs, j'oserais dire le grain, des films que l'on tournait il y a presque quarante ans. L'effet d'authenticité est indéniable et amène à réfléchir sur ce que l'on doit attendre de séries et de films qui parlent de temps antérieurs au nôtre mais sont produites avec les moyens techniques actuels. Quarante ans, la distance est minime mais suffisante pour se demander comment les Brésiliens de 1987 se représentaient leur monde ? Eric Rohmer a mené de fascinantes expériences en ce sens, je pense à L'Anglaise et de Duc et à Perceval le Gallois.



Emergência Radioactiva © Tous droits réservés

Emergência Radioativa est un mini-feuilleton brésilien en 5 épisodes créé par Gustavo Lipsztein et dirigé par Fernando Coimbra. Il a été diffusé sur Netflix à partir de mars 2026. Il est interprété notamment par : Johnny Massaro, Paulo Gorgulho, Bukassa Kabengele, Alan Rocha, Tuca Andrada, Ana Costa, Antonio Saboia, Leandra Leal, Marina Merlino...



Dirty Business © Tous droits réservés

Dirty Business

À l'opposé d'*Emergência Radioativa*, aussi bien géographiquement que télévisuellement, se tient *Dirty Business*. Issue d'une longue et puissante tradition du film et de la série sociale britannique qui remonte au moins à Ken Loach, cette micro-série prend le relais de Mr Bates contre le Post Office dans la dénonciation de la privatisation des services publics depuis Margaret Thatcher.

Ici, ce ne sont pas de petits commerçants qui sont ruinés et condamnés par la Justice du fait des dysfonctionnements du logiciel qu'on leur a fourni mais de l'empoisonnement de toute la population du royaume par le rejet massif des eaux usées dans les rivières. *Dirty Business* est le fruit d'une longue enquête et de multiples interviews menés avant la réalisation de la série, comme elle le précise en introduction.

Point commun entre les deux séries britanniques, l'Agence de l'Environnement qui est ici mise en cause a les mêmes pouvoirs de police que le Post Office. Aussi curieux que cela puisse nous paraître, leurs inspecteurs peuvent infliger des amendes ou déférer devant la Justice des personnes ou des entreprises qu'elles jugent fautives. Les compagnies qui ont mis la main sur la distribution d'eau (et donc l'épuration des eaux usées) dans le cadre de la privatisation n'investissent évidemment pas dans l'entretien

des équipements. Les réparations sont toujours effectuées a minima. Résultat : les incidents se multiplient, les bassins débordent et les eaux usées sont évacuées vers les rivières où l'eau, devenue brune, véhicule quantité de déjections et de détritus accompagnés de bactéries extrêmement dangereuses telles qu'E. coli (Escherichia coli). Les poissons décèdent en masse.

Les pollutions échouent en mer et ce sont les baies et des plages entières qui sont contaminées. Des familles venues se baigner en toute confiance sont atteintes de gastro-entérites, diarrhées, colites hémorragiques, etc. Une petite fille, Heather, est victime de symptômes neurologiques graves après avoir seulement marché dans une flaque d'eau polluée. Elle mourra quelque temps plus tard à l'hôpital.

Dans les Cotswolds, au sud-ouest de l'Angleterre, une paire de retraités, Peter Hammond, un ancien professeur de bio-informatique et Ashley Smith, un policier à la retraite, choqués de constater l'état de l'eau de leur rivière, contactent la société locale de distribution d'eau puis l'agence de l'environnement et découvrent peu à peu une montagne d'informations cachées, de mensonges et une absence totale de respect des contraintes légales. Deux « *lanceurs d'alerte* » leur viennent en aide : un ingénieur employé d'une société de distribution d'eau et une inspectrice de l'Agence de l'environnement, écoeurés par la politique de leurs employeurs.

Peter met au point un algorithme qui permet d'extraire les signalements d'incidents, c'est-à-dire de rejets illégaux des milliers de pages de données qui lui sont fournies à dessein, pour l'empêcher de s'y retrouver. Une association de surfeurs révoltés par la saleté de l'eau de mer apporte également son soutien. D'autres associations de riverains partout en Angleterre sont contactées.

C'est tout un système de compromission et de corruption que les deux compères découvrent pas à pas. Le but des compagnies qui achètent les sociétés de distribution d'eau n'est évidemment pas de nettoyer les eaux usées mais de se faire le maximum d'argent et de revendre en faisant la plus grosse plus-value possible. Les propriétaires tournent, aucun ne se considérant responsable de la dégradation des équipements. Et quand on apprend que le plus haut responsable de l'agence de l'environnement travaille en parallèle pour l'une des sociétés qu'il est censé contrôler, on comprend que c'est tout l'édifice de la distribution et de l'assainissement de l'eau qui est gangréné.

La stratégie adoptée par l'Agence de l'Environnement est de cesser progressivement de contrôler les sociétés de distribution de l'eau. Au grand désarroi des inspecteurs, il est décrété que les sociétés de distribution s'évalueront elles-mêmes et transmettront les résultats à l'Agence. Moins de bureaucratie, plus de confiance. En réalité un voile opaque sur des dysfonctionnements qui portent directement atteinte à la santé de la population.

Les démarches de Peter et Ashley, la plainte des parents qui ont perdu leur petite Heather, les examens des troubles neurologiques de deux autres victimes, Rueben et Tom, tout butera contre le front commun des sociétés privées et de l'organisme public chargé de les contrôler. Et la justice préfèrera croire une agence de contrôle assermentée dont la version discrédite le témoignage des parents.

Le père d'Heather, hanté par la culpabilité, se suicide.

En dépit de la cruauté des faits, jamais la série ne cède au pathos. La dignité des parents d'Heather lors de la mort de leur enfant est au-delà de l'imaginable. Le suicide du père est juste esquissé et à peine a-t-on le temps de suspecter auparavant la dégradation de sa résistance morale.

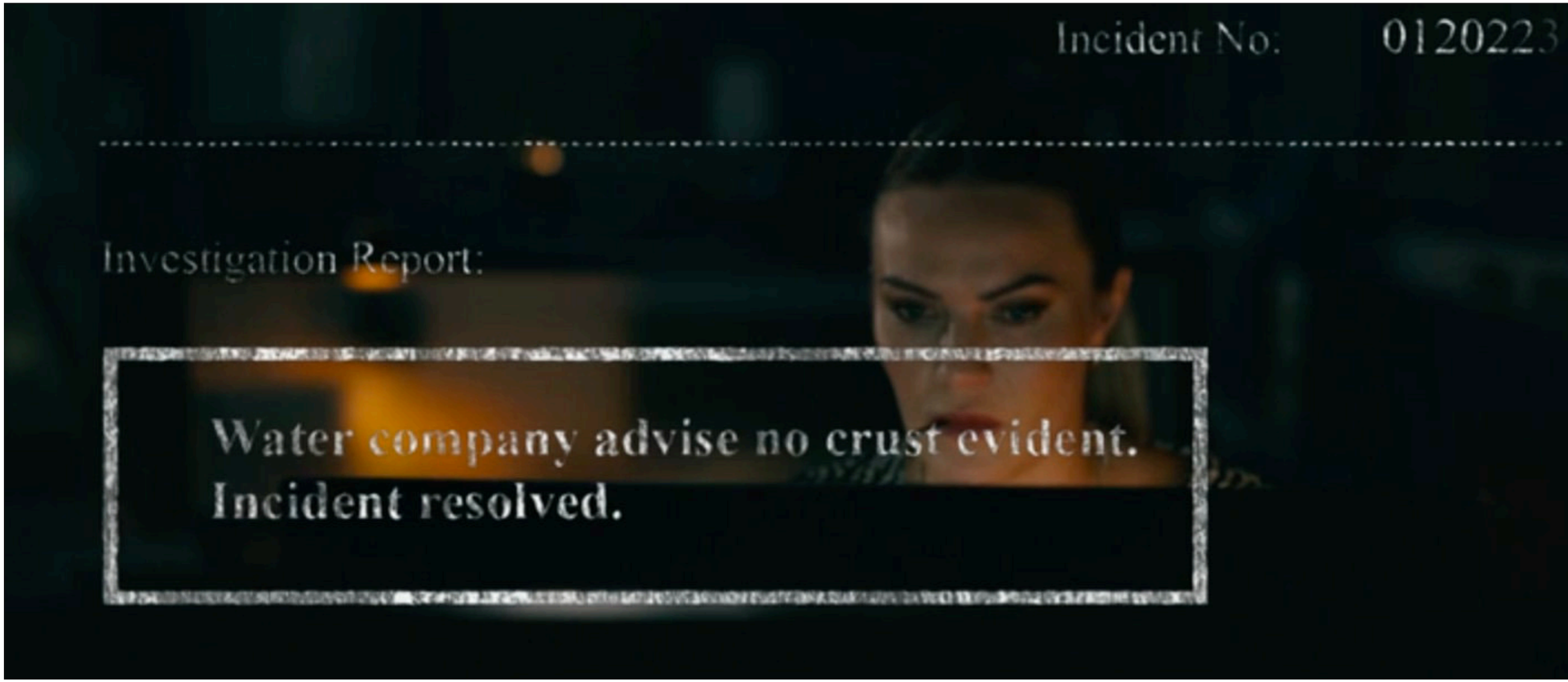
La souffrance de Tom Bestwick atteint d'une hépatite B puis de cholestase, ses difficultés à suivre l'école du fait d'une fatigue continuelle sont décrites par ce grand garçon costaud avec un calme parfait. Le stoïcisme de Reuben atteint de la maladie de Menière (vertiges accompagnés de nausées et de vomissements, perte d'audition) lorsqu'il répond aux questions stupides de la fonctionnaire chargée d'évaluer son handicap est admirable de sang-froid. Contenue par la pudeur dont savent faire preuve les Anglais, la puissance émotionnelle de ces témoignages n'en est que multipliée. Et lorsqu'elle se fracasse contre l'hypocrisie et le mensonge des responsables de la santé publique, on comprend que la valeur la plus fondamentale, la plus basiquement humaine de nos sociétés européennes, les soins pour les faibles et les malades, est gravement bafouée.

Il est peut-être inutile d'épiloguer devant le récit de tant de douleurs, mais la forme est importante. La grande différence entre toutes les séries citées en début d'article (*Adolescence, Mr Bates contre le Post Office, Tchernobyl, Give me a hero* et *Emergência Radioativa*) est que celles-ci recourent à un langage classiquement cinématographique. *Adolescence* se distingue seulement par une très contestable prise de vue en mouvement qui implique le spectateur dans l'action.

En revanche, *Dirty Business* fait preuve d'un peu plus d'audace en se risquant à deux types de séquences purement télévisuelles. Les premières usent du discours en regard caméra où un personnage s'adresse directement au spectateur ou à un autre personnage qui lui répond ultérieurement selon le même procédé. Ce dispositif crée un espace très particulier où l'avant-champ (l'espace entre le spectateur et l'écran) se substitue au hors-champ (au cinéma, l'espace en dehors de l'écran, sur ses côtés). Dans cet avant-champ, la tension se situe dans le face-à-face entre le spectateur et le personnage. Exactement comme lorsque l'on regarde le journal télévisé. Le recours à ce regard caméra a été expérimenté dans le cadre de fictions aux débuts de la télévision, quand tout était encore à inventer. Les premiers épisodes des « 5 dernières minutes », en 1958, sont restés dans les mémoires.

L'autre exemple d'écriture spécifiquement télévisuelle relève de la mise en page. C'est par exemple, Ashley qui découvre sur son ordinateur la pléthore de données numériques qu'une société de distribution d'eau lui a communiquée pour la submerger de données (image ci-contre). Le visage du personnage semble se refléter sur les colonnes de codes tandis qu'une fréquence lumineuse rouge traduit l'alerte, le danger. Ou c'est Hanna Swift, l'inspectrice lanceuse d'alerte de l'Agence de l'Environnement qui découvre sur son ordinateur des faux en écriture de ses supérieurs.

Le procédé n'est pas nouveau, certes, mais cette façon de relier des personnages à l'espace numérique qui désormais s'ajoute à nos espaces physiques est, pour une fois, assez réussie pour ne pas faire figure d'artifice. Adresse directe au spectateur, incrustations d'écrans numériques, l'espace fictionnel de la télévision ne cesse de s'inventer et les séries en sont le moteur.



Dirty Business © Tous droits réservés

Post scriptum :

Un article de Ouest-France du 6 mai 2026 prouve que le rejet des eaux usées dans la nature et en particulier en mer en Grande-Bretagne se poursuit en dépit de la révélation du scandale, il y a déjà des années :

https://www.ouest-france.fr/environnement/pollution/reportage-ca-ne-fait-quempirer-au-royaume-uni-les-nageurs-excedes-par-la-qualite-de-leau-01ada2a6-43e0-11f1-8cf9-6b934ab86a27

Dirty Business est un micro-feuilleton britannique en 3 épisodes écrit et réalisé par Joseph Bullman pour Channel 4 qui l'a diffusé en février 2026. Il est interprété notamment par : Posy Sterling, Chanel Cresswell, David Thewlis, Jason Watkins, Charlotte Ritchie, Asim Chaudhry, Vicki Pepperdine, Tom McKay, Alex Jennings, Alice Lowe, ...

© Alain Bourges
Commentateur de télévision
Août 2026 - Turbulences Vidéo #132

ARANEDA LESSONS ON FLIGHT

par Simone Dompeyre

Le cinéma expérimental s'ouvre et ouvre à la pluralité du vivant, à concevoir le monde comme un réseau interconnecté, à mettre au jour un maillage entre les agents humains et autres qu'humains avec une aspiration particulière à ne plus centrer sur l'humain mais à coopérer avec la nature ; Lessons on flight *cumule ces projets. Leçons sur le vol, ou* « comment l'oiseau vole » *avec des échos des recherches du pré-cinéma quand Marey ne cherchant pas à montrer le mouvement mais à le décomposer pour comprendre la locomotion, humaine comme animale, n'avait pas besoin de perforation.*

Échos en cinéma, en envol mais non en descriptif scientifique ; le colibri reconnaissable à son long bec effilé au bout de son petit corps, a sa manière de plier les ailes, sa fréquente verticalité, il est seul… libre, non encombré d'un système grâce auquel les traces de ses mouvements s'inscrivaient pour l'analyse du biologiste-chercheur et photographe. Le chronophotographe de Marey prenait la forme et le fonctionnement du fusil mais il déclenchait des plaques photographiques puis plus tard de la pellicule… l'oiseau vivait et son image le laissait vif. Des lignes blanches horizontales sur lesquelles volette le colibri, pourraient en être un rappel d'autant que sa couleur blanche en ferait un hors du temps actuel et qu'il flotte hors apesanteur plus qu'il ne vole d'un point à un autre.

Cecilia Araneda n'enferme pas l'oiseau, elle est prise, elle, par ses changements de direction, d'axe, de proximité… le colibri est maître du champ, il pointe son bec en amorce, quitte l'espace enserrant du cadrage, y revient puisqu'en liberté… iconique.

Ses couleurs ne répondent pas à la taxinomie, il est pris dans la pellicule elle-même en variation. Le 16 mm, N et B, a échappé à la chimie du laboratoire, puisque l'artiste tient au fait main, y compris pour le développement. Elle adopte cette mouvance d'éco-cinéma inventant des produits avec les plantes environnantes, ainsi les olives du jardin. L'huile des olives produit un dépôt sur la pellicule, préparée avec un colorant alimentaire posé sur la pellicule après le fixage. Des traces, des taches, des points, des tavelures, des craquelures, des boursouflures, en autant de variations en bleu soutenu ou plus clair, outre de rares passages en beige rosé, éloignant plus encore du vol réel, forment des réseaux microscopiques, les réticulations, transformant le ruban plat et uniforme de la pellicule en formes variables.

L'oiseau vole à travers les arbres, le film est développé avec des olives et coloré à la main dans la campagne chilienne, localisée en explicite, tout en minuscule- comme la « *maison familiale araneda ezpinoza a quirihue, au chili.* ». L'artiste compose un tombeau ainsi qu'on nomme les poèmes en mémoire de… en empruntant les traits d'écriture de la personne à laquelle s'adresse cette reconnaissance. Elle le fait en poésie visuelle avec les fruits venus de celle à laquelle Cecilia le dédie, en reconnaissant l'obédience de celle – maria laurina - « *qui a planté les arbres dont se nourrissent les colibris* »… elle filme ce lieu, avec ces colibris, elle use de l'olive comme révélateur, dans une approche durable celle de l'éco-cinéma. L'éco-cinéma qui n'est pas un paysage-spectacle ; il ne compose pas d'images paysagères mais est attentif à la formation des processus glissant ainsi la perforation bordée de rose, ou barrée, ou glissant une avancée de rouge puis des marron.
Son processus la conduit outre ce retour aux matériaux naturels, à se souvenir de l'origine et son cinéma y reste vigilant. Origine familiale chilienne, origine du groupe, ainsi non seulement le colibri est un oiseau autochtone mais chez les autochtones, oiseau mythique, il est un lien avec ceux qui ont disparu, il est un messager. Dans le bleu, il reste blanc hors la vie autre que la cinématographique, dans un vol différent de celui du monde en beauté magnifique, il étreint et la musique en total diapason d'origine – de petits micros accrochés sur des feuilles captant ces infimes sons- transformés là, et comme l'olive « *consommés* » pour la leçon de cinéma et de vie en accord avec le vivant.

© Simone Dompeyre
Commissaire artistique
Septembre 2026



Lessons on flight, Cecilia Araneda, 2024, 4'27, Chili-Canada

Vidéo ***Lessons on flight,*** Cecilia Araneda, 2024, 4'27, écocinema, Chili-Canada

MICHEL DEPATIE
INSOUMUSE

par Simone Dompeyre

Ce fut une rencontre d'une photographie autre. Cela a été la rencontre d'un photographe autre. Une personne multiple en invention et pensée que l'humain ne quitte pas. Une photographie à la croisée d'autres médiums, un processus du décloisonnement.

La fausse simplicité de la position des cinq photos – dont l'incongru silence iconique central – sur le rebord du mur ponctué d'énigmatiques carrés A et d'un inhabituel QR Code perturbent tout autant que l'inversion de la photographie – écriture par la lumière – d'un encadrement autour du noir.

Ce jeu clarté/obscurité, non seulement de la lumière mais du sens saisissable d'emblée est en accord avec la fausse simplicité d'images de femme – que l'on reconnaît comme une seule. Elles dérogent à tant de propositions optant pour le spectaculaire, cependant la position de dos, sans changement sinon la coiffure et les vêtements quoique de même style élégant, tenues bras nus, bretelles croisées... en accord avec le même lieu baroquisant de salon rouge localisé en bas du champ en un espace fort éloigné des rives indiennes de *India Song* ou du *Grand Hôtel* aux grands lustres éclairant en d'étranges contre-jour, de longs corridors et des moulures en arrondi de l'*Année dernière à Marienbad*.

Simple mais décalé, deux photographies affichent le détourage de la Femme sur fond noir, à côté de la même dans le décor surchargé avec miroir... des images en attente. Un détourage focalisant sur elle, sans déplacement de l'œil dans le champ comme il s'opère dans les deux autres, entraînant une mise an abyme, reprise de plus par le petit écran du téléphone. Processus d'intervention sur le médium.

Du temps condensé. Non pas la capture d'un instantané, une réflexion ; celle-là même prolongée si on interroge le A et le QR Code.

Cet usage simple mais tout aussi inhabituel du téléphone implique le temps, celui du- qui- ayant- ouvert- le logiciel- et tenant – son- portable introduit du mouvant : non visible et pourtant toujours déjà là.

Dans le miroir, la jeune femme, en voix inoubliable- que Michel Lodsale comparait au violoncelle, pour son timbre grave et langoureux à la fois- répète par trois fois, tourmentée « *Laissez-moi, je vous en supplie* » même si en une occurrence, elle est blottie contre lui à la voix envoûtante à très léger accent italien et qui le premier franchit ce lieu, en GP visage. Et d'autres mots de ce dialogue tenté par plusieurs fois, lance le processus du souvenir de notre cinémathèque intérieure. Elle : « *vous savez bien que c'est impossible* » ; lui : « *C'était presque l'été* » une rupture du temps afin qu'elle femme-ange mais dans la disparition, faite de pixels sauvages, avance jusqu'au tout premier plan... celui qui ne se franchit pas.

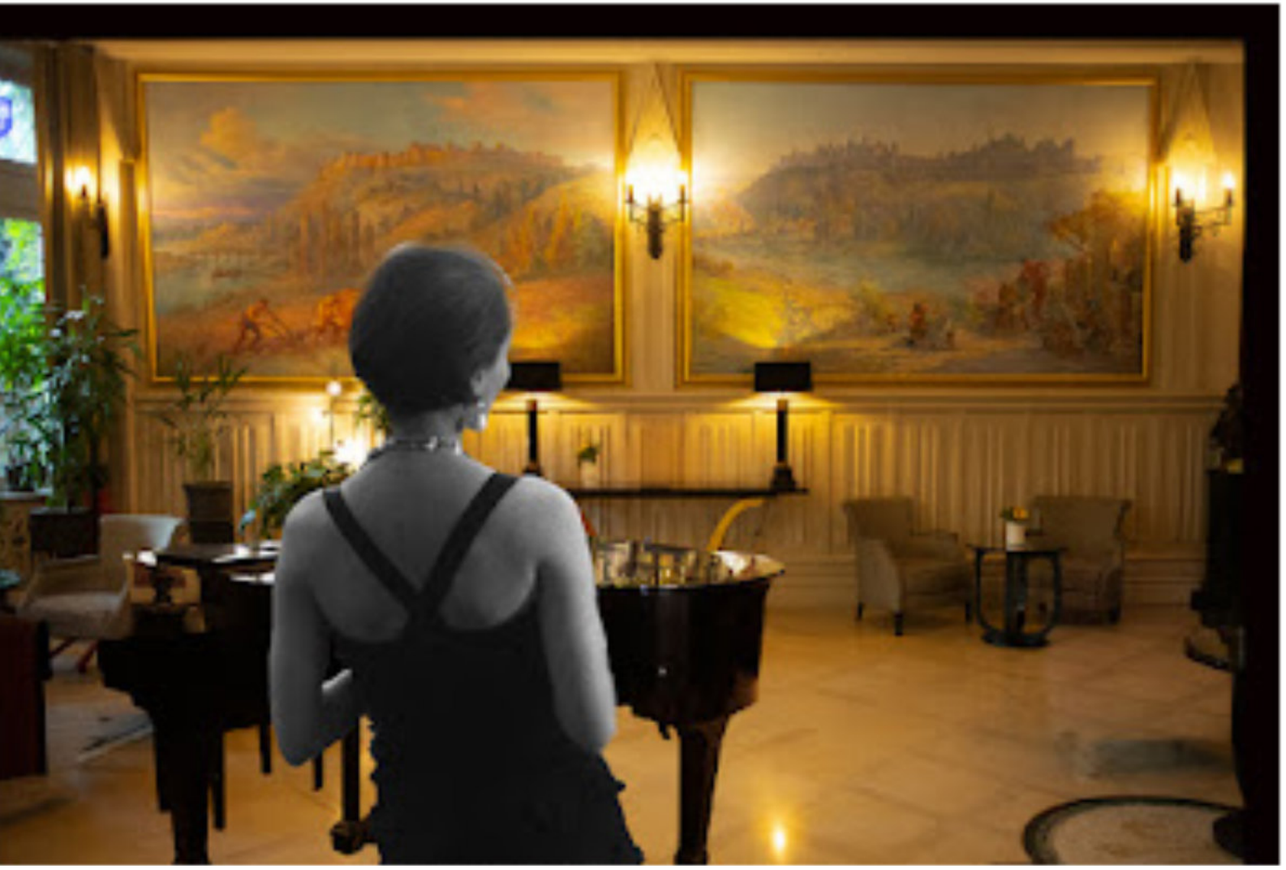
Elle en *India Song*, à nouveau prise par le miroir, mais ainsi appréciée de dos et de face mais sans regard précis, comme ailleurs, elle aussi refuse l'avance du vice-consul de Lahore – cinémathèque intérieure- qui rappelle un regard qu'il voudrait échanger.

Ni dans l'une, ni dans l'autre de ces rencontres, leurs yeux ne se rencontrent. L'éros est voilé, gelé, en désespérance.

Et la romance est plus empêchée encore, dans l'invitation au hors cadre du cinéma avec un fragment d'interview de Delphine Seyrig qui se focalise sur la différence de « *traitement* » - y compris financier de la femme, « *sous le règne des hommes* »[1]...et le désir de réalisatrices femmes ...et certes, la dernière apparition, un plan détouré, lui aussi, ne répond plus aux critères de séduction de la femme voire à Delphine Seyrig fantasmée *Jeanne Dielman 23, Quai Du Commerce, 1080 Bruxelles*[2]. La femme en tablier épluche attentive à son activité, des pommes de terre ; le temps réel n'est pas retenu mais la distinction d'avec la définition de la femme au cinéma s'y glisse. Le film de près de 3h30, décompose le temps, impose les durées, en dialogues brefs et semblables, c'était la première rencontre de Akerman avec Delphine Seyrig, la même année où elle interprétait *India song* comme l'avait été l'*Année dernière à Marienbad* avec Resnais.

1- 1972, sur le plateau de *Samedi Loisirs*, elle dénonçait véhémentement le sexisme gérant notre société, dans le mariage qu'elle taxe de prostitution et l'épouse de femme de ménage gratis mais aussi la différence de salaire et de position dans le monde du travail, dont le cinéma – fragment retenu par Michel Depatie.

2- Jeanne Dielman vit avec son fils Sylvain ; elle suit un emploi du temps mécanique, pendant qu'il est à l'école. Des tâches « *attendues* » faire le ménage, la cuisine, du rangement, acheter le même jour de la semaine, au même boucher l'escalope pour la préparer en temps réel...et ce en vêtements ternes, petit gilet, petite jupe...or l'après-midi elle se prostitue dans sa chambre.





Insoumuse, Michel Depatie, 2025 © Tous droits réservés

Ce n'est pourtant pas travail d'historien ni une hagiographie. Le travail de Michel Depatie n'est pas un simple hommage, une amoureuse réanimation de la femme-actrice-militante-féministe, s'y déborde la définition de la photographie comme image visuelle fixe et silencieuse. S'y déborde la planéité photographique et son lointain rapport avec la peinture, Michel Depatie fait un usage analytique de la reprise du plan ; non pas comme les Gianikian, modifiant leurs prises de vue risquant l'arrêt ; non pas comme Paolo Gioli qui « *fait* » des multiples images fixes de séances photos de Marilyn Monroe : *Filmarlyn*, de 9 min, 1992 .

Michel Depatie ne décélère pas le film, il prélève une image, la détoure, l'incruste en un autre espace, et convoque d'autres images détourées ou pas en autres mouvements qu'internes, actoplasmiques, à la limite de l'impossibilité de les cerner.

Le projet renverse le projet de cinéma-élargi car si le cinéma est convoqué, d'emblée dans le choix du sujet, ce n'est pas en une intervention matérialiste, sur la pellicule, avec grattage, bain divers de développement, surimpression, peinture ; lui déplace le lieu du film.

Et même s'il n'a pas lui-même photographié les figures – mais seulement le lieu- même s'il pratique pour cette œuvre-ci ce que Rondepierre appelle « *reprise de vue* » - et que celui-là avait obtenu un doctorat d'esthétique, en 1988, sur Les yeux verts de Marguerite Duras, le projet se particularise différemment pour les deux artistes et même si *Excédents*, 1989-1993, retient des images noires avec le sous-titre des V.O des films « *classiques* » étrangers. En effet, Rondepierre photographiait des plans du cinéma qu'il voyait à la télévision, en choisissait les images altérées par le temps, érodées, abîmées ; recherchant la trace du passage de la projection, il agrandissait le photogramme en une série : Précis de décomposition centrée sur le cinéma d'avant le parlant.

« *Le terme de* « photographe » *est un peu bizarre puisque je n'en fais pas de prises de vues(...) Je considère la photographie à 80 % comme un instrument de représentation, de document. Je reprends – en photo – des reprises de vue.* » Entretien avec Léon Mychkine.

Le plan est visible, il dit son incomplétude ; il dit que le cinéma même en plan arrêté c'est de la mémoire en acte. Il le dit en cadre-type photographie, dans un format usité. Il fait image arrêtée d'une image non arrêtable au risque de perdre le fil du film. Il fait discontinuum du continuum film mais en réinjectant le mouvement différement par un autre appareil.

Michel Depatie est un franchisseur de genre.

© Simone Dompeyre
Commissaire artistique
Septembre 2026

Vidéo ***Insoumuse***, Michel Depatie,
2025 photographie, réalité augmentée, Canada

SE JETER *DANS LE BAIN* OU COMMENT *OSER SE RISQUER...*

par Simone Dompeyre

Quand le bain est dit moussant et qu'il s'avère bain cinématographique et mode d'emploi pour aborder l'expérimental voire tout film.

3min 30, 143 plans de films, éventail des plus larges en dates de 1920 à 2023 d'avant le parlant au film de l'année de ce film footage, amoureux du film, en genre du comique à la romance, du western à la SF, des divers ordres de la comédie, du film « *historique* » du péplum au portrait d'une reine en adolescente gâtée, du film avec des animaux, avec des gangsters, avec des espions, des films d'horreur plus ou moins sanguinolents, des thrillers, des drames de la jalousie, de l'amour déçu et des amours partagées, sensuelles, amusées et une seule animation japonaise... des films en effet, couvrant le globe terrestre.

Et des noms s'imposant par ces plans « *punctum* », mémoriels, métonymiques du film originel Godard, Bergman, Visconti, Malle, Kubrick et Keaton et Clouzot, Spielberg, et Preminger et Terence Young et Schlesinger et Brian de Palma ... et plus de cent autres.

Et en incipit, deux plans face à face – puisque le split screen se joue en duo de photogrammes, se succédant en rapide lancer malgré *Le Clair de Lune* de Debussy, version piano sans voix, en début en sourdine adoucissant la mélodie puis avec ses graves, en tonalité plus sombre et ses lancers en rappel, quatre mesures réitérées ainsi que se reprend en chaque plan, le motif de la baignoire qui les a fait convoquer par Giulia Magno.

Et ce jusqu'au gros plan de robinet simple mais ouvert, alors le bruit de l'eau débute et couvre le générique citant tous les films empruntés et le fracas d'une baignoire tombant du plafond pour se briser en chute filmique.

Quant à l'incipit, en clin d'œil à la peinture par la posture de la femme à gauche, bras dépassant de la cuve et tubes de médicaments éparpillés au sol et surtout à gauche l'homme affalé ainsi que *Marat mort* de David.

Ainsi l'amateur de films de fiction et de jeux dits cinéphiles où il s'agit de réciter qui joue avec qui, qui dirige, la date, le titre... alors le premier qui lance c'est *Le mépris* ou *Le Guépard* ou *Barry Lyndon* ou *La Maison démontable* ou *Sept ans de Réflexion*, ou *Shining* ou *Scarface* ou *Laura* ou *Cléopâtre* ou *Le Silence et les autres*.

Cela n'est pas notre jeu d'autant que l'expérimental n'applaudit pas à la star.

Dès lors, le jeu serait-il d'enquêter sur les manières de baignoire comme indices des projets, comme *topoï* de genre, comme marque indicielle de style et d'écriture... on en resterait au N.R.I quand l'expérimental ne vise pas à raconter des histoires même si des manières d'écriture distinguent les expérimentaux.

Et dès lors, l'analyse se ferait historique – notant les anachronismes de la baignoire de Marie-Antoinette de Coppola fort différente de celle conservée à Versailles – traversant les époques, baignoire sabot plus ou moins décorée avec fleurs et angelots, vagues ou dauphins, marbre noir arc déco, design années 70, vintage avec mur de grosses pierres et plus ancien, antique bassin égyptien avec lotus et petit bateau, ou romain de la décadence de l'empire, ou cuve de bois de cow-boy avec leur stetson ou baignoire sabot décorée pour aristocrate habillée, avant l'eau courante sans robinetterie ou après datable par le système de robinets en cygne, tarabiscotés, utilitaire et les objets environnants ... Relevant de tels réalias, elle se ferait aussi sociologique quand le petit carrelage HLM de la salle de bain basique avec WC, porte-savon incrusté dans le mur, parent de celui du motel impersonnel avec rideau de douche opaque, s'oppose au marbre veiné vert voire à la baignoire suréquipée, à bord large pour recevoir alcool, quand le marbre noir sur moquette renvoie loin la cuve blanche avec carpette élimée ; quand la cuve trop petite laisse dépasser les

pieds ou la queue de sirène dans *Splash*...ou en forme de coeur. Elle participerait à caractériser un personnage, victime, prédateur, amoureux, maladroit, malicieux chantant écouteurs aux oreilles...

Et elle ferait histoire du cinéma selon la censure qui oblige au bain moussant – le titre- qui camoufle par des bains de rose, qui laisse transparaître le sein ou le laisse émerger ; ou qui accueille une personne, homme, femme, enfant voire animal puis femme et enfant puis des couples voire un trio... qui devient « *couche* » érotique ou lieu du massage d'une mère par son enfant.

Ainsi tout se fait dans la baignoire, si on s'y lave, on s'y détend avec ou sans masque, on y fume, boit, lit – parfois sans lutrin au risque de « *noyer* » le papier ou avec d'invraisemblables supports ; on y joue enfants, on bavarde... on y baise, on y dort.

Elle est révélatrice de genre selon ces gestes et actions... la main gantée avec pointes de fer, surgissant de l'eau, la lecture d'un livre d'art ou sur Lang, les miroirs et alcôves de *Shining*, les robinets anciens et paradoxaux porte-savons en forme de bénitier des Diaboliques ; elle se remplit de fleurs mais aussi de sang... bougies pour occulter la réalité du *Big Lebovski*.

Ce n'est pas encore la piste expérimentale.

La baignoire dans tous ses états pourrait aussi entraîner vers les manières de tournage – même si les plans tous aussi brefs sont fixes hormis un ou deux, pour la « *prendre* » elle, puisque tous les axes de prise de vue, l'échelle des plans, la plongée, la contre-plongée, le premier plan ou la profondeur du champ, le regard adressé voire pour 1920, le regard coquin quand la jeune femme dont le savon est tombé hors de l'eau se ravise au moment de l'attraper pour ne pas être vue alors qu'elle est seule dans la pseudo-confusion hors champ/ hors cadre...

Ainsi en la scrutant, on écrirait un vademecum du cinéma, selon ses diverses approches comme document, comme œuvre, comme langage cinématographique...

Et aussi dans le simple bonheur de ces plans fonctionnant deux à deux, se répondant dans l'axe, s'opposant dans la direction du regard ou du geste, dans l'écho du regard et du geste, or après les baignoires et leur film, le dernier seuil inattendu, induit de suivre cette piste.

En effet, le panneau *55* de *L'Atlas mnémosyne* d'Aby Warburg clôt et ouvre la phrase filmique aux baignoires.

Ce grand œuvre *in progress* cherchait à mener une histoire comparée de l'art fondée sur l'image. Aby Warburg rassemblait sur des panneaux en bois, recouverts de toile de jute noire, sur lesquels il épinglait des groupes d'images des reproductions photographiques, des photos, des schémas et des croquis, des cartes postales et autres documents imprimés, sans exclure publicités et coupures de journaux.

Or le « *montage* » *55* retenu en coda de *Bubble bath*, est très loin de l'anecdotique bulle de savon, puisqu'il s'agit du rapprochement des œuvres dont Manet s'est souvenu lorsqu'il travaillait à son *Déjeuner sur l'herbe*, *Le Jugement de Pâris* perdu de Raphaël, connu grâce à une gravure de Marcantonio Raimondi voire celles ayant précédé celle-là, par exemple des bas-reliefs de sarcophages hellénistiques ou *Le Concert Champêtre* de Giorgione/Titien.

Autant d'indices pour se souvenir de la thèse du chercheur qui découvre que ce n'est jamais une simple reprise du modèle. Il entraîne à l'attention « *micrologique* » révélatrice du poids de ce qui semblerait insignifiant alors que c'est une inversion énergétique de l'humanité représentée.

Ainsi le bain expérimental sans mots, sans commentaire, dans le montage rapide de plans semblant si proches mais en multiples variantes est en effet le révélateur de l'humain et de son Histoire, cela tout en restant le bonheur de tant de variations iconiques doublées par les reprises de la 3e pièce de la suite bergamasque de Debussy qui nappe les baignoires de *Bubble Bath*.

L'Atlas a été conçu en étroite relation avec la bibliothèque d'Aby Warburg ouverte à Hambourg en 1926 et qui portait l'inscription « *Mnémosyne* » au-dessus de sa porte d'entrée. Riche de près de 60 000 volumes et de plus de 25 000 photographies, la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (KBW) présentait un classement reposant sur les grands thèmes sur lesquels travaillait son fondateur, principe qu'il a repris pour l'organisation des planches illustratives de son atlas. Son objectif était de mener une histoire comparative de l'art basée uniquement sur l'image. Pour cela il a réutilisé pour certaines planches des illustrations préalablement recensées à l'occasion de conférences ou d'expositions organisées au sein de sa bibliothèque.

L'Atlas mnémosyne est une œuvre originale et unique qui renouvelle les conditions de lecture et d'interprétation des images.

En février 1927, Aby Warburg se lança sérieusement dans un projet qu'il n'acheva jamais, le *Bilderatlas Mnemosyne*, qui compte aujourd'hui parmi ses œuvres les plus célèbres. Le *Bilderatlas* fut conçu sur une période de plus de deux ans et demi, comme le couronnement de l'œuvre de toute une vie. Le projet *work in progress* consistait en une série de panneaux en bois, recouverts de toile de jute noire, sur lesquels il épinglait des groupes d'images - reproductions photographiques, photos, schémas et croquis, cartes postales et divers types de documents imprimés, notamment des publicités et des coupures de journaux, élaborés en plusieurs étapes.

Le choix des images, le nombre de panneaux et la disposition des images changeaient constamment, et au cours de cette période, les panneaux ont été photographiés à trois reprises. Les deux premières séances photographiques avaient pour but de constituer un aide-mémoire du processus, tandis que Warburg continuait à chercher une mise en page définitive pour les futures planches à grande échelle du Bilderatlas. La première série de panneaux fut photographiée en mai 1928 et la seconde en plusieurs séances entre fin août et mi-septembre 1928 ; ces deux séries aidèrent Warburg à faire avancer le projet lorsqu'il était loin de ses documents de travail à Hambourg.

La dernière série, et la plus connue, composée de 63 panneaux et de 971 éléments, a été photographiée après la mort de Warburg (le 26 octobre 1929), la phase finale de ce projet inachevé.

© Simone Dompeyre
Commissaire artistique
Septembre 2026

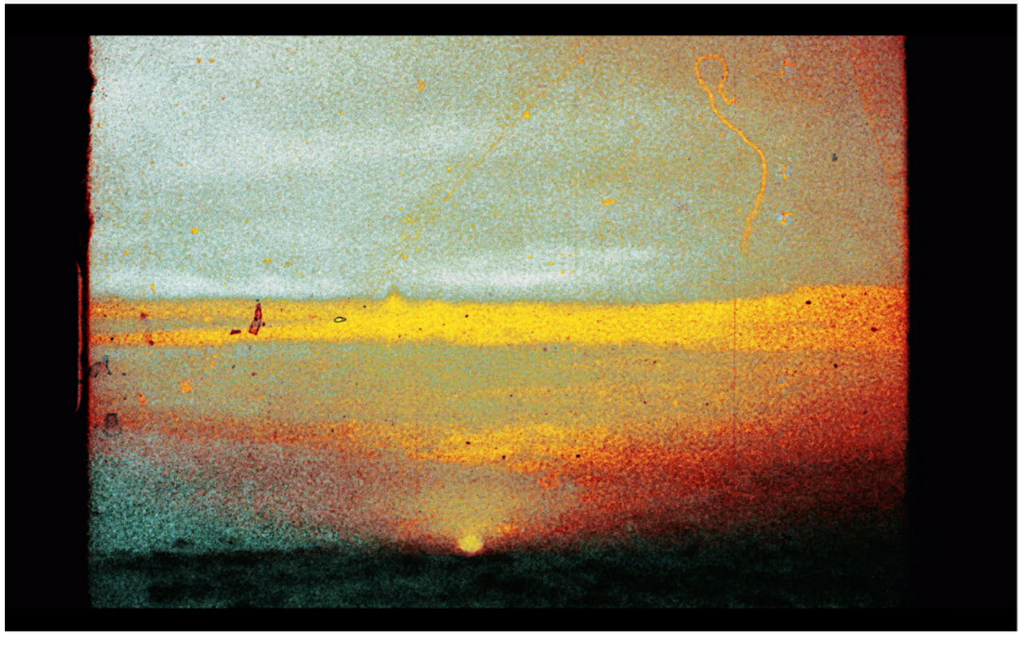
Vidéo ***Bubble bath***, Giulia Magno, 2025, 3'30, Italie

ROSSI
PAYSAGES INTÉRIEURS

par Simone Dompeyre

Film paradoxal au sens étymologique à distance de l'opinion, de l'idée commune, non seulement parce qu'il étreint toutes les formes ne se restreignant pas aux règles d'un genre mais parce qu'il renverse leur définition en un amour de celles-là, de leur capacité au non perceptible, de leur composition d'un flottant haptique.

Il emprunte « Paysages Intérieurs » *à la poésie verlainienne elle-même ayant emprunté à la peinture ce nom de genre le déconstruisant pour dessiner en vers ses états d'âme. Il lance en clausule l'élan rimbaldien de* « L'éternité, c'est la mer allée, avec le soleil. » *mais se souvient de la plainte verlainienne* « votre âme est un paysage choisi ».



Paysages intérieurs, Gabriele Rossi, 2025 © Tous droits réservés

Gabriele Rossi préfère la pellicule usée pour ses capacités de dissolution des formes et indice – très différent mais en hors-cadre, de son dessein, il opte comme mot de passe, pour « *whistler* » ; ce qui réveille le souvenir de l'attaque verbale du critique Ruskin, contre ce peintre l'accusant « *d'avoir jeté un pot de peinture au visage du public* », ce à quoi, Whistler réagit par un procès. C'était en 1878, contre *Nocturne in blue and Silver* peint en 1871, cependant au premier plan un pylone d'un pont barre l'espace...Gabriele Rossi aurait pu choisir Turner, justement dit « *peintre de la lumière* » qui, du paysage connu faisait terre de mystère, lui qui osa des combinaisons d'aquarelle et d'huile et de produits inattendus comme le jus de tabac ou la vieille bière, qui partait d'un fond blanc pour gagner en luminosité, refusait point de fuite et autre repère visuel quand G Rossi recherche l'abîmé, la craquelure, le vieilli de la pellicule et tamise les contours sans perdre la force de l'image. Tous deux travaillent le suggestif par le médium bien au-delà d'un sujet à peindre, à filmer.

La sensation gagne. Un horizon y flotte, quelques élévations glissent mais dans l'amenuisement, la perte des contours, l'« *embuement* » délicat ; subsistent un tremblant de rivage, un léger changement du contour mais puisque film, autre dérogation au genre pictural, les plans varient jusqu'à l'évaporation du trait. Ils varient dans la couleur du jaune irradiant, au blanc pâli avec gouttelettes évanescentes. La pesanteur diluée, la légèreté profonde envahit, toute rugosité perdue mais non la force, non l'attirance, non le ravissement en ses deux sens.

Espace suspendu au mouvement subreptice du film pris dans les élans de la bande sonore, œuvre suspendue entre le matériel et l'immatériel.

L'artiste dit : « *La nature n'est pas uniquement ce qui est visible à l'œil – c'est aussi les images que l'âme s'en est faite* » - Edvard Munch

« J'ai développé une pratique analogique qui se fonde sur la pellicule ancienne. Au départ, c'est mon intérêt pour la plasticité et le pictural qui m'a entraîné vers ces vieilles pellicules dont je quêtais les imperfections, les craquelures, l'instabilité, et sa vibration plus mystérieuse tranche avec la netteté du numérique. En impressionnant ces pellicules magiques, au pouvoir presque divinatoire, je cherche le revers négatif du réel. »

« J'ai essayé de créer une expérience visuelle, qui contourne l'entendement et ses constructions verbales, pour pénétrer directement l'inconscient avec son contenu émotionnel et philosophique. » interview de Stanley Kubrick septembre 1968

© Simone Dompeyre
Commissaire artistique
Septembre 2026

Vidéo *Paysages intérieurs,* Gabriele Rossi, 2025, 2'15 Italie/France

SERGEY SHABOHIN
ATLAS OF TECTONIC LANDSCAPES

THROUGH THE ECLIPSE CORRIDOR

par Simone Dompeyre

Le titre évoque le domaine scientifique mais porte simultanément son poids d'étrangeté alors même que programmatique, il expose la structure de cet objet visuel.

Atlas désigne un ouvrage organisé de cartes, de documents, de planches recensant tel ou tel domaine de savoir géographique, historique, économique, astronomique...

Le film y souscrit fort éloigné d'une narration suivie, sa structure musicale, en grands phrasés, en emportements vocaux, est scandée par des noirs comme autant de pages dont des motifs se renvoient les uns aux autres.

Cependant l'expansion du nom « *atlas* » avec « *Paysages tectoniques* » perturbe d'autant plus que la détermination après : entraîne en terrain peu balisé : « *À travers le couloir de l'éclipse.* »

Explicite, le titre l'applique, puisqu'il affiche ses lettres découpées en parties décalées, comme selon les déformations que subit l'écorce terrestre. Ces déformations n'y sont pas expliquées mais convoquées à travers des événements du monde, causés ou non par l'homme, à travers l'Histoire des hommes puisque dans la lumière et de légers travellings, le bestiaire de Lascaux et de Chauvet s'impliquent, puisqu'en synecdoque la fumée noire et quelques taches orangées signalent la guerre, puisque la ville en plongée avec ses bretelles routières se distingue des frondaisons, des grottes, des mers... et lors d'un rare travelling, à travers les sentes de la forêt, les détritus blancs attirent le regard vers le sol au détriment des ramées ouvrant le voyage filmique.

Les paysages ne forment pas un pays, ils changent avec des signes saisonniers mais sans construire un calendrier. La variation des sensations prime et après tels plans réalistes de la nature : d'emblée, la lumière du soleil passe à travers les branches, en divers axes ; parfois le ciel rosit ou se bleuit ou les nuages orangés deviennent lourdement gris. Le soleil peut être noir sur un halo blanc, jaune absolu en cercle sur ciel monochrome, caché par les nuées, ou en si petit croissant de l'éclipse nommée, il peut se flouter, s'estomper, se brouiller puisqu'il revient.

La palette change hormis pour d'incongrus monolithes.

Certains paysages deviennent picturaux, héritiers de la peinture romantique des espaces vierges...la neige sur branches brisées mais dressés encore, les cyprès foncés sur fonds clairs, travail des formes et des couleurs, ainsi au passage. Sans jamais la trace des hommes autrement qu'en voix ou si loin dans la ville ou plus enthousiasmante par les peintures pariétales.

Le choc est permanent et toujours dans la différence. que ce soit l'envol de ce qui semble des oiseaux et s'avère des chauves-souris innombrables tout autant que ces traits de lumière zébrant le ciel ainsi que des lucioles mais elles obscurcissent le ciel, par leur envol réitéré... que ce soit l'irruption en ciel et en très gros plan d'un A s'avérant quant à lui, élément d'un logo, en base triangulaire incluse dans un cercle, lui -même incluant une forme apparentée à la faucille de l'ex-URSS. Cette forme surgit, marque de l'artiste, déclinée en objet, enseigne lumineuse, sculpture ; il la nomme Pyramide de l'Aliénation.

L'inclusion du sceau entraîne le voyage à travers les espaces boisés et urbains en une autre sphère de réflexion que les bruits topiques de guerre, surenchérissent et que des monolithes noirs impliquent.

Noirs et marbrés de blanc, en formes le plus souvent rectangulaires mais parfois carrées, en croix moins attendue et en cercle participant aussi par la forme du soleil, cet autre cheminement annoncé par le Corridor de l'éclipse.

Incertitude, mystère et calme absolu dans l'immuable passage de telles structures qui malgré leur taille, flottent le plus souvent en oblique changeant parfois de direction. Ils sont sur la ville -seul ou multipliés jusqu'à six sans autre justification que d'être. Ils glissent sur les arbres et dans le ciel changeant à leur inverse. Ils quittent le sol ou vont sans motif apparent. Et si ceux intangibles noirs aux dimensions strictes de *2001*, *L'Odyssée de l'Espace*, parviennent à notre mémoire cinéphilique, ceux-ci ne sont pas à l'aube de l'Humanité, initiateurs du premier geste d'australopithèque, ni plus tard lors de voyages interplanétaires, et dans le secret de savants... Ceux-ci participent à cette expérience visuelle, que les élans sonores, eux réveillant des échos des *Noces* de Stravinsky mais dans la même différence : avec des

halètements, ailleurs des cris, telle voix incompréhensible, telle autre aiguë, un chœur envoûtant, un aboiement simulé, sur des strates sonores variant, mais avec une exactitude rythmique structurante celle de la partition de Christoph Ogiermann.

À ces registres divers se mêlent les paysages de fin ou de début de jour, en cieux clairs ou nuageux, en forêts et sentes sinueuses, en grottes paléolithiques ou actuelles, en villes lointaines accueillent les parallélépipèdes marbrés qui figurent la rareté de ce matériau-là à moins que ce ne soit un autre appel artistique cette fois contemporain. Ces plaques noires, s'épaississant dans un ciel crépusculaire sans horizon, renvoient au langage visuel de l'avant-garde de Vitebsk, quand El Lissitzky et Malevitch prônaient le constructivisme et le suprématisme, excluant de plus en plus la peinture au profit de la géométrie. Et que le premier ne distingue plus les domaines de la peinture, de l'architecture et privilégie les plans géométriques.

La tectonique à l'œuvre, de ce film-ci, avec le sceau de Sergey Shabohin, implique un même désir de changement, de renouvellement des formes, des manières de faire significatives des manières d'être.

Y compris dans un montage ne distinguant pas ses propres prises de vue, en divers pays qu'il énumère en un des cartons finaux, et un *footage* particulier puisant aux reportages eux aussi, aussi divers de la *National Geographic* des grottes « *préhistoriques* », de la BBC et de Bryan Hamilton, deux descriptions des millions de chauves-souris quittant une grotte ou en leur envol mais dans l'autre couleur du spectre de ce que peut le vivant : de l'explosion d'un dépôt d'essence en 2015, une émission d'Euronews sur « *un mois de guerre en Ukraine* », à l'activisme politique de Oleksandr Velmozhko contre l'invasion russe dont se retiennent les plans généraux de villes ukrainiennes mais aussi le soleil…

Sergey Shabohin ne compose pas un poème vain mais en beauté térébrante, écrit une vision troublée de l'histoire quand quelque dictateur met à feu et à sang, un pays voisin… il est porteur d'une vision de l'histoire immédiate qui subit des secousses tectoniques dont l'homme est le déclencheur.



Atlas of Tectonic Landscapes, Through the Eclipse Corridor, Sergey Shabohin, © Tous droits réservés

« L'inclusion de la Faucille de castration et de l'Arc-en-ciel incolore confère à l'œuvre une double résonance, combinant des gestes de perte et de transcendance, de violence symbolique et de purification. L'œuvre poursuit ainsi l'exploration des mécanismes de l'aliénation symbolique, en la transformant en une forme reproductible, une construction conceptuelle ouverte à un réassemblage, une interprétation et une circulation constante. »

© Simone Dompeyre
Commissaire artistique
Septembre 2026

Vidéo ***Atlas of Tectonic Landscapes, Through the Eclipse Corridor***, Sergey Shabohin, 2023, 23' 56
Biélorussie

INVISIBLES ?
UN PANORAMA QUI « *FAIT EXEMPLE !* »

par Jean-Jacques Gay

Ce 28e Panorama, le premier sans Alain Fleischer (l'artiste et l'inventeur du Fresnoy), continue à « faire exemple » pour des générations de créateurs contemporains.



Thomas Ferreira_Primeiro, falaram as pedras_Installation_2026_Production Le Fresnoy – Studio national_crédit photo Quentin Chevrier



Étienne Kawczak-Wirz_Eumull Moder Mor_Installation_2026_Production Le Fresnoy – Studio national_6

Ce ne sont pas loin de 1000 artistes qui se sont succédés à Tourcoing. Et cette année la commissaire invitée, Anabelle Ténèze, directrice du Louvre Lens, autre institution des Hauts-de-France, déploie dans les deux nefs d'exposition un catalogue d'expressions ultra contemporaines. Outre les artistes professeurs-invités comme l'artiste Mounir Fatmi, l'universitaire Gwenola Wagon ou le chercheur Donatien Aubert, quelques pépites émergent des différentes galaxies des médias hybrides travaillés ici. Installations, films, sons, interactivité ou photographiques associés à une kyrielle de films surprenants où on découvrira le jeu vidéo improbable du thaïlandais Nanut Thanapornrapee. Il raconte un ambassadeur du Siam qui débarque en France… il y a longtemps. Une esthétique de papiers découpés et de 3D où le héros dessiné à plat vrille sans cesse. *History Goes Dancing* hybride cultures et médias pour créer un FPS dont la principale arme reste la culture et ses échanges par console interposée.

Peu avant on aura croisé la cabane suspendue de Victor Missud qui tel un kaléidoscope volant flotte comme le phare d'une exposition toujours trop sombre. Un catalogue de créations qui s'éclairent entre elles, où sculptures et projections se découvrent dans un dialogue invisible qui édifient histoires personnelles et intimes à coup d'effets stupéfiants et de confidences softs. Bien sur, *Panorama* poursuit ses recherchent sur le dialogue art/science ; telle la robotiques du Minting de Tsu-Wei Lu ou les gestes qui font signes du hip hop façon Gabriel Naghmouchi ou encore la mécanique du Sourcing des champs électromagnétiques de Miguel Miceli. Pourtant les formes sculpturales de Lise Lebleux, de Melia Roger, ou de Guillaume Brisson-Darveau, émergent des cimaises comme des écrans. Ce dernier, les réservoirs, film installé, augmente sa narration en projetant ses formes accessoires hors cadre et éclaire une nouvelle école du design sculptural. Car, si *Panorama* fait aussi exemple de narrations autour de trois dizaines de films produit chaque années pour autant d'artistes, c'est aussi l'image photographique que l'on attendait. Mais dans cette 28e édition de *Panorama*, années de bicentenaire de la photographie, l'image fixe est peu présente. Un seule dystopie met en abîme les fantômes du Fresnoy : le retable de Etienne Kawczak-Wirz. En associant photo, 3D, vidéo et sculpture, Eumull Moder Mor incarne « *les trois stades de fertilité des sols forestiers et structure les étapes de dégradations du monde* ». À travers ce triptyque profane d'une fin annoncée, on retrouve comme en chaque *Panorama* la démonstration qui nous montre ce que nous n'avons pas vu : l'Art ; et pas seulement celui des invisibles ?

© Jean-Jacques Gay
Critique d'art
Septembre 2026

Etienne Kawczak-Wirz, Eumull Moder Mor, installation, 2026, production Le Fresnoy - Studio nationa, crédit photo Quentin Chevrier

Nazif Can Akçalı_Longévitable_Installation_2026_Production Le Fresnoy – Studio national_crédit photo Quentin Chevrier

ISABELLE GAUDEFROY
PORTRAIT
LES NEFS DES ARTS

Propos recueillis par Jean-Jacques Gay

Fascinée très jeune par le théâtre et l'opéra, c'est à la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain qu'Isabelle Gaudefroy hybrida plus de 20 ans spectacles vivants et arts contemporains, musiques et cinéma... Une curiosité pour les formes contemporaines qu'elle décline dès ses débuts au Théâtre des Amandiers puis, aux côtés d'Alain-Dominique Perrin et Hervé Chandès avec qui elle invente les fameuses Soirées Nomades. En rejoignant les équipes de direction puis le poste de Directrice Artistique de la Fondation du Palais Royal, elle succède depuis février derniers à l'artiste Alain Fleischer aux commandes du Fresnoy, bateau amiral de l'art et de la culture des Hauts-de-France.



Isabelle Gaudefroy, directrice Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains
© Cyril Marcilhacy

N'est-ce pas incommensurable d'arriver dans ce lieu mythique après plus de 25 ans de direction d'un artiste comme Alain Fleischer ?

Isabelle Gaudefroy. Ça l'est peut-être ! Mais heureusement que je ne m'en rends pas compte ! Car je ne serais sûrement pas là ! *(Rires)*

Votre mission évolue avec cette prise en main du Fresnoy ?

IG. C'est une mission que je me suis écrite moi-même en proposant un projet d'établissement qui prévoit de maintenir le modèle éprouvé du Fresnoy ; qui fonctionne très bien avec les trois piliers qui le constitue. C'est d'abord une École et la Recherche (la Pédagogie/Académisme), ensuite la partie Production (puisque nous sommes un studio d'excellence) et pour finir l'axe Diffusion Artistique, avec les expositions et le cinéma. Mon idée a été d'amplifier toutes ces actions en ouvrant le Fresnoy sur le territoire et en y développant la partie recherche autant que le rayonnement international. Mais le premier grand chantier sur lequel je travaille, est l'ouverture sur le territoire et l'hospitalité du lieu. Le Fresnoy a été créé dans un le site d'un ancien centre de loisir de la région des Hauts-de-France qui, à son apogée, était un lieu populaire de divertissement. Pour nous, qui avons une vocation d'excellence, il n'est pas question de devenir un parc d'attraction, mais de renouer avec cette idée « *du commun* ». Un lieu commun pour que tous les habitants de la région se le réapproprient. Un lieu dont ils soient fiers, et où ils sachent qu'ils sont les bienvenus. Ce qui passe par la restructuration d'une vraie saison culturelle, lisible par tous. De repenser aussi un programme d'expositions plus dense. Et ensuite, de travailler sur les questions plus générales d'hospitalité : revoir le parvis, l'entrée, l'accueil, le café et comment sont accueillis les gens. Car c'est très important que le Fresnoy donne l'impression à tous ses visiteurs d'êtres les bienvenus !

Vous pensez à un exemple quand vous parlez d'un lieu culturel qui est réinventé par les habitants de son quartier ?

IG. Mon grand modèle est évidement le 104 Paris. José-Manuel Gonzalez a ouvert ce lieu comme une grande rue offerte aux habitants du 19e arrondissement parisien. Bien sûr, s'il ne s'agit pas d'ouvrir le Fresnoy aux quatre vents... mais de retravailler la question du « *commun* ». C'est fondamental aujourd'hui. Et le projet que je porte s'articule autour de la mise en relation. Le Fresnoy est déjà le lieu de la relation entre les arts et les sciences. Un projet qui met en relation les jeunes artistes avec des artistes confirmés. C'est un lieu qui met en relation le cinéma avec l'imagerie digitale, l'ultra local avec l'ultra international. Et dont j'espère aussi associer l'ultra pointu à l'ultra populaire. Nous travaillons donc cette question de la relation, et c'est comme ça, ensemble, que l'on arrivera à continuer à produire des projets qui ont du sens à la fois pour le territoire et pour le développement international du Fresnoy... et ce, même avec des moyens appelés à se rétrécir.

Pour réaliser tout cela dans la conjoncture de la culture publique c'est un chantier compliqué ?

IG. Il faut être agile ! Il peut y avoir des partenaires privés. Il peut y avoir des appels à projets associatifs. Et, sans plaider pour un saupoudrage et les petits moyens, on peut travailler sur des choses peu gourmandes en moyens. Le projet qui me tient actuellement à cœur (entre autres) c'est un jardin ! On a une petite partie végétale devant le bâtiment et il y a un acteur voisin du Fresnoy qui crée des Forêts « *Miyawaki* ». Ce sont des forêts riches en biodiversités avec des multitudes d'essences très locales de manière très dense. Et ce travail, qui permet un support pédagogique, est très peu cher. Avec quelques mécènes qui peuvent faire rentrer ça dans leur bilan RSE, quelques milliers d'euros et des workshops de personnels motivés, ça peut vite prendre une belle tournure. Et rien que ça, ça peut totalement changer la vision d'un bâtiment où, tout d'un coup, on a un chantier participatif sur notre territoire qui motive les populations à se réapproprier le lieu.

Dans la conjoncture des écoles d'arts qui ont des difficultés et qui pour certaines ont disparu du territoire des Hauts-de-France, n'est-ce pas un challenge ?

IG. Je ne sais pas encore si c'est facile, mais on va tout faire pour ! Ce qui est sûr, c'est que la conjoncture est complexe, on ne va pas dire le contraire ! On sait tous que l'ESÄ de Dunkerque est menacée. Pour nous, ça serait une catastrophe que l'ESÄ disparaisse car c'est l'un des partenaires indispensables du territoire. On propose un cycle de préparation au Fresnoy pour des étudiants de l'ESÄ, afin de donner à certain d'entre eux un accès direct à l'oral de notre concours d'entrée. Et ça marche ! Puisque cette année on a trois étudiants du territoire très local des Hauts-de-France qui ont rejoint notre cursus. On a besoin qu'une offre d'Écoles d'Art de proximité subsiste, et l'École d'Art Tourcoing/Dunkerque doit exister sans se restreindre.

À la suite de la disparition de l'école d'art de Valenciennes, c'est dur d'y croire.

IG. On ne peut pas baisser les bras du fait d'une conjoncture difficile et il faut que l'on reste ambitieux. Ce que l'on fait ici est très important. Au-delà du fait que nos décideurs, la ville de Tourcoing comme la région des Hauts-de-France portent avec nous cette conviction que l'art et la culture sont bons pour le territoire et sont des facteurs essentiels de son développement. Au niveau national, le Fresnoy se situe dans une position fondamentale. Alors que l'on parle de souveraineté numérique, et de colonisation des esprits par des images normatives qui enferment les gens dans des bulles, le fait de faire de la création d'images différentes et d'offrir une pluralité d'imaginaires, est fondamental et les productions du Fresnoy sont d'intérêt national. Car ce que réalisent nos étudiants comme nos artistes invités procèdent de la recherche fondamentale, c'est ce qui ferra l'exception culturelle française de demain.



Lise Lebleux_Corps sonore_Installation_2026_Production Le Fresnoy - Studio national_crédit photo Quentin Chevrier

Vous qui êtes un peu la visiteuse privilégiée de ce *Panorama # 28* qui vous a été offert comme un magnifique cadeau de bienvenu, comment définiriez-vous ce nouveau *Panorama* ?

IG. Je le trouve très très beau. Ce qu'a fait Anabelle Ténèze (directrice du Louvre Lens et commissaire invitée, Ndlr) en laissant tout très ouvert, est très intelligent. Elle a choisi comme titre un fil directeur « *Invisible ?* » Or tout s'offre à nous dans un premier regard, comme un panorama ! Comme une grande image qui nous permet de voguer d'un univers à l'autre dans les deux nefs d'exposition. Elle a réussi avec beaucoup de finesse à dégager des thématiques communes à cette génération d'artistes, mais aussi montrer les particularités de chaque artiste de cette édition autour des questions de l'habitabilité, autour de l'intime et de la mémoire, et à unifier un parcours d'œuvres très hétérogènes.

Et du coup, le rôle du Fresnoy dans l'écosystème artistique français et international est omniscient, il s'imagine aujourd'hui pour demain ?

IG. Globalement le Fresnoy est un OVNI en raison de sa forme hybride. Nous sommes à la fois une école, un centre d'art, un cinéma et un studio de production qui interroge. La Villa Arson (École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Nice, ndlr) est une école et un centre d'art, mais n'a pas de studio de production d'excellence internationale. Donc on a ce côté OVNI, avec des liens avec différentes structures étrangères. Le ZKM (Zentrum für Kunst und Medien, ndlr) de Karlsruhe (Allemagne) par exemple est autre OVNI, ce qui nous rapproche. Le ZKM, lui, n'a pas d'école, alors que le Fresnoy n'a pas de collection d'œuvres. Car notre métier est de produire de l'art dont le support principal reste de la donnée, même lorsque les artistes tournent en pellicule ou fabriquent des sculptures. Donc ici on cultive un catalogue, c'est notre catalogue qui fait collection, avec ses œuvres de data et de protocoles qui peuvent être reconstituées à façon.

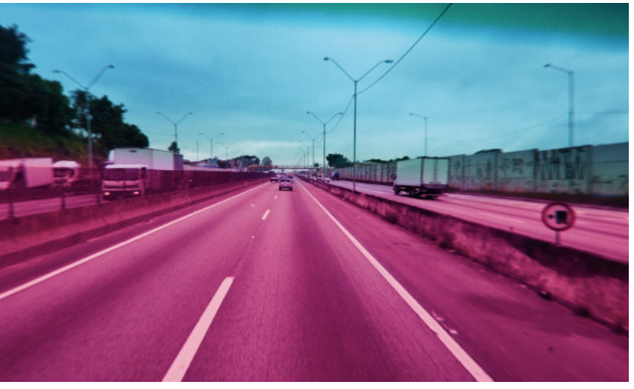
Vous êtes le seul Studio National d'Art Contemporain, seriez-vous le chainon manquant entre les Écoles Supérieures d'Art et le monde professionnel ?

IG. C'est ce qui fait le modèle unique du Fresnoy. Son insertion dans le tissu de la création professionnelle est son prolongement aux écoles dans toute une suite de parcours pédagogiques différents. Nous recevons des gens venus des écoles d'art territoriales ou nationales, des universitaires, des architectes, des designers, des cinéastes et même des philosophes qui ont une pratique artistique. Ce qui fait que ça nous lie à de nombreux acteurs académiques. Localement, nous allons rejoindre l'université de Lille en tant qu'établissement composante. Et ça, ça va nous relier (même si c'est déjà le cas) avec le monde universitaire de la recherche. Le Fresnoy a été pionnier en ce qui concerne la Recherche et Création. Il a créé son doctorat en 2012, en même temps que SACRE (Paris Science et Lettre, Ndlr) avec

un doctorat en collaboration avec l'Ucam au Canada. Aujourd'hui on a deux filières doctorales. La première toujours avec l'université de Québec à Montréal. Et l'autre avec l'université de Lille. Ce sont des doctorats en cotutelles. Ce rapprochement avec l'université de Lille va nous faire profiter d'un rapprochement plus intense avec le monde universitaire Français et étranger. Et puis nous sommes intégrés à une multiplicité de rhizomes ; à l'écosystème scientifique des Hauts-de-France et de l'euro-région puisque que l'on collabore avec de nombreux laboratoires : avec l'INRIA, le CNRS ; des labos français mais aussi de l'autre côté de la frontière... en Belgique. Car le Fresnoy a toujours conservé cette idée impulsée dès sa préfiguration par Alain Fleischer d'une recherche sur les relations arts/sciences.

En ce qui concerne votre rôle de « *courroie de transmission* » avec le monde professionnel, la concurrence d'écoles privées et de fondations a-t-elle des conséquences sur votre activité ?

IG. Artagon et Poush sont peut-être complémentaires par rapport à notre mission avec ce qu'ils offrent à nos artistes. Car ils se positionnent comme des lieux de résidence. Nous on est une école, même si Fiminco a des ateliers de production. Ils sont dans une logique de professionnalisation, même s'ils ont des formations qui offrent des opportunités à de jeunes artistes. Après le Fresnoy, nos artistes peuvent avoir leur atelier à Poush, à Fiminco, d'ailleurs Yosra Mojtahedi a résidé chez Fiminco après avoir été



Patrícia Neves Gomes_Vou ver de novo, tá___Film_2026_Production Le Fresnoy – Studio national_9.rvb (2)



Ysé Sorel_ALMANAK_Film_2026_Production Le Fresnoy – Studio national_19 (1)

accueillie à la Cité des Arts à la suite de son cursus au Fresnoy, Pierre Pause est à Poush, etc.... Ces structures apportent à nos anciens étudiants un espace de travail et d'autres moyens pour poursuivre leurs recherches.

En tant que nouvelle directrice du Fresnoy, quel est votre rêve ?

IG. En fait, j'ai une image en tête pour un Fresnoy de dans 10 ans. Mon rêve, c'est que le Fresnoy soit un lieu où les gens de la région se rencontrent, se sentent à l'aise, viennent découvrir des choses. Quand les étudiants arrivent, ils croisent la voisine qui est venue voir une expo, les petits jeunes du quartier qui terminent un atelier (ce qui est le cas aujourd'hui déjà avec nos ateliers Education Artistique et Créative) que les gens des entreprises du quartier ou de la région viennent voir les pièces des étudiants. Et que tous se parlent entre eux. Et que ça débouche sur des collaborations dans le cadre des industries culturelles et créatives qu'on a autour de nous. Que l'on ait un restaurent et un bar toujours ouvert et que l'on devienne un lieu hospitalier. Ensuite, ce qui est hyper important, c'est que les studios et l'activité de production du Fresnoy soient reconnus. On accueille déjà plus de 50 projets extérieurs par ans et j'aimerais être plus

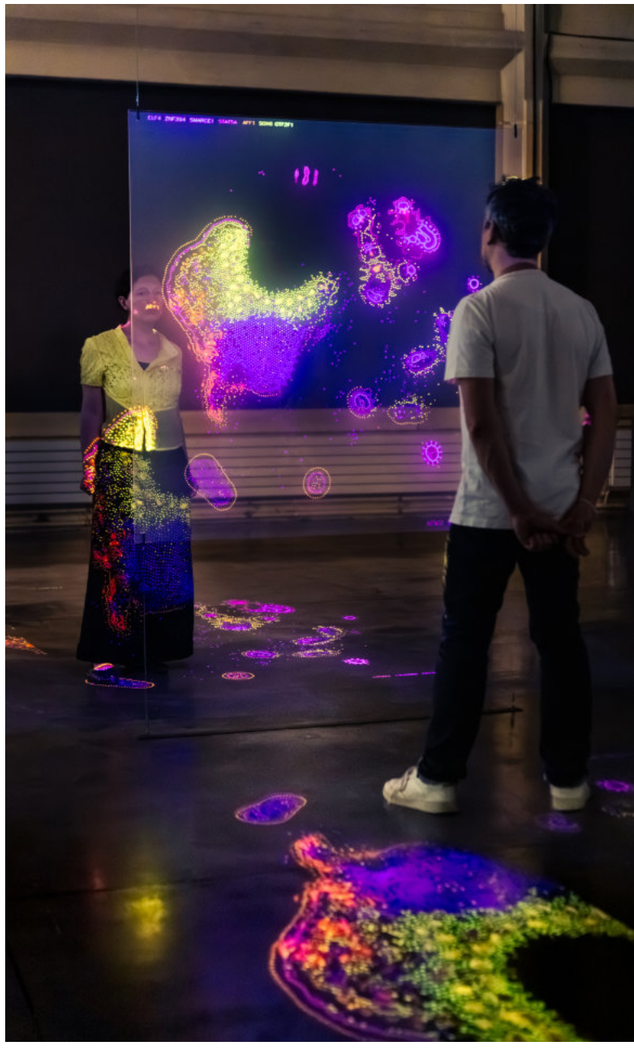
proactive pour ne pas simplement répondre à la demande. Parce que c'est un équipement national qui est publique et ouvert à tous, et pas simplement aux initiés. J'aimerais l'ouvrir autour de résidences qui amèneraient plus de diversités. Amplifier ce côté international des étudiants accueillis dans le cadre des 2 ans de cursus. Mais aussi l'améliorer pour accueillir des étudiants en situation de handicap qui nécessitent des aménagements d'accessibilité et de personnel. Accueillir aussi des étudiants d'Afrique sub-saharienne. Et ça, ça nécessite des moyens matériels pour donner des bourses de vie (avec un mécène à déterminer) et au-delà répondre à la question des visas. Ce sont autant de sujets sur lesquels le Fresnoy peut s'améliorer.

Chaque année, plus de 60 productions d'artistes ! Est-ce que ce n'est pas trop ? Car il faut des moyens, du temps, des gens !

IG. On travaille sur une révision de la maquette pédagogique pour faire peut-être un peu moins mais un peu mieux ! Pour garder la diversité, et accueillir un petit peu plus d'étudiants... si on y arrive ! Il faut aussi ralentir le rythme effréné auxquels sont confrontés les nouveaux étudiants qui doivent directement se plonger dans leurs productions. On est donc en train de repenser tout ça !

Alain Fleischer avait le projet d'un « *Nouveau Fresnoy* », comment ça se passe sur ce front ?

IG. En effet, Alain Fleischer avec la Région avait lancé le Studio Lab international. Ce projet renforçait les relation art/science mais impliquait un agrandissement du bâtiment et différents investissements. Je ne vous cacherai pas qu'aujourd'hui il y a des améliorations et des travaux à faire sur notre bâtiment qui est vieillissant. Et vu la conjoncture, j'aimerais me concentrer autour d'une adaptation climatique, en limitant les grands travaux qui handicaperait notre fonctionnement. Par contre, si nous en avons les moyens, il va devenir urgent d'améliorer l'isolation et la circulation de ce bâtiment qui est une véritable œuvre architecturale. C'est précieux de vivre dans une œuvre signée Bernard Tschumi. Mais loin des questions de fonctionnalités, l'historicité du lieu et de ses racines populaires nous rappellent qu'il faut redimensionner ce « *commun* » à tout un quartier, une ville, une région.



Thomas Pendeliau_Vindija 33.19_Installation_2026_Production Le Fresnoy – Studio national_crédit photo Quentin Chevrier (2)

© Jean-Jacques Gay
Critique d'art
Septembre 2026

SUR LE FOND

[NAJU EXPLORATION PROJECT]

Portulan © Anne-Sophie Emard

DIGITAL NARVAL

FAIRE NAUFRAGE EXPRÈS

ON BEING WRECKED ON PURPOSE

par Gabriel Soucheyre
avec Anne-Sophie Emard et Ho Kyung Moon

Il y a une géométrie particulière au naufrage : pas de grade, pas d'horaire, pas de retour — seulement des gens qui doivent comprendre, vite, à quoi ils servent vraiment sur une plage qui ne leur doit rien. L'équipage du Narval, en 1851, n'a pas choisi de s'échouer du mauvais côté de la mer Jaune. Nous, si.

There's a particular geometry to being shipwrecked: no rank, no schedule, no return — just people who have to figure out, fast, what they're actually good for on a beach that owes them nothing. The 1851 crew of the Narval didn't choose to run aground on the wrong side of the Yellow Sea. We did.



Le port de Sehang © Ho Kyung Moon

Derrière le livre-objet, derrière ce que l'épilogue raconte des intentions du Naju Exploration Project, il y a un nom de travail qui n'a jamais figuré sur aucun dossier de subvention : Digital Narval. Il nomme la méthode plus précisément que notre langage officiel ne le fait. L'objectif énoncé, à l'époque où nous ne faisions encore que planifier tout cela, était de revivre — volontairement, cette fois — la position de marins devenus malgré eux explorateurs d'une terre présumée hostile, peuplée de gens qu'ils ne pouvaient comprendre. Ce renversement comporte un risque évident : rejouer un naufrage d'époque coloniale comme dispositif artistique peut très facilement glisser vers le tourisme costumé, le regard de l'étranger recyclé en concept. Ce qui nous a évité de basculer de ce côté-là, je crois, c'est que la « *terre inintelligible* » où nous sommes réellement allés chercher à nous perdre n'était pas la Corée. C'étaient nos identités respectives.

Behind the object-book, behind the epilogue's account of what the [Naju Exploration Project] set out to do, there's a working name that never made it onto any grant application: Digital Narval. It names the method more precisely than our official language does. The stated objective, back when we were still only planning this, was to re-experience — on purpose, this time — the position of sailors turned involuntarily into explorers of a land presumed hostile, inhabited by people they couldn't understand. That reversal carries an obvious risk: restaging a colonial-era wreck as an artistic device can slide very easily into costume tourism, the outsider's gaze recycled as concept. What kept it from tipping that way, I think, is that the "*unintelligible land*" we actually went looking to get lost in wasn't Korea. It was each other's professional status.

Une cheffe de projet, un directeur artistique, une artiste, sur le même petit bateau. Dans le monde professionnel dont la plupart d'entre nous viennent, ce ne sont pas des mots voisins — ils arrivent avec des contrats distincts, des assurances distinctes, des places distinctes à la table. En coréen, nous avons trouvé un seul mot qui les attendait tous les trois : 작가, *jagga* — auteur, écrivain, artiste, tenus ensemble sans distinction. Il n'a fallu que quelques jours pour ne plus avoir besoin des divisions avec lesquelles nous étions arrivés. L'artiste a écrit. Le directeur artistique a filmé. La cheffe de projet, de formation historienne de l'art, a écrit aussi, et regardé, et reconsidéré. Rien de tout cela n'a été annoncé ; c'est arrivé comme l'eau trouve son niveau, parce que le cadre que nous avions fixé avant de partir l'exigeait : il fallait que quelque chose soit enregistré, en mots, en images, en son, même en objets, chaque jour, par les membres de l'équipage quel que soit le métier inscrit sur leur carte.

A project leader, an artistic director, an artist, on the same small boat. In the professional world most of us come from, these aren't neighbouring words — they arrive with separate contracts, separate insurance, separate places at the table. In Korean, we found a single word waiting for all three: 작가, *jagga* — author, writer, artist, held together without distinction. It took only a few days to stop needing the divisions we'd arrived with. The artist wrote. The artistic director filmed. The project leader — trained as an art historian — wrote too, and looked, and reconsidered. None of this was announced; it happened the way water finds its level, because the framework we'd agreed on before leaving required it: something had to be recorded, in words, images, sound, even objects, every day, by the crew members whatever their card said their job was.



Salon d'art © Arts Council Korea



En studio © Ho Kyung Moon

Il serait commode d'appeler cela une découverte. Il est plus honnête d'appeler cela une correction. Chacun de nous avait, à un moment ou un autre, travaillé dans la version ordinaire de ces rapports — celle où l'artiste fournit la matière et le directeur fournit le cadre, où l'écriture arrive après coup pour expliquer ce qui s'est déjà produit, où « *créateur* » devient discrètement un statut réservé à qui se tient le plus loin de la page. Chacun de nous avait déjà senti le frottement de cet arrangement, sans nécessairement le nommer tout haut comme un problème. Naju nous a donné cinq semaines et un vocabulaire étranger pour le nommer. *Jagga* n'efface pas le fait que nous avons fait des choses différentes, même si nous avons tous tenu une caméra, tous eu affaire aux langues, tous porté, une fois rentrés, le poids institutionnel d'une direction artistique. Mais le mot a refusé, structurellement, de laisser l'une ou l'autre de ces fonctions se figer en hiérarchie de qui a le droit de compter comme créateur.

Ce que cela nous a coûté, en pratique, c'est du temps que nous n'avions pas tout à fait prévu au budget : des heures à parler, à discuter avec bienveillance, pendant les repas, dans les bus, devant un réservoir au crépuscule, à nous mettre d'accord sur ce que nous venions réellement de voir. Ce que cela a produit, c'est une habitude — la discipline quotidienne d'écrire quelque chose, de pointer un objectif vers quelque chose, de garder un objet sans explication encore — qui s'est révélée moins être un compte rendu de la résidence que sa forme même. Nous n'avons pas documenté une expérience qui existait indépendamment de la documentation. L'enregistrement était l'acte. Et les gens que nous avons rencontrés en chemin, présentés à chaque fois comme *jagga* plutôt que par nos fonctions séparées,

It would be convenient to call this a discovery. It's more honest to call it a correction. Each of us had, at some point, worked inside the ordinary version of these relationships — the one where the artist supplies matter and the director supplies frame, where writing arrives afterward to explain what already happened, where "*creator*" quietly becomes a status reserved for whoever stands furthest from the page. We had each felt the friction of that arrangement before, without necessarily calling it a problem out loud. Naju gave us five weeks and a foreign vocabulary in which to name it. *Jagga* doesn't erase the fact that we did different things even if we all held a camera, all dealt with languages, all carried, back home, the institutional weight of an artistic direction. But it refused, structurally, to let any one of those functions harden into a hierarchy of who gets to count as a maker.

What this cost, in practice, was time we hadn't quite budgeted for: hours of talking, discussing in a considerate way, over meals, on buses, in front of a reservoir at dusk, agreeing on what we'd actually just seen. What it produced was a habit — the daily discipline of writing something down, aiming a lens at something, keeping an object with no explanation yet — which turned out to be less a record of the



Narae © Gabriel Soucheyre

semblaient prendre cela au pied de la lettre d'une manière que nous n'attendions pas tout à fait, et qu'il nous a fallu apprendre à accepter.

Rien de tout cela ne se fige en méthode que nous pourrions transmettre à quelqu'un d'autre — et je me méfierais de quiconque prétendrait le contraire après cinq semaines. Ce que nous avons vécu ressemble davantage à une incertitude féconde qu'à une technique, ce qui est inconfortable à placer au centre d'une production à venir. L'installation médiatique qui nous attend devra porter la trace de la façon dont elle a été faite, plutôt que de la lisser en une « *vision* » achevée et sans coutures. Si le carnet de bord, les images, le son, les objets que nous avons rassemblés doivent être davantage qu'une matière première — s'ils doivent fonctionner, comme nous avons commencé à l'espérer, comme le mode d'emploi de l'œuvre elle-même — alors l'installation doit résister à la tentation de nous reclasser tranquillement, tous les trois, dans nos cases respectives. Le naufrage était censé nous échouer quelque part où nous ne pourrions pas nous rabattre sur d'anciens rôles. Ce serait une étrange forme de trahison que de reconstruire le port sûr au moment du montage.

residency than its actual shape. We didn't document an experience that existed independently of the documenting. The recording was the doing. And the people we met along the way, introduced each time as *jagga* rather than by our separate functions, seemed to take that at face value in a way we hadn't quite expected, and had to learn to accept.

None of this settles into a method we could hand someone else — and I'd be suspicious of anyone who claimed otherwise after five weeks. What we have is closer to a fruitful uncertainty than a technique, which is an uncomfortable thing to put at the centre of a coming production. The media installation ahead of us will have to carry the trace of how it was made, rather than smooth it into a finished, seamless "*vision*." If the logbook, the images, the sound, the objects we gathered are going to be more than raw material — if they're going to work, as we've started to hope, as the piece's own instructions for use — then the installation has to resist quietly sorting the three of us back into our separate boxes. The wreck was supposed to strand us somewhere we couldn't fall back on old roles. It would be a strange kind of betrayal to rebuild the safe harbour at the editing stage.

© Gabriel Soucheyre, avec Anne-Sophie Emard et Ho Kyung Moon. Septembre 2026

© Gabriel Soucheyre, with Anne-Sophie Emard and Ho Kyung Moon. September 2026



La Rose Indigo © Anne-Sophie Emard



Attention travaux ! © Gabriel Soucheyre

NOTE

Le [Naju Exploration Project] est un projet de recherche artistique inspiré des premiers marins français arrivés dans la région à la suite du naufrage du baleinier français Narval en 1851. Le projet invite deux artistes français et une artiste coréenne à s'installer volontairement en résidence à Naju en 2026, afin de produire un témoignage vivant de la ville à travers ce qu'ils voient, entendent et vivent — comme une sorte de réplique de l'aventure des marins du Narval.

Ce projet est conçu comme une démarche de recherche collaborative réunissant Anne-Sophie Emard, artiste plasticienne et réalisatrice basée à Clermont-Ferrand, Ho Kyung Moon, directeur et commissaire de PLUSMOON et Gabriel Soucheyre, directeur artistique de VIDEOFORMES, commissaire et vidéaste.

Le [Naju Exploration Project] est soutenu par l'Arts Council Korea.

NOTE

The [Naju Exploration Project] is an artistic research project inspired by the first French sailors who arrived in the region following the wreck of the French whaling ship Narval in 1851. The project invites two French artists and one Korean artist to voluntarily take up residence in Naju in 2026, in order to produce a living testimony of the city through what they see, hear, and experience — as a kind of replica of the Narval sailors' adventure.

This project is conceived as a collaborative research endeavour bringing together Anne-Sophie Emard, visual artist and film director based in Clermont-Ferrand, Ho Kyung Moon, Director and Curator of PLUSMOON and Gabriel Soucheyre, Artistic Director of VIDEOFORMES, curator and videomaker.

The [Naju Exploration Project] is supported by the Arts Council Korea.

L'ARCHIVE DU POSSIBLE

par Philippe Boisnard

Quand le médium s'effondre — sur deux séries d'images génératives (Ukraine, 2022 ; « In the middle of latent space », *Gaza)*

À l'âge des modèles génératifs, l'espace latent est souvent décrit comme une « méta-archive » *: la recombinaison de tout ce qui a déjà été vu. Mais que peut l'image lorsque l'événement, bien qu'il ait eu lieu, est soustrait à tout regard ? Qu'il soit interdit ou détruit. À partir de deux séries, sur l'Ukraine et sur Gaza, et en discussion avec les travaux d'Antonio Somaini, plaidoyer pour une image qui ne comble pas le manque mais l'expose : non l'archive d'un possible offert, mais le médium qui s'effondre là où le réel lui a été retiré.*

En 2013, l'image manquante de Rithy Panh se heurtait à une absence : du quotidien des camps et de la mort lente qu'ils provoquent, il n'existe presque aucune image. Le régime a produit sa propagande et les portraits anthropométriques de ses victimes, mais non l'image de ce qui fut vécu.

Face à ce vide, Panh, survivant des Khmers Rouges, ne fabrique pas un faux document et ne reconstitue rien : il sculpte de petites figurines d'argile peinte, les filme dans des dioramas. Ainsi, se donne à voir l'image manquante en tant que manquante. Le défaut d'image devient le visible, sans substitution.

Ce que Panh accomplit avec l'argile, je tente de le faire avec l'espace latent des modèles génératifs. Et sa question — que faire quand l'image manque ? — revient aujourd'hui transformée par une situation technique qu'il n'avait pas : des machines capables de fabriquer n'importe quelle image à la demande.

C'est cette double condition que je voudrais interroger, à partir de deux séries photographiques et une série vidéo que j'ai réalisées, et qui posent la question de l'archive et du document à l'ère de l'intelligence artificielle.

Une absence imposée, une fabrication proliférante

Deux faits encadrent notre moment. D'un côté, des guerres dont les images sont interdites : depuis octobre 2023, l'accès indépendant des journalistes à la bande de Gaza est refusé, et les organisations de défense de la presse, au premier rang desquelles le Comité pour la protection des journalistes, documentent une interdiction quasi totale d'accès médiatique international. D'innombrables événements demeurent sans trace. C'est un interdit de l'image, une logique de l'image manquante érigée en politique du visible.



Rithy Pahn

De l'autre, une capacité de fabrication inédite. Jamais une époque n'a pu produire autant d'images, ni les produire si vite et si vraisemblables. Les modèles génératifs saturent le champ visuel, jusqu'à la production industrielle d'images d'atrocité. Ce que Kuntsman et Stein nomment un «*militarisme synthétique*»[1]. Le vide documentaire ne produit pas le silence : il produit le faux. Absence imposée d'un côté, fabrication proliférante de l'autre : c'est entre ces deux pôles que se rejoue la question de l'archive.

La méta-archive, et son seuil

La formulation la plus rigoureuse de cette question est aujourd'hui celle d'Antonio Somaini. Il propose de penser l'espace latent, substrat mathématique au cœur des modèles, où des milliards d'images et de textes sont encodés comme vecteurs, non comme un lieu de stockage et de récupération, mais comme une méta-archive : une structure d'interpolation et de transformation. L'espace latent y devient une sorte d'a priori historique au sens de Foucault, ce qui détermine en amont ce qui peut être vu, su, remémoré ; et il en tire une politique de la mémoire, qui met en garde contre la captation de ces infrastructures par quelques corporations et contre l'effacement autoritaire du passé.

Il ne s'agit pas de contredire Somaini, mais de percevoir où sa thèse s'arrête. Car la méta-archive demeure une archive du déjà-vu : elle recombine ce qui a été encodé. Même son « *possible* » reste un possible combinatoire, l'ensemble des images interpolables à l'intérieur de l'archive. Or deux choses échappent à cet horizon. La première est le statut du référent : là où Roland Barthes liait la photographie au « *ça-a-été* », à un réel nécessairement advenu, que devient ce noème quand l'événement, bien qu'il ait eu lieu, est soustrait à toute prise ? Non pas un « *cela aurait pu être* » —, mais un noème qui défaille, une image qui ne peut plus attester. On repense ici à Claude Lanzmann et à Shoah. La seconde est le non-encodé : l'événement qui n'est jamais entré dans aucune archive, et que nulle interpolation ne peut donc recombiner. La méta-archive est, par construction, pleine. Elle ne sait pas penser le trou.



Ukraine, 2022

Si la méta-archive qui opère une temporalité anachronique : le passé survit et revient, recombiné, dans le présent ; mon travail vise au contraire une temporalité achronique — une rémanence achronique : non le retour d'une image passée, mais la persistance d'une image qui n'eut jamais de date, celle d'un non-événement. Réduire l'espace latent à une mémoire technique de plus, c'est le maintenir dans l'horizon de la mémoire et manquer sa puissance propre : non une faculté du donné, mais une faculté du non-donné — ce que j'appelle l'allogenèse, la génération de ce qui ne fut jamais vu.

Ukraine : la méta-archive portée à sa ruine

Ma première série, commencée en 2022 dans les premières semaines de l'invasion russe, part pourtant de l'intérieur du cadre de Somaini. Elle tient en trois opérations : entraîner un modèle sur des photographies réelles de destructions russes. Ensuite générer des images de ruines, d'abord très brouillées. Pour enfin effacer, par une seconde intervention algorithmique, les zones devenues trop illisibles. La première opération est strictement archivistique : des documents réels se sédimentent dans les poids du modèle, l'archive cesse d'être consultable pour devenir générative.

Mais la série excède aussitôt ce cadre. D'abord par l'effacement, que je retourne en geste positif : là où Somaini dénonce, à juste titre, l'effacement autoritaire des archives, j'expose le mien. Le blanc qui dévore les bords de l'image ne masque rien ; il rend visible ce que la machine n'a pu résoudre, il donne forme au retrait. C'est, dirait-on avec Derrida, l'anarchive devenue image. Au coeur du processus méta-archivistique travaille l'effondrement algorithmique. Ensuite par la perte de l'indice : ces ruines ont tous les signes du document, sans qu'aucun photon ne les ait jamais touchées. Mais l'autorité indexicale de la photographie s'y défait. Il reste une image d'après-coup sans coup, dont l'instant n'a jamais eu lieu. La série donne à voir le document en train de se défaire ; et c'est ce défaire qui devient l'œuvre. Déjà, ici, ce que rend le médium en se ruinant lui-même, c'est une soustraction.

Gaza : l'image en tant qu'impossible

C'est avec la seconde série, I*n the middle of latent space* qui porte sur la destruction de Gaza, que l'on franchit le seuil. Pour ces événements interdits d'image, la méta-archive n'a rien à recombiner : il existe peu de photographies encodées de ce qui ne fut pas photographié, l'interpolation est sans matériau. Mais je me garderai d'en conclure trop vite à une « *archive du possible* », comme si l'espace latent recelait un réservoir de virtuels qu'il suffirait de restituer. Ce serait une positivité de trop — et elle me rapprocherait de ce que je refuse : poser un possible, c'est encore fabriquer une image qui s'ajoute. L'enjeu est ailleurs. L'événement a eu lieu : la destruction, et la mort à Gaza ; il faut le tenir fermement, contre tout révisionnisme du visible. Ce qui est soustrait, ce



Ukraine, 2022

1- Kuntsman A., Stein L.R, Gaza and the rise of synthetic militarism: On genocide and generative AI, Sage Journals, 2026, https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/01634437261421440



« In the middle of latent space », Gaza © Tous droits réservés

n'est pas son existence, c'est sa présentation. En un sens proche de celui d'Alain Badiou, l'événement est ici un réel soustrait, posé au bord du vide, que la situation ne peut pas présenter.

De cette soustraction, l'image ne peut rendre compte qu'en s'effondrant. Dans *In the middle of latent space,* ce ne sont plus des ruines mais des corps : un avant-bras, une main agrippée à une barre, des visages qui affleurent puis se traînent et fondent, de la chair où le rose demeure indécidable — vêtement, peau, plaie ? Rien ne tient en présence. La lisibilité figurale se forme et se défait dans le même geste ; la mimésis glisse en frottis, en liquéfaction. Ce n'est pas de l'abstraction — c'est plus violent : on voit le corps en train d'être soustrait, pris au seuil de sa dissolution, retenu là sans basculer vers l'illisible pur. Le brouillage, le blanc, l'arrachement ne figurent pas un possible : ils sont le médium qui défaille devant un réel qui lui a été retiré. L'œuvre est une mimésis de l'impossibilité de la mimésis.

C'est dire que le « *possible* » n'est plus ici une positivité : il n'est que le nom du seuil, l'image en tant qu'impossible dans sa mimétique. Et cela redistribue les références — jusqu'à se déprendre de l'une d'elles, qui semblait pourtant proche. « L'histoire potentielle » d'Ariella Aïsha Azoulay, ses potentialités non réalisées de l'événement photographique dont le regardeur reste comptable, est une pensée de la positivité : un réservoir de possibles à réactiver. C'est précisément ce dont mon image se distingue — elle ne restitue aucune potentialité, elle expose une impossibilité. Le centre se déplace alors vers Maurice Blanchot : non seulement le désastre comme ce qui ruine jusqu'à la possibilité de la représentation, mais ses « *deux versions de l'imaginaire* » — l'image cadavérique, la ressemblance poussée au point où elle efface ce qu'elle ressemble, l'image comme ce qui reste lorsque la chose se retire dans son absence. C'est la définition même de cet effondrement mimétique. Jean-François Lyotard en donne la charnière — présenter qu'il existe de l'imprésentable, ce qui est exactement l'image impossible dans sa mimétique. Et Mallarmé, lu par Badiou, en donne la temporalité : « *Rien n'aura eu lieu que le lieu, excepté peut-être une*

constellation». Ce futur antérieur, ce « peut-être » indécidable, mon « *un possible qui n'aura jamais eu lieu* » en est le négatif. Restent, du côté du manque et non du possible, Georges Didi-Huberman et son « *malgré tout* », et Giorgio Agamben et la lacune structurelle du témoignage.

Enfin, parce que l'interdit de l'image est aussi une décision sur ce qui a le droit d'apparaître, Judith Butler et Jacques Rancière : le cadre qui répartit les vies dignes d'apparaître et d'être pleurées, le partage du sensible. À Gaza, cette distribution différentielle du visible n'est pas une métaphore — c'est une privation concrète, et c'est elle que l'image rend sensible non en montrant ce qui fut soustrait, mais en montrant que cela a été soustrait.

Une nécessité d'époque

Mon hypothèse : représenter la mémoire non dans sa plénitude restituée, non dans sa prétention à combler par la potentialité de la représentation latente, mais dans sa défaillance, ses lacunes. Cela me semble une nécessité propre à notre ère de la prétention à l'hypervisibilité. Et cette nécessité tient peut-être, pour une part, à la faillite de ce qu'il faut bien nommer la fabrique de l'image.

Les modèles génératifs portent à son terme ce que Vilém Flusser nommait l'image technique : une image qui ne pointe plus vers le monde, mais vers le programme qui la produit, et dont la fonction n'est plus d'attester mais de proliférer. Cette plénitude est le problème. La fabrique de l'image ne connaît pas le vide : elle interpole, elle comble, elle remplit tout intervalle d'un plausible. C'est, au fond, le geste même de la méta-archive et c'en est le revers : à pouvoir tout fabriquer, l'image perd ce qui faisait sa valeur de trace. Quand n'importe quelle mémoire peut être produite à la demande, que cela soit un faux historique ou un témoignage synthétique, c'est la mémoire elle-même, comme rapport fiable au passé, qui vacille.

La faillite n'est donc pas un défaut de production : c'est un excès. La fabrique échoue par sa fluidité même. Elle recouvre la lacune au lieu de la garder, elle remplace l'absence par un plausible. Le geste critique s'en trouve inversé. Hier, la tâche de la mémoire était de conserver contre l'oubli ; aujourd'hui, dans un monde où tout peut être fabriqué, l'urgence est de conserver le défaut de la mémoire — ses trous — contre un appareil qui sait précisément les combler. La lacune devient, paradoxalement, le dernier garant de vérité : la seule image honnête, à l'ère de la fabricabilité totale, est peut-être celle qui montre qu'elle ne peut pas montrer.

C'est en ce sens que cette image — celle qui montre qu'elle ne peut pas montrer — n'est pas une option de style, mais une réponse d'époque. Elle ne produit pas une image de plus : elle rend visible le manque que la fabrique efface. L'exigence de Didi-Huberman — imaginer « *malgré tout* » — s'en trouve retournée contre la fabrique : non plus imaginer parce qu'il n'y a pas d'images, mais imaginer contre l'excès d'images, pour préserver, au cœur même de la production générative, la part de ce qui ne se laisse pas produire.

Deux régimes de l'image

Deux régimes de l'espace latent se distinguent ainsi. La méta-archive : recombinaison anachronique du vu, archive de l'encodé, dont la politique est une politique de la mémoire — qui contrôle le passé. Et son envers : non une archive d'un possible offert, mais une image soustractive — l'allogenèse achronique d'un événement retiré à la présentation, où le médium s'effondre pour rendre non le manquant, mais le fait qu'il manque. « L'archive du possible » n'en est que le nom polémique, le seuil : le possible n'y désigne aucune positivité, mais l'image en tant qu'impossible. Mes deux séries jalonnent le passage : l'Ukraine part de la méta-archive et la conduit à sa ruine ; Gaza en sort, là où l'interpolation n'a plus rien à recombiner. Une théorie des espaces latents a besoin des deux pôles. Le premier a été magistralement pensé ; mes séries éprouvent le second — non par décret théorique, mais par l'effondrement de l'image.

Je reviens alors à Rithy Panh. Entre l'effacement autoritaire et le simulacre documentaire, entre l'image interdite et l'image fabriquée, il reste un troisième terme, le sien : ne pas combler l'absence par la simulation, mais faire de l'image manquante une forme. Tenir, contre l'interdit comme contre la fabrique, fidélité au manque.

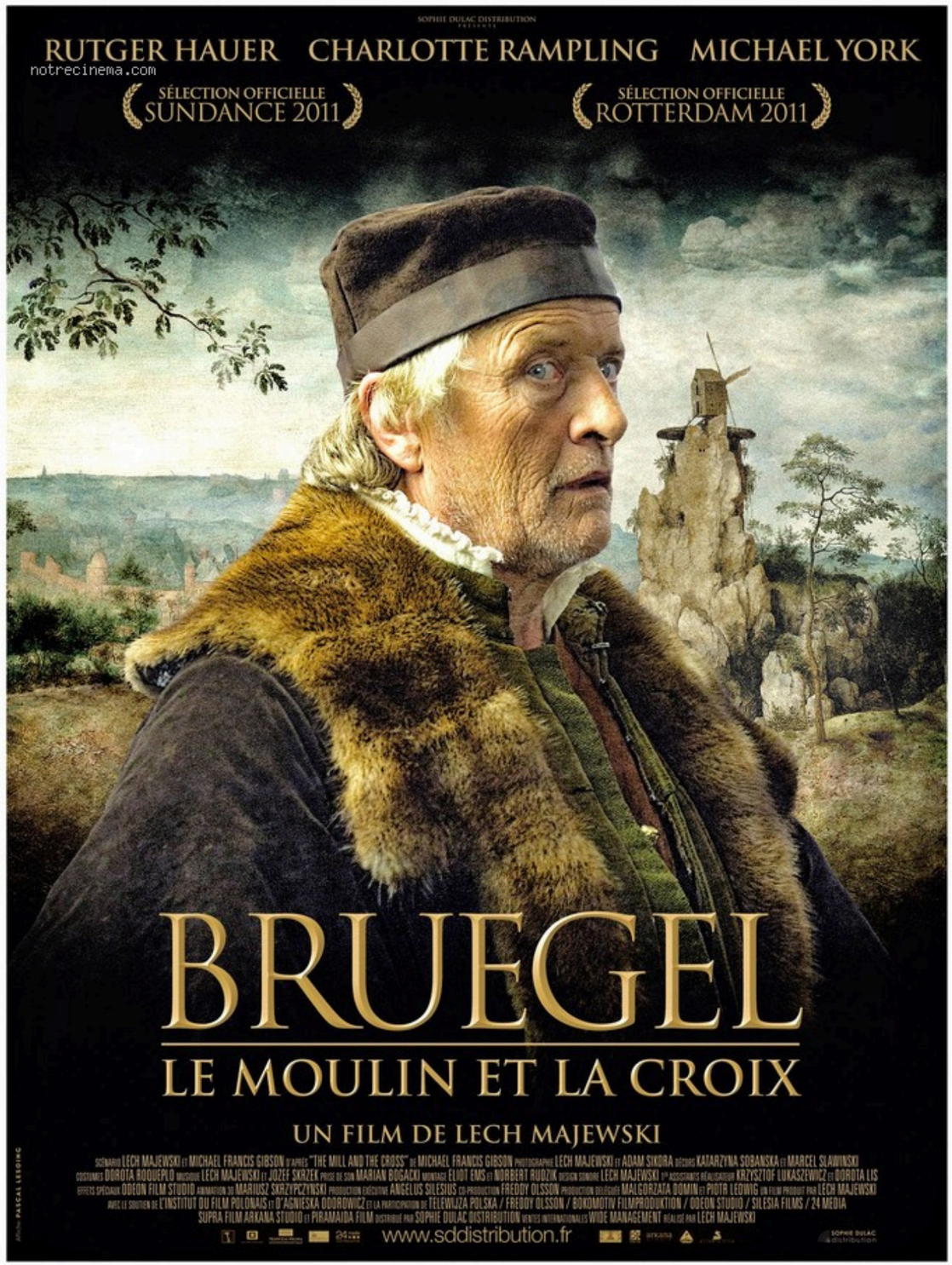
© Philippe Boisnard
Écrivain, artiste et chercheur
Août 2026 - Turbulences Vidéo #132

TABLEAUX VIVANTS II

BRUEGEL, LE MOULIN ET LA CROIX

par Gilbert Pons

À la différence des réalisateurs de biopics, *plus attentifs à la vie privée des artistes qu'à leurs œuvres, Lech Majewski a choisi une approche autrement intrusive, l'incorporation du peintre — disons plus justement de l'acteur jouant le rôle — à son tableau le plus grand et le plus complexe.*



Il existe bien des façons d'associer peinture et cinéma, de les entrelacer en quelque sorte. La première partie de cet article (TV n° 130, janvier 2026) se proposait d'appréhender le dispositif mis en place par Gustav Deutsch pour « *donner vie* » à une douzaine de tableaux d'Edward Hopper ; mais il le faisait sagement, au ralenti pour ainsi dire, ce qui est compréhensible eu égard à l'atmosphère assez lourde baignant la plupart des œuvres du peintre ; soucieux d'exactitude, ou de fidélité, le vidéaste reconnaissait au passage n'avoir pu mener à bien cette adaptation délicate qu'en tenant compte des entorses faites par Hopper à la perspective et ajoutait que plusieurs années de travail lui avaient été nécessaires pour intégrer en douceur ces anomalies dans son film — l'entretien inclus dans le DVD témoignait d'ailleurs des nombreux problèmes, techniques et autres, qu'il avait dû résoudre pour que tiennent debout les divers éléments de sa mise en scène !

C'est d'une tout autre manière, pas moins périlleuse toutefois, que Lech Majewski a mis en mouvement une partie des très nombreux personnages — on en a compté plus de cinq cents ! — qui figurent dans Le portement de croix, œuvre maîtresse de Bruegel le Vieux (1564), conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Avec un grand scrupule, le réalisateur autrichien avait reconstitué le décor toujours très simple, et même austère, des tableaux d'Edward Hopper afin d'y faire mouvoir ses quelques acteurs — le plus souvent on ne voit que Shirley à l'écran (la comédienne Stephanie Cumming) —, le cinéaste polonais, lui, a recouru à l'incrustation numérique de très nombreux figurants, mais aussi de quelques têtes d'affiche[2], dans l'œuvre même, foisonnante, de l'artiste flamand, retouchée par ordinateur pour l'occasion, une manière pour le moins littérale de pénétrer le sens de l'œuvre en y introduisant ses complices, du moins d'en donner l'illusion durant une grande partie du film, une performance technique ! En effet, si le paysage qui sert de toile de fond demeure tel qu'il est représenté dans la peinture, un décor pittoresque et fort peu réaliste que jamais n'éclaire le soleil, ses occupants ont disparu, il fallait bien qu'ils cèdent la place aux acteurs — j'ai failli écrire aux squatteurs —, professionnels ou pas, qui allaient faire leur entrée dans ce long métrage ; mais tous les absents n'ont pas été remplacés par des substituts de chair et de sang, ils étaient trop nombreux sans doute et les figurants pas assez. Chose habituelle dans l'œuvre du peintre, la mise en espace compacte réunit des personnages très nombreux, trop compacte en tout cas pour les besoins du cinéaste ; aérer la scène, « *l'éclaircir* », comme disent les forestiers, était donc nécessaire puisqu'il fallait ménager des zones vacantes afin que les nouveaux venus puissent se déplacer à leur guise et agir suivant leur vocation.

Il n'est pas anodin que la lecture de *Le Moulin et la Croix*[3], savante analyse que l'historien et critique d'art américain Michael Francis Gibson a consacrée au tableau du maître flamand, ait inspiré au réalisateur le désir d'animer quelques-unes des scènes dont fourmille cette « *immense miniature* » (170x124cm) et de solliciter l'auteur de cet oxymore en tant que conseiller scientifique, mais également à titre de scénariste, il a joué un rôle crucial, c'est le moins qu'on puisse dire, dans l'élaboration du film. Chose intrigante, la mise en œuvre montre quelques parentés avec la méthode de Bruegel. Effectivement, de même que le peintre a combiné la montée de Jésus au calvaire et sa crucifixion avec les problèmes dramatiques auxquels étaient confrontés ses contemporains, l'occupation des Pays-Bas, calvinistes, par les troupes sanguinaires, vêtues de rouge, catholiques, au service du roi d'Espagne, Lech Majewski a mêlé au double contexte, politique et religieux, propre au tableau des préoccupations symptomatiques de notre époque, le fanatisme en particulier, ou plus anciennes qui le touchaient particulièrement, et pour cause, l'occupation de la Pologne par les nazis, rapidement suivie par celle des Soviétiques, vainqueurs des Allemands mais pas moins cruels[4], c'est le moins qu'on puisse dire ; s'agirait-il de l'application, délibérée ou pas, de ce que Bergson avait baptisé « *mouvement rétrograde du vrai* »[5] ? Mais Bergson s'exprimait en philosophe épris de rigueur, nullement en artiste cultivant à plaisir raccourcis aventureux et anachronismes assumés ; on peut effectivement en repérer quelques-uns, dispersés dans le film, notamment la présence des *Chasseurs dans la neige* — l'œuvre figure sur un mur de la maison du banquier et collectionneur Nicolaes Jonghelinck —, bien qu'elle ait été peinte un an après les événements relatés ; on appelle cela une licence artistique, qui peut d'ailleurs s'appliquer au long métrage dans son ensemble, ainsi que l'avait fait de son côté le peintre en composant son tableau. Cette façon de faire coexister dans une image des événements et des époques éloignés dans l'espace comme dans le temps ne provoquait chez les spectateurs du temps ni surprise ni réprobation, ces anachronismes étaient assumés et avaient valeur didactique. Fidèle en cela à Bruegel, le cinéaste n'a pas hésité à emprunter certains reliefs à *La pie sur le gibet* (1568), ultime paysage signé par ses soins, pour faire office d'environnement montagneux dans quelques scènes du film censées illustrer une œuvre exécutée quatre ans plus tôt.



Capture d'écran de Bruegel Le Moulin et la Croix ©

1- En dépit d'une réception critique mitigée, toujours susceptible d'affecter les ventes, les éditions blaq out ont eu l'heureuse idée de publier, un an après sa sortie en salles (décembre 2011), un double DVD contenant, outre le film, deux entretiens avec le réalisateur, une étude comparée du tableau et du film, enfin, un documentaire sur Bruegel l'Ancien.

2- Célèbre pour avoir incarné le réplicant Roy Batty dans *Blade Runner*, le film culte de Ridley Scott (1982) ou Martin, un mercenaire brutal, dans *La chair et le sang*, de Paul Verhoeven (1985), Rutger Auer tient chez Lech Majewski le rôle plus pacifique du peintre ; citons également Charlotte Rampling dans celui, discret, de la mère de Jésus, et Michael York dans celui de Nicolaes Jonghelinck, banquier, mécène et propriétaire de nombreux tableaux du peintre, il est un témoin, à la fois privilégié et distant, de plusieurs scènes.

3- Sous-titré Une étude du *Portement de Croix* de Pierre Bruegel l'Aîné (1996), The University of Levana Press, 2012

4- On se souvient des massacres de Katyń perpétrés par la police politique de Moscou, plusieurs milliers d'officiers furent assassinés d'une balle dans la tête au cœur de la forêt polonaise dans une mise en scène truquée destinée à faire croire que la responsabilité de cette tuerie organisée incombait aux Allemands.

5- « Par le seul fait de s'accomplir, la réalité projette derrière elle son ombre dans le passé indéfiniment lointain ; elle paraît ainsi avoir préexisté, sous forme de possible, à sa propre réalisation. » (Henri Bergson, *La pensée et le mouvant* (1934), "Introduction I", PUF, 1963, p. 1264.)

La plupart des scènes ont été tournées en Pologne où le profil très découpé de nombreux reliefs calcaires évoque à merveille le paysage de Bruegel, en particulier les parois verticales du pic au sommet duquel se dresse l'étrange moulin qui a donné au film une part de son titre. On peut d'ailleurs se demander comment, dans un endroit aussi vertigineux, aussi exigu, et au fond si peu adapté aux fonctions qu'il est censé remplir, les charpentiers sont parvenus à monter cet édifice aussi complexe que monumental — les prises de vue à l'intérieur, en particulier le grincement des engrenages énormes filmés à bout portant, illustrent de façon impressionnante cette si singulière présence. En quête de modèles, l'artiste pouvait s'être inspiré des paysages du Flamand Joachim Patinir[6] (1480-1524), mort un an avant sa naissance, notamment de nombreux tableaux montrant des scènes de l'Évangile où abondent les éperons rocheux de ce style ; je pense à ses *Paysages avec Saint Jérôme*.

Quels qu'aient été ses atouts, sa forte stature à l'écran, son charisme, on peut s'étonner que Rutger Hauer, qui avait soixante-dix ans au moment du tournage, ait été choisi pour incarner un Peter Bruegel au sommet de sa trop courte carrière qui n'avait qu'une quarantaine d'années à l'époque où ont lieu les événements — il est vrai que son surnom, Bruegel le Vieux, pouvait prêter à confusion et que sur son seul portrait avéré, un dessin de son cru, ses traits paraissent marqués ! Âgée de soixante-cinq ans, Charlotte Rampling avait quant à elle vingt ans de trop pour incarner la mère de Jésus ; l'actrice polonaise Joanna Litwin, en revanche, avait l'âge du rôle, celui d'épouse du peintre. Si on voit celui-ci feuilleter un paquet de dessins préparatoires — on repère au passage *Les gros poissons mangent les petits* (1556) et Les *Apiculteurs* (1568) —, si on l'observe même, assez fréquemment, en train de réaliser sur le vif des esquisses de son futur chef-d'œuvre en se déplaçant beaucoup d'un endroit à l'autre du champ couvert par le tableau, il ne parle guère ; du reste, le film est du genre taciturne, les bruits l'emportent, et de loin, sur les paroles, dont beaucoup sont difficiles à saisir, afin d'insister sans doute sur le comportement féroce, et même barbare, des mercenaires au service du roi d'Espagne, mercenaires dont les exactions sont montrées sans détour par un cinéaste allergique à l'euphémisme et à l'édulcoration ; d'ailleurs, on l'a observé plus haut, les correspondances sont nombreuses, et fortement appuyées par le peintre, entre l'occupation de la Judée par les troupes romaines, qui culminera dans le supplice du Christ, et celle des Flandres par les armées de soudards sans scrupules ; elles le sont également, plus encore peut-être, par le réalisateur lorsque, en écho à la flagellation du Christ puis à sa mise en croix, traitées, elles aussi, avec un souci de réalisme parfois exacerbé, il s'appesantit sur la torture d'un



Capture d'écran de Bruegel Le Moulin et la Croix ©

quidam, apparemment inoffensif, que des soldats à cheval poursuivent pour le battre à mort avant de l'attacher sur une roue[7] fixée à l'extrémité d'un mât planté dans le sol, en vue d'effrayer la population par l'exemple — l'un des points d'orgue du *Moulin et la Croix*. Une vue plongeante, en gros plan, sur la tête du malheureux cerné par des oiseaux noirs qu'attirent ses yeux morts, évoque irrésistiblement une scène d'*Excalibur*, le chef-d'œuvre de John Boorman (1981) ; on y observe, en effet, un corbeau arrachant le globe oculaire d'un pendu avant de s'éloigner à tire-d'aile afin de le déguster — d'autres citations ponctuent ici ou là le film.

Chose assez compréhensible, celui-ci commence par un plan du tableau reconstitué in situ. Dans un paysage aux reliefs escarpés rappelant ceux représentés par l'artiste, les très nombreux personnages se trouvent à l'endroit précis que leurs modèles occupaient dans la peinture. Suivent des prises de vue effectuées loin de ce cadre, sur le vif, en forêt notamment, puis dans une chambre par la fenêtre de laquelle on entrevoit d'ailleurs le paysage peint ; avec ces scènes de genre cadrées de près — mais on n'en connaît aucune dans l'œuvre gravée ou peinte de cet artiste qui affectionnait les sujets de plein air —, on se sent moins chez Bruegel que chez des confrères aux choix plus intimistes appartenant du reste à une période ultérieure, plus proches des clairs-obscurs de Rembrandt que des intérieurs tranquilles de Vermeer. Le déroulement du film repose beaucoup sur l'alternance, sur le rythme staccato. Descriptif, le début est marqué par des scènes de la vie quotidienne dans une bourgade des Flandres ; rustique, joyeuse même, grâce à la présence des enfants qui jouent, cette ambiance paisible est brutalement interrompue par l'irruption de cavaliers aux tuniques écarlates émergeant peu à peu du brouillard afin de semer la terreur parmi les habitants, ils disparaîtront d'ailleurs comme ils étaient venus, une fois leur forfait accompli, mais reviendront plus tard... La vie continue, les scènes violentes — quel crime, quel abominable délit une femme a-t-elle pu commettre pour mériter l'horrible châtiment d'être enterrée vivante dans une fosse improvisée ? — cèdent la place à d'autres plus calmes, il en va ainsi dans l'œuvre même de Bruegel où des tableaux montrant des scènes de liesse, avec danses de paysans et ripailles, prennent le relais de scènes d'horreur — en fonction il est vrai des desiderata des commanditaires —, et de même que des paysages naturels filmés in situ alternent, dès l'ouverture, avec ceux dus à l'activité de la main tenant le pinceau, des cadrages à hauteur d'homme alternent avec des vues cavalières — on aperçoit même à plusieurs reprises le moulin, pourtant haut perché, comme pourrait le voir un oiseau — une allusion à *La chute d'Icare*[8] peut-être, motif évoqué d'ailleurs furtivement par le peintre dans le film, lequel se conclut d'ailleurs par un gros plan sur le *Portement de croix* suivi par un travelling arrière montrant la salle du musée où sont accrochées d'autres œuvres du maître, musée solennellement vidé de ses visiteurs. La roue a tourné...

© Gilbert Pons,
Philosophe et critique d'art
Juillet-Août 2026 - Turbulences Vidéo #132

6- Né à Dinant (Belgique), tenu à juste titre pour l'inventeur du paysage en tant que genre à part entière, Patinir avait dû être marqué par la présence du Rocher Bayard, aiguille spectaculaire dominant la Meuse à proximité de sa ville natale, dont la forme rappelle étrangement, jusque dans le détail, celle des montagnes jalonnant ses tableaux. Rappelons qu'en choisissant des lieux élevés de ce type — on peut citer aussi, bien sûr, Saint-Michel d'Aiguilhe, au Puy-en-Velay, construite au sommet d'un piton volcanique haut de plus de 80 mètres — les croyants espéraient s'approcher du Ciel et en obtenir plus promptement les faveurs.

7- Roue, ronde enfantine, disque, cerceau, cycle, sphère..., le cercle ou ses avatars est omniprésent dans le tableau, comme il l'est, avec plus d'insistance encore, dans le film.

8- L'original ayant disparu, on ne le connaît que par deux copies tardives réalisées une trentaine d'années après la mort de son auteur, elles sont conservées dans deux musées bruxellois.

HABITER L'IMAGE, RELIER LES MONDES

L'ARCHIPEL DES POSSIBLES - POUR UNE ÉCOLOGIE DU PROGRÈS

par José Man Lius

À partir de l'exposition L'Archipel des possibles, *présentée au 100ecs à Paris en 2026, et des métamorphoses de l'œuvre INTRUSION, José Man Lius interroge la manière dont les arts numériques et hybrides transforment notre façon d'habiter le monde. Lorsque l'image quitte l'écran pour devenir un milieu, elle ne représente plus seulement la crise écologique : elle recompose les relations entre corps, matières et territoires.*

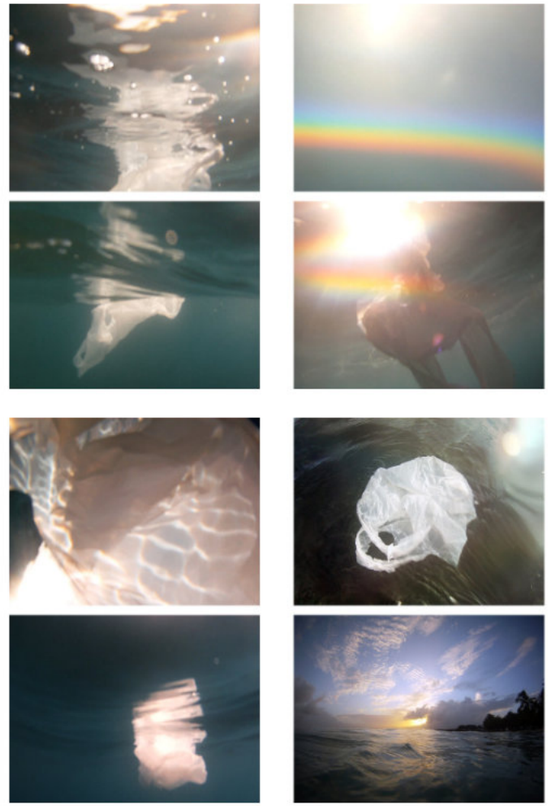
« Une image ne dépollue pas un océan. Mais elle peut fissurer les récits, les regards et les silences qui nous ont appris à vivre avec sa destruction. »

JML



Catalogue de l'exposition *L'Archipel des possibles,* 100ecs, Paris, 4 juin - 25 juillet 2026. © JML 2026.

Que peut alors l'art face à une crise écologique qui est aussi une crise de notre perception du vivant ?



INTRUSION, 2013 - Plans vidéos originaux filmés à Rivière-Sens, Basse-Terre, Guadeloupe.

Voir le projet

Une image peut-elle modifier notre façon d'habiter le monde ?

Elle ne remplace ni une politique publique, ni un geste de réparation, ni la transformation d'un système de production. Son action se situe ailleurs : dans notre capacité à prêter attention. Une image peut déplacer ce que nous pensions connaître, rendre sensible ce qui demeurait hors champ, troubler les catégories avec lesquelles nous ordonnons le réel et, parfois, modifier notre manière d'entrer en relation avec un milieu.

Dans la première version d'*INTRUSION*, en 2013, un sac plastique filmé sous l'eau emprunte l'ondulation d'une méduse. Le déchet se fait organisme ; la pollution prend, l'espace d'un instant, la forme d'une apparition fascinante. De cette ambiguïté naît une série de photographies détourées, contrecollées sur plexiglas et suspendues dans l'espace, qui décompose et prolonge la métamorphose. La boucle vidéo entretient le doute. Ce trouble perceptif est le véritable matériau de l'œuvre. L'œil hésite, se laisse séduire avant de comprendre que la crise écologique est aussi une crise de la perception : nous finissons par ne plus voir ce que nos modes de vie produisent.

« Je voulais inverser les rôles : soustraire un instant le vivant à notre désir de l'observer, de le classer, de le posséder ou de le consommer, et mettre notre propre regard à l'épreuve. Face à cette forme indéterminée, le visiteur devient lui-même la proie du doute. »

JML



INTRUSION, 2013 - 2026. Simulation.



INTRUSION, 2013-2026. Installation vidéo, 3 × 3 m : boucle de 5 minutes et photographies en trompe-l'œil contrecollées sur plexiglas. © JML.

Voir le projet

Une mer d'îles

Présentée au 100ecs à Paris durant l'été 2026, l'exposition *L'Archipel des possibles* réunissait installations, sculptures, photographies, performances, images en mouvement et dispositifs numériques d'artistes internationaux. Cette diversité ne relevait pas d'un inventaire de médiums. Elle formulait une hypothèse : aucune œuvre, aucun corps, aucun territoire n'existe isolément. Chacun se définit aussi par les relations qu'il tisse, les récits dont il hérite et les transformations auxquelles il participe.

Epeli Hau'ofa invitait à regarder le Pacifique non comme un vide séparant les terres, mais comme une « *mer d'îles* ». Édouard Glissant prolonge ce renversement avec la pensée archipélique : la Relation ne dissout pas les singularités ; elle leur permet de se déployer sans se refermer. L'archipel devient ainsi un modèle curatorial : les œuvres y existent comme des îles en relation, formant entre elles des voisinages, des frictions, des courants et des écarts.

Parler d'écologie du vivant dans ce contexte ne consiste donc pas à multiplier les images d'arbres, d'océans ou d'espèces menacées. L'écologie désigne d'abord une intelligence des interdépendances. Elle engage les manières dont une image est produite, mise en circulation, reçue et mémorisée. Elle invite à demander non seulement : « *que montre l'œuvre ?* », mais aussi : « *quelles relations rend-elle perceptibles, lesquelles déplace-t-elle, et quelles autres rend-elle possibles ?* »

Quand l'image sort du cadre

La force des expressions hybrides réside dans les transformations qui s'opèrent à la rencontre de langages immersifs, génératifs, séquentiels, interactifs ou issus de la XR et du bio-art. L'image s'émancipe de la seule surface de l'écran : elle acquiert un poids, une profondeur, une durée, presque une température ; elle rencontre le sable, le plexiglas, la lumière, l'acoustique et l'architecture. L'écran cesse alors d'être une fenêtre. Il devient une membrane entre différents régimes de réalité.

Pour l'exposition, JML, également curateur de L'Archipel des possibles, propose avec *INTRUSION* N°2-26 une installation-paysage qui radicalise ce déplacement. **Que reconnaissons-nous comme vivant lorsque l'image, la matière et l'artifice deviennent momentanément indissociables ?** Un relief de sable traverse l'espace, comme le fragment d'un territoire indéterminé. Des cratères vidéo semblent s'ouvrir dans la matière, laissant affleurer des courants océaniques, des coraux blanchis, des glaces, des méduses et des résidus plastiques. La projection en trompe-l'œil acquiert alors la présence ambiguë d'un organisme : elle semble respirer, fluctuer, se métamorphoser, sans que l'œil puisse immédiatement déterminer ce qui relève du naturel, de l'artificiel ou de leur hybridation. **Cette incertitude perceptive devient le lieu même de l'expérience.**

La séduction demeure volontairement ambivalente. L'aura lumineuse attire avant de troubler ce que l'on croyait reconnaître. Est-ce un phénomène, un organisme, une matière, une image, un déchet ? Le spectaculaire devient l'instrument même du doute, capable de susciter l'émerveillement autant que d'ébranler nos certitudes. L'œuvre explore cette frontière mouvante où naturel et artificiel, vivant et artefact deviennent momentanément indissociables. Une écologie du regard se dessine alors : elle interroge moins ce que nous voyons que les catégories à travers lesquelles nous avons appris à reconnaître, distinguer et hiérarchiser les formes du vivant. Que sommes-nous encore capables de reconnaître comme vivant lorsque les formes qui nous entourent deviennent hybrides ?

« Je cherche à placer le visiteur face à des corps qui semblent vivants, mais qui échappent un instant aux catégories par lesquelles nous séparons le naturel de l'artificiel. »

JML



INTRUSION N°2-26. Étude de dispositif : image projetée au cœur d'un relief de sable. © JML 2026.

Une écologie de l'attention

À l'heure où les images sont calculées, générées, recommandées et distribuées en continu, l'attention est devenue une ressource concurrentielle. Les plateformes la captent, les interfaces l'orientent, les algorithmes cherchent à l'anticiper. Pourtant, l'attention est aussi une condition du soin : il faut pouvoir s'arrêter, observer, comparer, douter, regarder à nouveau pour reconnaître qu'une réalité nous concerne. **Face à l'accélération des flux, l'art immersif peut ouvrir un autre régime d'attention et de temporalité.**

L'immersion ramène le visiteur à son propre corps : à sa distance, à sa vitesse, à son angle de vue, au temps qu'il choisit d'accorder à ce qui lui fait face. Même en l'absence de capteurs, sa présence transforme l'expérience du dispositif. Un changement de position transforme l'échelle du corps-paysage, fait apparaître une projection jusque-là cachée ou modifie la coexistence des images. Le public ne consomme plus un contenu ; il éprouve une situation.

Donna Haraway nous invite à ne pas fuir les troubles du présent, mais à apprendre à composer avec eux. L'art ne résout pas la complexité écologique ; il peut en rendre sensibles certaines relations, tensions et interdépendances. Il transforme une donnée lointaine en expérience située, sans rabattre l'incertitude sur un message univoque. C'est peut-être là la beauté hypnotique de l'image en mouvement : ne pas immobiliser le sens, mais maintenir le réel ouvert à plusieurs devenirs.



INTRUSION N°2-26 — Installation évolutive, étude site-spécifique. Simulation pour Ocean Space, ancienne église San Lorenzo, Venise. Architectes : Simone Sorella / Andrés Jaque.
© JML 2026

L'ancrage du numérique

Contrairement à l'imaginaire de la dématérialisation, aucune image numérique n'est immatérielle. Derrière l'apparente légèreté d'un fichier numérique se trouvent des métaux, de l'eau, de l'électricité, des câbles, des terminaux, des centres de données, des chaînes logistiques et du travail humain. Les recherches de Gauthier Roussilhe contribuent à rendre visibles ces infrastructures que le vocabulaire du « cloud » tend précisément à effacer. Le nuage a un poids, un sol et une géographie. Il dépend de territoires d'extraction, de production et de stockage, mais aussi de rapports économiques et politiques que l'apparente abstraction du numérique permet trop facilement d'oublier.

Une écologie des arts numériques doit dès lors travailler sur deux plans inséparables : ce que les images racontent du monde et ce que leurs conditions matérielles d'existence font au monde. Produire, calculer, stocker, diffuser, renouveler : chaque étape mobilise des ressources, des territoires, des infrastructures et du travail humain. Cette réalité invite également à interroger la géographie de l'innovation : d'où sont extraites les ressources, où sont fabriqués les équipements, où sont stockées les données, qui en contrôle les infrastructures et qui en supporte les conséquences ? Sans cette vigilance, une œuvre peut dénoncer l'extraction tout en reconduisant l'imaginaire d'une innovation sans limites — **et laisser hors champ les géographies inégales, les rapports de dépendance et les héritages coloniaux qui traversent encore les infrastructures du présent technologique.**

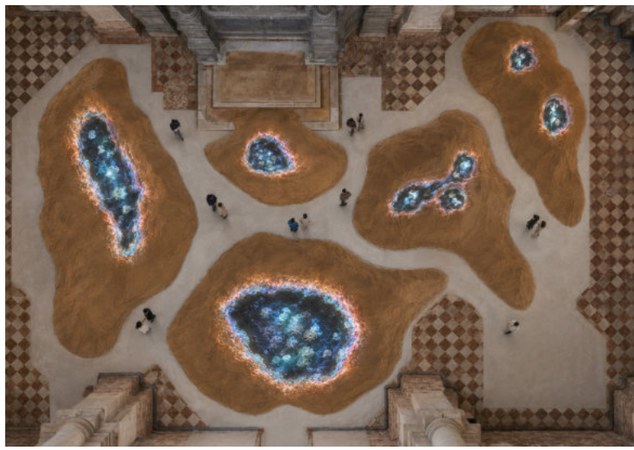
Victor Papanek rappelait déjà que le design engage des conséquences sociales et environnementales. Bernard Stiegler, en pensant la technique comme un pharmakon — à la fois poison et remède — permet, lui, d'échapper à l'alternative entre technophilie et technophobie. Un dispositif peut capter l'attention ou ouvrir un espace d'émancipation, accélérer l'obsolescence ou transmettre un savoir, isoler les corps ou construire du commun. **La technologie n'est jamais seulement un outil : sa portée dépend des relations, des usages et des dépendances qu'elle institue.**

Créer autrement implique alors de penser l'ensemble du cycle de l'œuvre : concevoir des dispositifs réparables, modulaires et adaptables ; mutualiser les équipements ; réemployer les éléments scénographiques ; questionner la nécessité de chaque technologie ; privilégier, lorsque le projet le permet, des modes de calcul, de stockage et de diffusion plus sobres. **La sobriété ne diminue pas nécessairement la puissance sensible d'une œuvre. Elle peut devenir une contrainte féconde, déplaçant l'invention de la surenchère technologique vers la justesse des moyens.**

L'architecture relationnelle

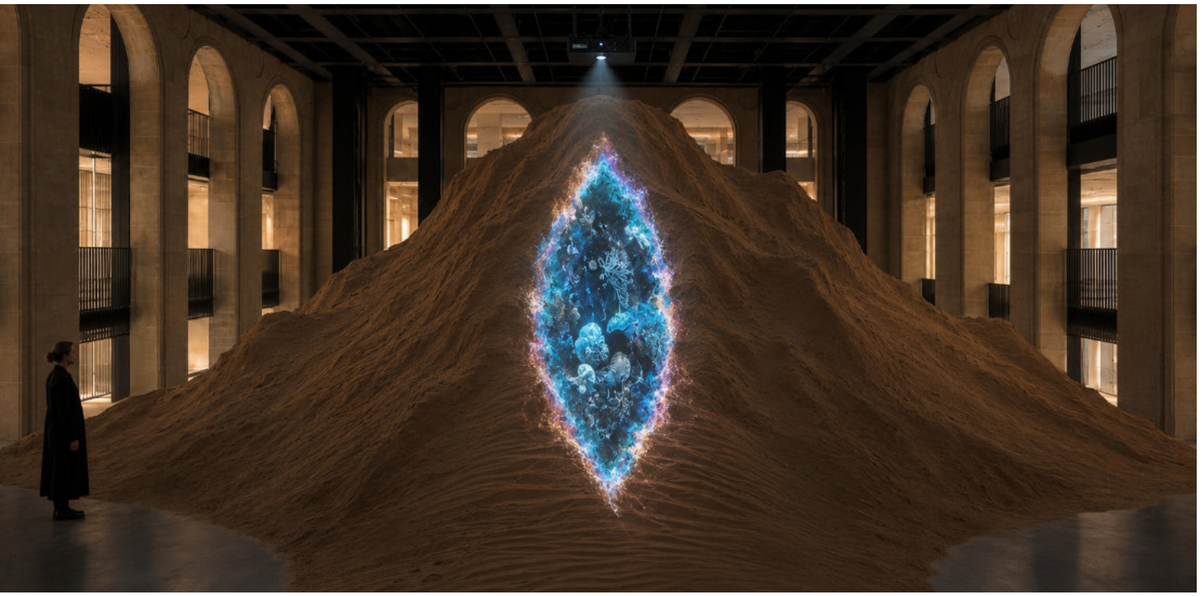
Réduire l'architecture à l'édifice serait oublier tout ce qu'elle organise au-delà de ses murs. Une architecture relationnelle désigne ici une manière de composer les conditions d'une relation entre des personnes, des non-humains, des matières, des médias, des mémoires et des infrastructures. Toute architecture organise déjà des corps, des distances et des usages ; l'architecture relationnelle cherche aussi à rendre perceptibles les interdépendances qui traversent un lieu et à laisser une part active à celles et ceux qui l'habitent.

Et si l'architecture d'une exposition était moins ce qui contient les œuvres que ce qui organise les relations entre elles — et avec ceux qui les traversent ?



INTRUSION N°2-26 — Vue zénithale d'une étude site-spécifique pour Ocean Space, Venise. La circulation du public devient une composante du paysage. © JML 2026.

Voir le projet



INTRUSION N°2-26 — Installation évolutive, étude site-spécifique. Simulation pour la Fondation Cartier pour l'art contemporain, place du Palais-Royal, Paris. Architecture : Jean Nouvel. © JML 2026

Dans L'Archipel des possibles, le parcours ne constitue donc pas un simple trajet entre des objets. Il devient un montage à l'échelle du corps, une architecture temporaire faite de présences et de correspondances. Une lumière appelle une autre pièce ; un son déborde du territoire ; une matière prolonge une image projetée ; la mémoire d'un site rencontre un récit océanique. À mesure qu'il se déplace, le visiteur compose des rapprochements qui n'existaient pas nécessairement avant son passage. La relation n'est plus seulement ce qui relie les œuvres : **elle devient elle-même une matière de l'exposition.**

Cette approche déplace également la notion de participation. Participer ne signifie pas nécessairement appuyer sur un bouton ou déclencher un effet. Cela peut consister à négocier une distance, ralentir devant une apparition, partager un point de vue, prêter attention à une présence ou accepter qu'un milieu ne nous soit pas entièrement destiné. **Habiter devient alors moins occuper un espace qu'apprendre à y composer avec d'autres présences. D'autres façons d'habiter le monde commencent peut-être là : lorsque l'espace cesse d'être ce que nous occupons pour devenir ce que nous partageons.**

Simuler pour déplacer le réel

Les études site-spécifiques d'*INTRUSION* N°2-26 prolongent cette recherche en plaçant le réel sous l'hypothèse d'autres possibles. Dans une simulation à Ocean Space, à Venise, le sable semble réactiver l'ancienne église San Lorenzo comme une géologie intérieure. À la Fondation Cartier, la masse minérale reconfigure la monumentalité du lieu et fait affleurer une profondeur océanique au cœur de la ville. D'un site à l'autre, l'œuvre change d'échelle, de topographie et de circulation sans perdre son principe : faire surgir dans l'architecture des mondes qu'elle tient habituellement à distance.

La simulation dépasse alors la fonction d'un simple outil de visualisation réaliste. Elle devient une forme d'esquisse spéculative, un instrument critique de conception : tester une hypothèse, anticiper une relation entre lumière, matière et architecture, éprouver une échelle, comparer des usages avant de mobiliser des ressources. Employée avec discernement, l'intelligence artificielle peut élargir cet espace d'exploration. Elle ne prédit pas le futur et ne remplace ni l'expérience du site ni le travail de conception ; elle permet de multiplier les

scénarios, d'en confronter les effets et de rendre perceptibles — donc discutables — des transformations qui resteraient autrement abstraites.

L'enjeu consiste alors moins à représenter un avenir possible qu'à prototyper des relations. Que devient un bâtiment lorsque son sol se transforme en paysage ? Comment les corps se redistribuent-ils autour d'une faille lumineuse ? Quelles relations nouvelles apparaissent entre une œuvre, un site et ceux qui le traversent ? Quelles mémoires un lieu peut-il accueillir, et auxquelles résiste-t-il ? La simulation devient féconde lorsqu'elle ne referme pas le projet sur une image idéale, mais maintient ces questions ouvertes : elle permet à l'œuvre de se traduire dans un lieu plutôt que de s'y reproduire à l'identique.

Pour une écologie du progrès

Le progrès a longtemps été raconté comme une ligne ascendante : davantage de vitesse, de puissance, de calcul, de nouveauté. Walter Benjamin avait déjà fissuré ce récit en attirant l'attention sur les ruines que toute marche triomphale vers l'avenir risque de laisser derrière elle. La crise climatique et l'érosion du vivant nous obligent aujourd'hui à déplacer nos critères. Une innovation ne vaut pas seulement par ce qu'elle rend possible, mais par les conditions d'existence qu'elle transforme : sa capacité à préserver, réparer ou enrichir les milieux dont elle dépend.

Cette redéfinition engage aussi des choix économiques et politiques. L'économie du Donut de Kate Raworth inscrit les besoins humains dans les limites planétaires ; Mariana Mazzucato montre comment l'investissement et l'innovation peuvent être orientés vers des missions d'intérêt collectif. Dans le champ culturel, ces perspectives invitent à reconsidérer toute la chaîne de production : rémunérer justement les artistes, préserver et transmettre les savoir-faire, mutualiser les ressources, interroger la pertinence d'une innovation, financer la maintenance autant que l'inauguration, transformer l'existant plutôt que précipiter son obsolescence.

La question n'est plus seulement : que pouvons-nous produire de nouveau ? Mais : que mérite-t-il d'être produit, dans quelles conditions, pour quels usages et pour quel cycle de vie ?

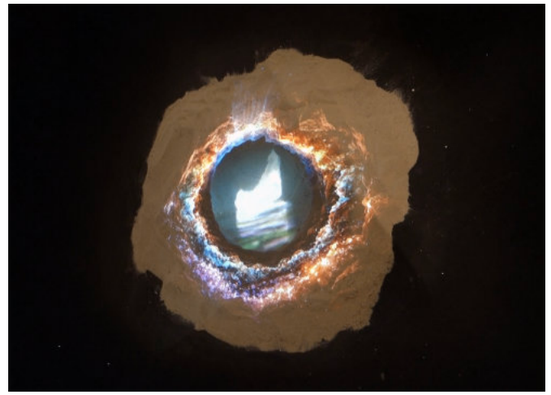
[Voir le projet]

L'art n'a pas à fournir à lui seul le modèle d'une société soutenable. Il peut en revanche ouvrir un espace où nos valeurs, nos usages et nos imaginaires sont mis à l'épreuve. Il rend sensible ce qu'un indicateur ne suffit pas toujours à transmettre : la qualité d'une présence, la mémoire d'une matière, l'épaisseur d'un territoire, la fragilité d'un milieu ou la vulnérabilité d'une relation. Le futur cesse alors d'apparaître comme une promesse abstraite ou un produit à consommer : il redevient une question collective, traversée de choix et de responsabilités.

De *L'Archipel des possibles* aux territoires d'expérimentation ouverts ici par VIDEOFORMES et Turbulences Vidéo, une même exigence se dessine : envisager les arts numériques et hybrides non comme la vitrine du progrès technique, mais comme l'un des lieux où celui-ci peut être interrogé, éprouvé et réorienté. L'image en mouvement devient alors un laboratoire de perception, de mémoire et de cohabitation. **Elle ne nous apprend peut-être pas à conquérir un Monde Nouveau, mais à regarder autrement celui que nous transformons déjà — et à discerner les relations que nous souhaitons y rendre possibles.**

DE L'AUTRE RIVE

Changer le monde en mieux ne signifie peut-être plus produire davantage de futur, mais choisir avec discernement ce qui mérite d'être inventé, préservé, réparé et transmis.



INTRUSION N°2-26. Étude de matière, de lumière et de projection pour un cratère vidéo. © JML 2026



INTRUSION N°2-26 — Installation évolutive, étude site-spécifique. Simulation pour Ocean Space, ancienne église San Lorenzo, Venise. Architectes : Simone Sorella / Andrés Jaque. © JML 2026

Post-scriptum - Extrait du catalogue

Vous voici à l'autre rive.

Vous avez traversé des imaginaires, des façons singulières d'habiter le monde et d'en interroger les fractures. Ce que vous emportez appartient déjà à votre propre archipel intérieur.

Ici, la mer n'est pas une frontière : elle est milieu.

Ce renversement du regard, Epeli Hau'ofa nous l'a offert : le Pacifique devient immense dès lors qu'on le regarde comme une mer d'îles plutôt qu'un vide entre elles. Ce que l'art accomplit de semblable : transformer ce qui semblait séparé en ce qui, fondamentalement, communique.

Bruno Latour nous invite à composer avec le monde plutôt qu'à le dominer. Achille Mbembe à retisser le lien entre l'humain et le vivant, à penser le commun à travers la différence. Édouard Glissant à faire de la Relation une pensée en mouvement. Ces voix ont guidé la construction de l'exposition. Elles continuent au-delà.

L'Archipel des possibles a tenu sa promesse : celle de la relation. Entre les œuvres, entre les artistes, entre eux et vous. Les liens se sont tissés — parfois évidents, parfois souterrains, toujours vivants.

Ce que cette traversée nous laisse, c'est peut-être cela : la certitude que les îles existent parce que la mer les relie ; que la singularité de chacun devient féconde au contact des autres ; que le vivant, dans sa forme la plus large, choisit toujours la circulation. L'Archipel des possibles se referme ici — et s'ouvre ailleurs, dans ce que vous ferez de cette expérience.

JML

Repères

L'Archipel des possibles — échos et prolongements

INTRUSION, 2013-2026

INTRUSION N°2-26 — études site-spécifiques

À propos de l'auteur

José Man Lius est artiste, auteur-réalisateur, curateur et scénographe immersif. Sa recherche croise art contemporain, sciences, technologies et écologies du vivant. À travers des installations vidéo, participatives et évolutives, il explore les identités hybrides, les récits territoriaux et les architectures relationnelles.



INTRUSION N°2-26. Étude de dispositif : image projetée au cœur d'un relief de sable. © JML 2026.



Catalogue de l'exposition *L'Archipel des possibles*, 100ecs, Paris, 4 juin - 25 juillet 2026. © JML 2026.

Crédits

Texte : José Man Lius
Projet : *L'Archipel des possibles / INTRUSION*
Lieu et période : 100ecs, Paris, 4 juin - 25 juillet 2026
Images et simulations : © JML 2026
Droits : © José Man Lius

© José Man Lius
Artiste, Auteur-réalisateur, Curateur et Scénographe
Septembre 2026 - Turbulences Vidéo #132

Voir le projet

BLASONS VISUELS

UN FLORILÈGE DE PLIS PHOTOGÉNIQUES

par Gilbert Pons

Genre poétique en vogue de la Renaissance au XVIIe siècle, le blason tomba peu à peu en désuétude ; mais depuis quelques décennies il semble connaître un regain de faveur chez les pratiquants de la photographie dite « de charme ». Qui sait, certains tâcherons versant dans cet art controversé concourent peut-être sans le savoir à le redorer.

« Les femmes diffèrent entre elles encore plus par le sexe que par le visage. »

Gérard Zwang[1]

Peintes sur les parois de nombreuses grottes au Paléolithique supérieur ou gravées durant le Néolithique et l'Âge du bronze sur des roches polies par les glaciers, des figures schématiques en forme de fer à cheval, généralement pourvues d'un trait vertical en leur milieu, traduisaient, avec une économie de moyens remarquable, l'importance cruciale du sexe féminin pour leur survie dans l'imaginaire des hommes vivant à ces époques. Des siècles durant, et même davantage, la légendaire phobie du sexe inhérente aux trois monothéismes a évidemment contrarié sa représentation picturale, fût-elle des plus timides, mais elle a également conduit les artistes à user de subterfuges pour contourner ces interdits, en attendant des jours meilleurs...

Fréquemment doté d'une charge érotique, l'art du blason fut pratiqué à la Renaissance, période ô combien tolérante en matière de mœurs, par quelques poètes illustres désireux de célébrer la beauté du corps féminin résumé à ses morceaux choisis ; Clément Marot et Maurice Scève en ont composé quelques-uns restés à juste titre notoires. Évoqué pour lui-même, tel organe — oreille, nombril, doigt, sourcil, tétin... — recevait grâce à cet art subtil et passablement fétichiste une dignité esthétique dont on rencontre chez certains professionnels sans pedigree de la "photo de charme" une reviviscence que les puritains, bigots et autres peine-à-jouir jugeraient a minima inconvenante. Sélectionnées au terme d'un casting qu'on imagine aussi spécial que sévère, de jeunes femmes, dont le physique avantageux ne déparerait pas la page centrale de *Playboy* ancienne formule, dévoilent sans réticence[2] malgré une



Malinda A d'après MarK (W4B) - décembre 2013 ©

1- *Le sexe de la femme*, La jeune Parque, 1967, p. 103. *« ... chaque sexe de femme a sa personnalité, souvent plus attachante que celle du visage. »* (ibid.)

2- *« Savoir être un objet n'est donné qu'à des personnes très hautes et sûres d'elles-mêmes. »* (René Passeron, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence* (1962), Vrin, 1980, p. 255, note.

rémunération médiocre (50 à 100 $ de l'heure, en moyenne, pour les séances réputées soft !), leur entrefesson à des photographes devant avoir l'expérience requise afin de se montrer rassurants et les nerfs assez solides pour surmonter la tentation[3], à moins qu'à la longue, chose après tout vraisemblable, ils ne se soient mithridatisés.

Frappé sans doute par son aspect piriforme, par l'étonnante régularité de ses traits, la symétrie en particulier, c'est donc à bout portant qu'un spécialiste quelconque a envisagé le sexe de son modèle aussi confiant que coopératif, qu'il l'a littéralement portraituré[4], sous un angle adopté de telle sorte que l'organe considéré ressemble moins à ce qu'ont coutume d'y reconnaître les voyeurs ordinaires, les « *gloutons optiques* » — suivant la savoureuse formule d'Étienne Chaumeton, longtemps critique de cinéma à La *Dépêche du Midi* —, qu'à un fruit aux formes idéales et comme transfiguré par l'objectif ; on songe à une figue[5] appétissante et mûre, déjà une figure, dont la peau se serait fendue sous l'action d'on ne sait quel facteur providentiel, ou à une larme de chair aux contours et aux reliefs calligraphiés par une main qu'animerait un souci obsessionnel du piqué : « *Rien n'est plus fantastique, en définitive, que la précision* », écrivait Alain Robbe-Grillet (*Pour un nouveau roman* (1963), « *Du réalisme à la réalité* », Éditions de Minuit, 1979, p. 142.) En resserrant le cadrage initial, en substituant aux couleurs trop vives, ou trop naturalistes, un noir et blanc plus discret, en augmentant le contraste, en redressant l'une d'elles qui penchait anormalement, je confesse avoir corrigé ces photographies, trop suggestives à mon goût ; je confesse me les être appropriées[6], une façon comme une autre d'en devenir le coauteur tardif, ou secondaire, ignoré de surcroît, et pour cause, de ses prédécesseurs ; j'avoue également m'être montré sélectif. Dans la pléthore d'images scabreuses fabriquées par des tâcherons pour satisfaire la boulimie oculaire des (a)mateurs lambda, un tout petit nombre seulement justifie l'intérêt qui leur est accordé dans cette étude — faudra-t-il que je rejoigne le club des gourmets ? C'est à la chaîne, au gré des commandes issues de leur maison d'édition, que travaillent ces pourvoyeurs de clichés à peu près interchangeables ; ils procèdent en effet suivant un protocole éprouvé et immuable, rien ne devant échapper à l'œil vorace du consommateur, la lumière doit être au diapason, avoir je ne sais quoi de clinique ; celle issue du flash ne laisse effectivement dans l'ombre aucun détail croustillant ou révélateur ; elle ne sculpte pas le corps mais, sous une lumière « *impartiale* », se borne à le fouiller avec la précision chirurgicale que permet la haute définition des objectifs employés, sans le moindre souci de ses défauts éventuels, donc sans pitié non plus pour eux. Vu l'approximation ou la banalité des cadrages, on a le sentiment pénible que ces besogneux de l'érotisme mitraillent leurs patientes en pensant à autre chose, qu'ils bâclent un travail qui ne rend pas justice à leur beauté ; je me demande



Luna Cee d'après Tora Ness (Metart) - avril 2025 ©

si ce n'est pas inopinément, par un hasard indulgent, qu'une perle a soudain apparu dans le fumier[7] de ces productions courantes. « *Les artistes ont quelque intérêt à ce que l'on croie à leurs intuitions subites, à leurs prétendues inspirations [...]. En vérité, l'imagination du bon artiste, ou penseur, ne cesse pas de produire, du bon, du médiocre et du mauvais, mais son jugement, extrêmement aiguisé et exercé, rejette, choisit, combine.* » (Friedrich Nietzsche, *Humain trop humain* (1878), § 155, Folio, 2004, p. 138.) En livrant au public l'intégralité de chaque série de leurs *shootings* (cent vingt vues en moyenne, un chiffre symbolique ! prises sous tous les angles) ces faiseurs, pas plus regardants à la valeur intrinsèque de leur besogne qu'à son homogénéité, se révèlent à l'évidence assez peu nietzschéens, c'est qu'ils peuvent compter sur la complaisance, et la complicité, d'une clientèle seulement soucieuse de se rincer l'œil à bon compte. Quant au grain de blé, à l'abricot ou à l'amande, métaphores classiques pour désigner la chose en raison de leur forme évocatrice, leur usage est réservé au sexe glabre et potelé des fillettes impubères que l'hymen est censé défendre contre d'éventuels soupirants en culottes courtes, jusqu'à l'instant ô combien solennel et crucial de la défloration[8] ; intégrité évidemment fragile que la loi s'évertue tant bien que mal à protéger contre la convoitise et la violence de prédateurs sans vergogne de plus en plus nombreux.

Aussi pulpeux que lisse — le rasoir ou la pince à épiler d'une esthéticienne ont dû intervenir afin que les curieux profitent au maximum du spectacle —, le sexe de Malinda A[9], cadré sobrement de dos par un certain MarK A, correspond étrangement à une version agrandie de ce à

3- « *... l'état de nudité produit toujours une espèce de délire dans lequel l'ardeur du plaisir ne domine pas d'abord ; l'exaltation orgiaque serait plutôt une réaction et comme un remède. Chacun sait que les artistes, dans leurs ateliers, apprennent bientôt, ainsi que leurs modèles, à dominer ces fortes impressions.* » (Alain, *Système des Beaux-Arts* (1920), Tel Gallimard, 1986, p. 266.)

4- « *Quels sujets aimez-vous photographier ?* » À cette question posée par la journaliste Edith Cottrell lors d'un entretien à Londres, en juillet 1974, Robert Mapplethorpe fit cette réponse lapidaire : « Les portraits. Je considère que des queues ou d'autres parties du corps sont des portraits. » ("Robert Mapplethorpe portraits de corps et de choses", artpress, n° 242, janvier 1999, p. 37.) Dans le courant des années 80, il n'avait pas hésité à photographier le sexe de ses gitons en gros plans monochromes qui seraient exposés en grandes pompes dans les galeries huppées de New-York et d'ailleurs. À la fin de la décennie, toutefois, sous l'influence de certains édiles pudibonds qu'offusquait leur crudité, divers musées américains renoncèrent à les suspendre à leurs cimaises. En fin de compte, la notoriété et la cote de l'artiste ne pâtirent ni de sa réputation sulfureuse ni de sa mort prématurée en 1989 (il avait 43 ans quand il fut emporté par le SIDA), puisqu'en 2015 *Man in Polyester Suit* (1981), un tirage montrant, de profil, le pénis majuscule de son amant Milton Moore, a été vendu aux enchères chez Sotheby's pour un montant de 478.000 $. La célébrité peut rendre lucratif le scandale !

5- « *Examinant les conditions dans lesquelles Cléopatre, reine d'Égypte, a mis fin à ses jours, je suis frappé par le contact de ces deux éléments : d'une part le serpent meurtrier, symbole mâle par excellence – d'autre part les figues sous lesquelles il est dissimulé, image courante de l'organe féminin.* » (Michel Leiris, *L'âge d'homme* (1939), Folio, p. 140)

6- Sur ce sujet épineux, je me permets de renvoyer à mon article : « *Du plagiat dans les arts plastiques, l'appropriationnisme* », La Revue Littéraire, n° 62, mars-avril 2016. Mais à la différence des épigones et autres protégés de Douglas Crimp, détracteur impénitent de l'originalité dans sa revue October durant les années 80, je n'essaie pas de m'enrichir sur le dos de ces fournisseurs de sensations supposées fortes.

7- Le mot peut paraître excessif, sans doute, mais Voltaire avait déjà recouru à cette expression populaire, et c'était à des œuvres de Shakespeare qu'il l'avait appliquée !

8- Un terme qui demeure dans le même registre lexical, celui de la végétation ; il ne faut pas oublier non plus le bouton, euphémisme familier pour désigner le clitoris.

9- Je présume qu'à l'instar de celui de ses consœurs son nom est emprunté, car si ces personnes séduisantes et sûres de leurs atouts ne se montrent guère pudiques, c'est le moins qu'on puisse dire, elles doivent tenir à garder secrète leur véritable identité

quoi il devait ressembler dix ou quinze ans plus tôt — qui sait si derrière ce penchant prononcé pour une peau imberbe il n'y a pas comme un relent de pédophilie refoulée ? la phobie du poil, réputé disgracieux et envahissant par les censeurs et les fabricants de produits dépilatoires, qui s'est généralisée en Occident depuis quelques décennies, a pu accentuer cette tendance. Tel n'est pas le cas de la photo de Luna Cee réalisée par l'Américaine Tora Ness ; la pose est similaire, la distance et l'angle de prise de vue également, mais en froissant cette chair tendre et soyeuse, en multipliant ipso facto les plis — leur abondance évoque irrésistiblement les circonvolutions d'un cerveau anamorphosé et claustrophobe qui se serait échappé de la boîte crânienne pour prendre l'air —, la nature s'est montrée d'un raffinement baroque, impression confirmée par la présence d'une menue pilosité, assez discrète et assez décorative il est vrai pour écarter toute velléité stupide d'en débarrasser les reliefs en creux ou en saillie de l'endroit.

Le caractère baroque des œuvres de Henri Maccheroni (1932-2016), dont la notoriété est d'ailleurs sans commune mesure avec celle des opérateurs précédemment évoqués (il était également peintre), ressortit moins au côté proprement organique, naturel si on préfère, du sexe représenté, à ses replis, à la complexité de sa physionomie, qu'au clair-obscur baignant ses images et au traitement cosmétique[10] qu'il a fait subir à son mystérieux et docile cobaye. Les femmes maquillent volontiers leurs lèvres afin de les rendre plus visibles et d'en augmenter le pouvoir d'attraction, mais la plupart, j'imagine, jugeraient saugrenue ou indécente l'idée de colorier celles que protège habituellement leur culotte. Du reste, outre qu'à la différence de ses consœurs elle fait face à celui qui la regarde, la vulve en question est plus mise en scène que mise à nu par l'auteur ; outre que les bords ont été fardés avec soin, une dentelle sombre offre à ce paysage intime un écrin sophistiqué auquel fait écho la prose non moins alambiquée de l'écrivain.



Extrait de 2000 photos du sexe d'une femme (1969-1971) © Henri Maccheroni

« *Le sexe de la femme est un lieu de beauté complexe et puissante qui offre à l'observateur l'expression d'une douceur pathétique. En ce point du corps se concentre toute la capacité de l'être à donner forme de chair à son énigme, et cette vision est infiniment bienfaisante — celle d'une grande paupière nonchalante qui couve son trésor d'obscurité. Il suffira de deux coups de pinceaux à long traits, enfermant et soulignant les lèvres selon le profil stylisé d'une amande ou mandorle …* » (Claude-Louis Combet, *Le chemin des vanités d'Henri Maccheroni*, José Corti, 2000, p. 83.)

Déçu peut-être de ne pas découvrir le visage de ces jeunes filles dont je vantais le *sex appeal* et la beauté, un esprit chagrin pourra estimer d'un autre âge la pruderie résiduelle du présumé voyeur qui a rédigé ces lignes ; serait-il plus gêné par ce qu'il voit que la personne dévisagée elle-même ? Cela me rappelle une conversation organisée à Toulouse, durant les années soixante-dix, avec des photographes français de renom: Jean Dieuzaide, Denis Brihat, Jean-Pierre Sudre et Lucien Clergue. Frappé par la force plastique de ses nus réalisés en Camargue, j'avais demandé à l'Arlésien pourquoi il décapitait systématiquement les pulpeuses jeunes femmes qui avaient posé devant son appareil. Sa réponse avait été double, esthétique et juridique. En fouettant le corps de ses modèles, les vagues provoquaient à son avis des grimaces peu photogéniques ; quant à celles qui posaient tranquillement parmi les dunes, elles avaient subi le même sort en raison des lois interdisant à l'époque de montrer en même temps le visage et le sexe : *aut vulva, aut vultus*[11]. Je dois être un nostalgique de ce temps, celui de mes études, dont je ne suis pas certain qu'il soit tout à fait révolu.

© Gilbert Pons,
Philosophe et critique d'art
Août 2026 - Turbulences Vidéo #132

10- Cosmétique vient de cosmos — le contraire de chaos —, terme grec désignant aussi bien l'univers ordonné que la parure ; la cosmétique est l'art de remédier au désordre, de conjurer l'innommable en corrigeant la nature. « *La mode peut donc être considérée comme un symptôme du goût de l'idéal surnageant dans le cerveau humain au-dessus de tout ce que la vie naturelle y accumule de grossier, de terrestre et d'immonde, comme une déformation sublime de la nature, ou plutôt comme un essai permanent et successif de réformation de la nature.* » (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 2, *Le Peintre de la vie moderne*, "Éloge du maquillage" (1860), Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 716.)

11- Philosophe et romancier disparu à l'automne dernier, Alain Roger avait consacré à cette incompatibilité culturelle un article savant : *L'Art d'aimer, ou la fascination de la féminité*, "Vulva, Vultus, Phallus" (1987), Champ Vallon, 1995.

THÉSÉE
SA NOUVELLE VIE

DE GUY CASSIERS ET VALÉRIE DRÉVILLE

par Geneviève Charras

D'après le roman de Camille de Tolédo

Guy Cassiers porte sur scène Valérie Dréville dans une adaptation orale et visuelle d'une extrême richesse pour les sens en éveil : l'ouïe et la vue comme vecteurs et transformateurs de la narration, du récit inédit de l'autrice. La voix de l'actrice est à peine audible, douce, pesée, confidentielle au démarrage de l'opus et l'attention extrême est d'emblée convoquée pour apprécier les sonorités de la langue, le secret des histoires qui se dévoilent dans un récit qui avance sans cesse.



Thésée, sa nouvelle vie, Guy Cassiers et Valérie Dréville © Tous droits réservés

Doublée d'images vidéographiques denses, fortes et d'une captation augmentée de l'actrice par une caméra en live, cette fiction-réalité touche et perturbe les repères temporels. Cette femme interprète, s'adonne au jeu du double, des différentes facettes de son personnage grâce au jeu des images projetées qui la traquent, la surdimensionnent. Au sol des images peintes ou des graffitis comme des confettis d'icônes multiples soignent une scénographie sans gravité qui semble plane dans l'univers. Pas de plancher ni de surface où s'enraciner dans les évocations du passé et du héros Thésée aux prises avec un destin périlleux.

La parole se délivre plus imposante et fait face au public toujours dans une grande intimité. Sédative atmosphère hypnotique qui berce dans une sorte de confort



Thésée, sa nouvelle vie, Guy Cassiers et Valérie Dréville © Tous droits réservés

intimiste remarquable. Le corps de la comédienne en immersion avec le travail magique de Bram Delafonteyne, expert en construction d'imagerie vidéo, de structuration de l'espace autant au sol que sur l'écran en fond de scène.



Thésée, sa nouvelle vie, Guy Cassiers et Valérie Dréville © Tous droits réservés

Le bruissement des couleurs, des lumières et autant de fragments, de découpe et selon un savant montage rythmique du déroulement et de la succession des images enregistrées. Images sorties tout droit d'archives, du passé où corps et graphies se confondent, s'entrelacent à l'envi. Valérie Dréville, discrète et magnétique vibre et sonde les abysses de ce texte profond que l'on écoute suspendu à ses lèvres, en corps à corps avec sa voix, ses attitudes et postures chorégraphies sereines. Un opus rarissime au doigté fragile et distingué pour un voyage-paysage au long cours, la durée de ce *Thésée* pris dans le labyrinthe de la mémoire. Toutes les images s'additionnent, se superposent à foison dans une sorte de vitrail mouvant aux contours marqués par les frontières graphiques de l'assemblage. Un alliage iconographique resplendissant de lumières et de musicalité rythmique saisissant.

À l'Autre Scène du Grand Avignon, Vedène au festival d'Avi

© Geneviève Charras
Journaliste, critique de danse et rédactrice
Juillet 2026 - Turbulences Vidéo #132

LUCRÈCE ET L'ART VIDÉO

par Marc Mercier

Lisant le merveilleux ouvrage de Marie Cosnay Le tourbillon des choses en traduisant De rerum natura de Lucrèce *(Éditions de l'Ogre, mars 2026), je ne m'attendais pas à cela : Lucrèce, poète et philosophe du Ier siècle avant J.C. nous a livré les ingrédients d'une véritable leçon fondamentale pour qui souhaite s'initier au montage d'une œuvre d'art vidéo ou de cinéma expérimental.*

C'est ce qui m'importe ici, dans mes vers mêmes :
avec lesquels et dans quel ordre les éléments sont situés.
Les mêmes pour dire ciel, mer, terres, fleuves, soleil,
les mêmes pour fruits, arbustes, vivants.
Peut-être pas tous, mais une très grande partie
est semblable. Par leur position, les choses diffèrent.
Ainsi dans les choses mêmes, de la matière,
quand les intervalles, les voies, les nœuds, les poids, les chocs,
les rencontres, les mouvements, l'ordre, la position et les figures
changent, les choses aussi doivent changer.

(Traduction, Marie Cosnay)

On jurerait un poème écrit pour Bill Viola, Robert Cahen ou Gianni Toti. Chaque séquence ne serait qu'une accumulation de banalités si elle n'était pas positionnée dans un ensemble où chaque élément interagit avec les autres. Rien n'est gravé dans le marbre de son apparente identité. Tout se frictionne, se percute, s'amalgame, se créolise.

Certes. Mais c'est en me rendant à la Maison pour la Danse (KLAP, Marseille) que j'ai eu une révélation. Plus que mes trois génies de l'art vidéo cités, si je dois désigner une artiste hautement lucrècienne, ce serait la danseuse et chorégraphe québécoise Louise Lecavalier qui présenta en mars un solo, non, un duo avec les ondes vidéo conçues par Marlene Millar, non, un trio, n'oublions pas les créations sonores : *Danses vagabondes*. Époustouflant ! Mirifique ! Je ne vais pas me lancer dans une énumération de 99 qualificatifs puisque seul le 100e serait le juste mot pour dire l'imprononçable mystère de mon enchantement.



Danses vagabondes, Louise Lecavalier, 2024 © Tous droits réservés

Disons, pour en revenir à Lucrèce, qu'ici effectivement le corps, les objets, les électrons, l'air, les couleurs et les sons tourbillonnent. Cette chorégraphie aurait pu se nommer : Du tourbillon des choses et d'un corps vagabond.

Le mieux, comme toujours, est que je me taise pour laisser entendre les paroles de la danseuse lucrècienne Louise Lecavalier :

« *Danser est une joie complexe. Le mot danse appelle les débordements. Certains après-midis en studio, c'est de la pure fulgurance, des tempêtes, du joli chaos, des extravagances motrices, des abandons, des étonnements. Parfois c'est proche d'une prière pour que la vie rêvée puisse exister concrètement. Je grave d'autres chemins dans les circuits veineux de mon corps et de l'espace ; amalgames explosifs comme le feu, c'est brûlant et léger et c'est de la joie au-dessus de l'effort. Comment bouger, vibrer, onduler, marcher, sauter et tourner autrement ? Est-ce possible ? Combien d'autres combinaisons dansées vont surgir à force d'affronter les limites variables, celles d'un jour, d'un temps, d'un âge. [...] Le mouvement m'appelle, je réponds. Les questions arrivent, je danse. Il me semble que je n'ai que ce choix, vagabonder dans le presque vide ou le plus que léger ; dansant sur les tombes une danse contrepoids.* »

Fin du spectacle, lumières et vidéo s'éteignent, le public ovationne. Une question brûle mes lèvres.

Cependant, étant donné que celle-ci ressemble à une formule toute faite d'un séducteur en mal d'imagination devant tant de grâce, je la tus pour ne pas mourir de honte : Bonjour madame, il me semble vous avoir déjà rencontrée quelque part. Je me souviens de votre beauté convulsive. (D'où me viennent ces deux derniers mots ? C'est comme les fleurs, faut bien que quelqu'un ait semé les graines. Ah oui, c'est André Breton à la fin de *Nadja* : La beauté sera convulsive ou ne sera pas.)

J'ai entrepris des recherches dans les tiroirs du bric-à-brac de ma mémoire. Elle a fini par m'apparaître. Elle n'était pas seule. Ah oui, David Bowie ! Je ne les ai pas vus sur scène en chair et en os. Vivants tout de même. Dans une autre matière, l'électronique. Un flot de particules élémentaires sorties de la cuisse de Lucrèce, dirait-on.

À l'époque, Louise Lecavalier était l'égérie de la compagnie La La La Human Steps. Elle s'associa à David Bowie pour un spectacle chorégraphié par Édouard Lock au profit de l'Institute of Contemporary Arts à Londres. L'une des représentations fut faite pour les besoins d'un projet conçu en 1988 par Nam June Paik, pionnier de l'art vidéo, diffusée simultanément dans une dizaine de pays : Wrap Around the World.

Si les mots sont extraits du silence, devant cette œuvre aucun doute : le mouvement provient de la danse convulsive des électrons en nous et dans l'air qui nous environne. Sans quoi, il serait vain de respirer.



Wrap Around the World (David Bowie et Louise Lecavalier), 1988 / Nam June Paik © Tous droits réservés



Wrap Around the World (David Bowie et Louise Lecavalier), 1988 / Nam June Paik © Tous droits réservés

Aujourd'hui, établir des liaisons internationales en direct est presque un jeu d'enfant. En 1988, ce fut une prouesse d'établir des liens coordonnés entre des artistes se produisant aux États-Unis, au Canada, au Brésil, en France, en Allemagne, en Irlande, au Japon, etc. David Bowie engage une conversation par satellite avec le musicien japonais Ryuichi Sakamoto, surgit Merce Cunningham, l'Orchestre d'Art de Vienne, s'enchaîne un match de football avec des éléphants en Thaïlande puis une course de voitures près de Dublin... Paik aux commandes, colorise, triture, tourneboule les images avec le talent qu'on lui connaît. Pour l'ouverture des Jeux Olympiques de Séoul, toutes ces images se répandirent sur une « *tour de médias* » (The More The Better) constituée de 1003 téléviseurs.

Osons cette formule : Paik = Lucrèce + TV.

PS : La nouvelle traduction de *De la nature des choses de Lucrèce* par Marie Cosnay (Éditions de l'Ogre) est parue le 2 octobre 2026. Tous les passionnés de ce poète philosophe disent qu'il s'agit de la plus pertinente des traductions. Il faut dire qu'elle nous avait déjà enchantés avec celle des *Métamorphoses d'Ovide* (2017). Qu'on se le dise !

© Marc Mercier
Critique Acharniste des Images
Août 2026 - Turbulences Vidéo #132

LUMIÈRES AQUEUSES

par Geneviève Charras

Imaginez une créature forcément aquatique vivant dans un espace cerné de néons phosphorescents. Ce n'est pas un aquarium mais la scène d'un théâtre empli de lumières et d'une flore maritime imaginaire. À l'intérieur une créature entre sirène et poisson se meut et ondule à foison. Un rêve est en train de naître pour celui qui regarde plongé dans une atmosphère aqueuse de toute douceur. Une femme s'y love secrète, image intime de plus en plus familière. Une vouivre ? Créature fantastique mythologique moitié femme et moitié serpent la plupart du temps...



Vivarium, La Vouivre © Tous droits réservés

Les effets de lumières ambiantes opèrent pour une plongée en immersion sensorielle totale et ce bain de jouvence entre accalmie et flux tempétueux s'impose à nos sens en éveil. Les lumières se réverbèrent en éclaboussures et scintillements magiques, le corps comme écran et véhicule de particules, étincelles, futiles, fugaces. La Vouivre dessine une calligraphie chorégraphique de toute beauté comme un enchantement où l'on se fond sans résister. Comme une expérience partagée du geste insomniaque, nyctalope, indéfinissable. Pour échapper à la réalité, à la gravité ou la pesanteur. En apnée, en apesanteur, en lévitation. Bérangère Fournier, interprète et chorégraphe, fait de ce vivarium un biotope rarissime en compagnie de Samuel Faccioli et d'Adrien Mondot et Julien Lepreux pour l'immersion musicale.



Vivarium, La Vouivre © Tous droits réservés



Vivarium, La Vouivre © Tous droits réservés

Vivarium comme une cage vitrée où l'on garde de petits animaux vivants (insectes, amphibiens, reptiles) en reconstituant le milieu et l'habitat naturels particuliers à chacune des espèces...

A la Scierie Avignon le Off jusqu'au 19 juillet

© Geneviève Charras
Journaliste, critique de danse et rédactrice
Juillet 2026 - Turbulences Vidéo #132



Vivarium, La Vouivre © Tous droits réservés

IN MEMORIAM, KIT FITZGERALD

par John Sanborn

While crossing Delancey Street in New York City in June 2026, a friend asked me if I had heard about Kit. No, I replied – what about Kit? The friend revealed that my first creative (and romantic) partner, Kit Fitzgerald, was seriously ill with a rare form of cancer.

En traversant Delancey Street à New York en juin 2026, un ami m'a demandé si j'avais entendu parler de Kit. Non, ai-je répondu — que se passe-t-il avec Kit ? Mon ami m'a alors appris que ma première partenaire artistique (et amoureuse), Kit Fitzgerald, était gravement malade, atteinte d'une forme rare de cancer.



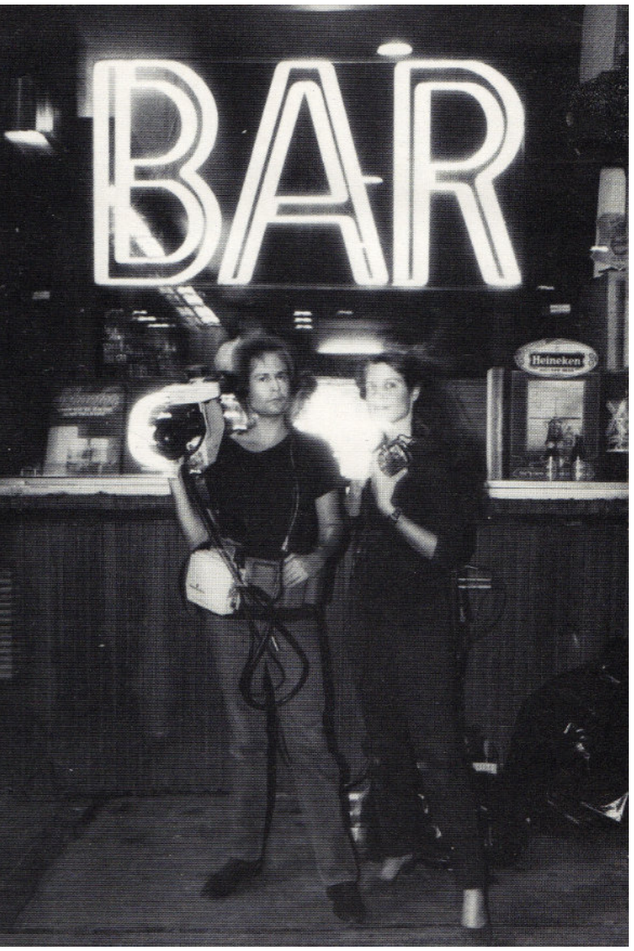
Kit Fitzgerald & John Sanborn © John Sanborn

I was dumbstruck, confused and distraught. How could this vibrant, brilliant, charming and wonderful person, who I shared a defining time of life with, be dying? Impossible. But the inevitability of entropy is irrefutable, and on August 3rd, 2026, Kit passed away, leaving Peter Gordon, her husband, and their son, Max, to grieve and mourn.

I am so sorry for their loss, at the same time filled with sweet memories of our history, and the existence of such an extraordinary human being. We met in 1976, while both recording Jean Dupuy's 3 Evenings on a Revolving Stage, at the Judson Church.

J'étais abasourdi, désemparé et bouleversé. Comment cette personne si énergique, brillante, charmante et merveilleuse, avec qui j'avais partagé une période déterminante de ma vie, pouvait-elle être en train de mourir ? Impossible. Mais l'inéluctabilité du temps qui passe et de la mort est irréfutable et, le 3 août 2026, Kit nous a quittés, laissant son mari, Peter Gordon, et leur fils, Max, dans le chagrin et le deuil.

Je suis profondément désolé pour eux et pour cette perte, tout en étant rempli de doux souvenirs de notre histoire et de la chance d'avoir connu un être humain aussi extraordinaire. Nous nous étions rencontrés en 1976, alors que nous enregistrions tous deux 3 Evenings on a Revolving Stage de Jean Dupuy, à la Judson Church.



Kit Fitzgerald & John Sanborn © John Sanborn

Across the room where the stage was set, I noticed this strikingly beautiful woman, assertively (and seductively) decked out in SONY PortaPak video tech; her long hair in a tight bun, wearing high heeled boots, tight corduroy pants, and a marvelous silk blouse. Love at first sight.

Almost immediately, we were living together, and collaborating –- a complex relationship of romance, creation, and hope, as we searched for our artistic voices. As our notoriety increased, we were labeled "pioneers", responsible for the production of dozens of "classic" works of video art, unknowingly defining the "brand" of collaborative artistic couples.

Our 7 years together were a journey from innocence and ignorance, to sophistication and the kind of awareness that comes from hard work, and never giving up. Over and over, Kit and I would try something, see it fail, and then try it again. Kit was fearless, political, defiantly positive, a purposeful feminist - an equal partner in so many ways – and I honor what she taught me, every day.

One of our most well-known works, *Ear to the Ground*, created with percussionist David Van Tieghem, is an example of the seamless merger of our talents, the technology and the sheer force of will we exuded in the early 1980s. The idea was hatched on a Tuesday, we recorded the performance on the following Sunday, edited it on Wednesday and premiered it, at The Kitchen, that Saturday. All by ourselves, without having to rent equipment, or do more than just focus on the result. I worked the camera, Kit recorded the binaural sound, and, as one, cut the footage into shape. Boom – done.

But every story has to end, and ours was less than glamorous, and entirely my fault, but the result was a 39-year marriage between Kit and Peter, whose friendship blossomed into love. After we parted, I watched with pride (maybe the wrong word) and pleasure as Kit continued creating in her own way. Live video painting, documentaries, collaborations with Peter, and many other artists, all presented with a unique style, and touches of humanistic insight which were amongst her strengths.

Losing someone with whom you were so close, and with whom you became yourself, is beyond words – but a few come to mind. Epic, heroic, dynamic, graceful, thoughtful, beautiful, powerful and a force of nature.

May she rest in peace, as she lives on in our hearts.

© John Sanborn
Media artist
Août 2026 - Turbulences Vidéo #132



Kit Fitzgerald & John Sanborn aux Jeux Olympiques © John Sanborn

À l'autre bout de la salle où la scène avait été installée, j'ai remarqué cette femme d'une beauté saisissante, qui arborait avec assurance — et séduction — tout un équipement vidéo SONY PortaPak ; ses longs cheveux relevés en un chignon serré, des bottes à hauts talons, un pantalon de velours côtelé moulant et un magnifique corsage en soie. Le coup de foudre.

Presque immédiatement, nous vivions ensemble et collaborions — une relation complexe faite d'amour, de création et d'espoir, alors que nous cherchions nos propres voies artistiques. À mesure que notre notoriété grandissait, on nous qualifia de « pionniers », responsables de la production de dizaines d'œuvres « classiques » de l'art vidéo, contribuant sans le savoir à définir l'image du couple d'artistes travaillant en collaboration.

Nos sept années passées ensemble furent un voyage de l'innocence et de l'ignorance vers la sophistication et cette forme de conscience qui naît du travail acharné et du refus d'abandonner. Encore et encore, Kit et moi essayions quelque chose, constations son échec, puis recommencions. Kit était intrépide, engagée politiquement, résolument positive, féministe convaincue — une partenaire à part entière à bien des égards — et j'honore chaque jour ce qu'elle m'a appris.

L'une de nos œuvres les plus connues, *Ear to the Ground*, créée avec le percussionniste David Van Tieghem, illustre la fusion parfaite de nos talents, de la technologie et de la formidable force de volonté qui nous animait au début des années 1980. L'idée est née un mardi ; nous avons enregistré la performance le dimanche suivant, l'avons montée le mercredi et l'avons présentée pour la première fois à The Kitchen, le samedi. Tout cela tous seuls, sans avoir à louer de matériel, ni à faire autre chose que de nous concentrer sur le résultat. Je tenais la caméra, Kit enregistrait le son binaural et, ensemble, nous avons fait le montage. Boum — c'était fait.

Mais toute histoire doit prendre fin, et la nôtre s'est terminée de manière peu glorieuse — entièrement de ma faute. Le résultat fut cependant une histoire d'amour de 39 ans entre Kit et Peter, dont l'amitié s'était transformée en amour. Après notre séparation, j'ai regardé avec fierté — peut-être n'est-ce pas le mot juste — et avec plaisir, Kit poursuivre sa création à sa manière. Peinture vidéo en direct, documentaires, collaborations avec Peter et de nombreux autres artistes : tout était porté par un style unique et par cette attention humaniste qui comptait parmi ses grandes forces.

Exprimer la perte de quelqu'un dont on a été si proche, quelqu'un avec qui l'on est devenu soi-même, va bien au-delà des mots. Mais quelques-uns me viennent à l'esprit : épique, héroïque, dynamique, élégante, réfléchie, belle, puissante — une véritable force de la nature.

Puisse-t-elle reposer en paix, tandis qu'elle continuera de vivre dans nos cœurs.

© John Sanborn
Media artist
Août 2026 - Turbulences Vidéo #132

GENEVIÈVE MORGAN, ÉTOILE FILANTE

par Marc Mercier

Pour mon dernier festival des Instants Vidéo (2021, 34e édition), j'ai choisi avec soin les œuvres qui m'étaient essentielles pour accompagner mon envol.

L'une des perles : La montagne de fleurs de Lourdes Castro *(10' - 2009) de Geneviève Morgan.*

En 2003, la plasticienne portugaise Lourdes Castro installe son œuvre dans une salle du Musée Serralves à Porto. Elle bâtit minutieusement pendant plusieurs heures une petite montagne de pétales de géranium autour d'un vase étroit, sur une table transparente laissant passer la lumière. Le double d'ombre de la montagne est projeté au sol.

Pendant 14 ans, Manuel Zimbro, le mari de l'artiste, a offert chaque jour à sa bien-aimée une tige de géranium dont elle conserva tous les pétales. Geneviève Morgan a filmé cette cérémonie sans autre intention que de prélever une trace de l'événement. En 2009, elle a rassemblé quelques-uns de ces éclats humains qui font film. Aucun commentaire. Aucune signification à déchiffrer. Cela doit-il être ? Cela est ! Cela s'appelle l'amour passionné des images et des êtres.



Étoiles de Deauville / Geneviève Morgan © Tous droits réservés

À vrai dire, je tourne autour du pot (de fleurs de la passion) depuis le début de ce texte. J'écris pour retarder le cri, la larme, l'alarme, la déchirure, l'insoutenable, l'éclipse absolue. Vous me direz, c'est dans l'ordre des choses, tout passe, tout finit par mourir. Il faut s'y faire. Je ne suis pas d'accord. Élisez-moi président du globe terrestre comme le poète Velemir Khlebnikov. J'abolirai aussitôt les maladies létales. Pour les amoureuses, indubitablement. Geneviève Morgan adorait Jean-Paul Fargier, sa fille Charlotte, les étoiles, les astres, les ami-e-s.

Je me souviens : quand j'ai offert (en vain) aux héritiers des Instants Vidéo des pommes d'amour (de l'art vidéo) que j'avais achetées au marché aux fleurs, sa voix a jailli du public : ne leur laisse pas ce festival ! Naïf, je fis la sourde oreille. J'étais déjà ailleurs. Et puis, qui écoute les poètes de l'existence ? Ces Cassandre qui ont un pied dans le présent, un autre dans le futur. Geneviève était comme Khlebnikov, sa montre avançait sur celles des étoiles.

La dernière fois que j'ai vu Geneviève, c'était en mars dans la maison de la Bastide à Goudargues. Avec Jean-Paul Fargier, nous avons acheté un plant de jasmin (souvenir du déclenchement des révolutions arabes en Tunisie) que nous projetions de planter sur la tombe de Leïla Shahid, la merveilleuse ambassadrice du peuple palestinien morte un mois plus tôt dans la commune de Lussan (Gard). Si Geneviève avait le nez dans les étoiles, elle n'était pas pour autant dans la lune. Les pieds sur terre, elle nous remit avant de partir une petite pelle pour accomplir notre projet de jardinier idéaliste. Tout simplement.

Le 13 juillet, Geneviève Morgan est morte. Terrible cette nuit. J'ai fouillé le ciel constellé et ai composé un poème que j'ai lu au Père Lachaise, puis avec Pascale Pilloni un soir d'août du festival de poésie de Goudargues.

Peinture ou vidéo, c'est du pareil au même pour elle. Les étoiles sont des pixels. Les constellations des pistes de bal dont elle sera pour toujours la danseuse étoile. La liberté rebelle.



Geneviève Morgan par Pascal Piloni © Tous droits réservés

Je vous le livre avec ses imperfections passionnelles :

13 juillet 2026. C'est la nuit. Geneviève Morgan s'est faufilée parmi les étoiles.
Ce soir, la Lune est presque pleine. Elle est gibbeuse croissante.
À une main ou une année-lumière de la brillante Jupiter.
Lune et Jupiter, couple choc, aux abords de la constellation du Scorpion.

Que voit-on là-haut cette nuit-là au cœur du Scorpion ?
Il fait si noir.
Si noir que l'obscurité cesse d'être obscure.
On dirait un alliage de lueurs bleues, rouges et jaunes. Il se passe quelque chose d'inouï ce soir.
Ce 13 juillet défiant la Lune et Jupiter
Antarès, la super géante étoile rouge, gonfle son torse fière d'accueillir en son sein Geneviève Morgan.
Et c'est alors qu'un chœur digne d'une tragédie grecque composé d'Aldébaran, Orion, Véga, Castor et Pollux,
Déneb, Spica et mille autres
harmonisent rires et larmes pour chanter son entrée cosmique
dans la nuit des temps infinis sans commencement ni fin.

Même éteintes les étoiles demeurent à portée de regard pour qui les a aimées.

Quiconque a marché près d'elle sous la voûte céleste connaît cette étrangeté. Soudain, elle pointe le ciel du doigt. Une étincelle jaillit et les ténèbres mystérieuses s'éclaircissent. Geneviève est sur terre l'étoile filante qui nous emporte vers ces ailleurs du firmament qu'elle chérit.

Des constellations, elle en avait plein les doigts.
Pas d'autre solution que de les étaler minutieusement pour en faire un tableau.
Une patience qui découle d'une passion.
Une passion pour les vivants qu'ils soient humains, arbres, fleurs ou oiseaux.
Dans le mouvement des astres, elle cherche le signe qui toujours parle de vous.
Elle est l'envoyée spéciale qui depuis l'infini rapporte des nouvelles
de l'infime,
de la terre,
des amis
Elle cueille d'un coup d'œil quelques étoiles pour parer votre cou d'un collier.
Et vous voici immortels.

Parfois, attablés devant la maison de la Bastide,
vous parlez,
elle semble ne pas vous écouter,
occupée par le lointain qui filtre entre les branches au-dessus de vos têtes.
Silence.
Soudain, elle prononce une phrase fort à propos
dont la pertinence vous émeut
ou libère en vous un rire salvateur.
Geneviève parle comme filent les étoiles estivales.

Et maintenant ?
Accoudé au zinc de la pleine Lune,
pour conjurer le désastre de ton absence,
je trinque avec les astres.
Je pense
à sa fille Charlotte,
à ses innombrables amis et admirateurs,
à son amoureux Jean-Paul,
et je me dis dans le vertige de l'ivresse du vide et du vin
que nous sommes tous comme une Bérénice sans chevelure avec à la main une brosse devenue bien inutile.
Geneviève avait une chevelure de lionne.

Et nous sommes là,
les yeux dans le vague sidéral,
aux aguets,
à lui murmurer les mots que nous n'avons pas eu le temps de lui confier.
Et chacune de nos oreilles
reçoit en écho le souffle de la vie.
Geneviève Morgan est une Sage.
Le monde est beau, dit-elle,
contemplez-le avant qu'il ne soit trop tard.
L'éternité ne dure pas aussi longtemps qu'on le croit.
Il nous faut abuser de la joie d'exister.
Les étoiles filantes tombent toute l'année.

PS : Je réalise aujourd'hui que Geneviève Morgan a devancé d'un mois l'éclipse du soleil et l'alignement des six planètes (Jupiter, Mercure, Mars, Uranus, Saturne et Neptune) du 12 août. Notez qu'il en manque une. C'est Geneviève. C'est Vénus. Celle qui danse à l'ombre de cette parade cosmique.

Avant que… (ce matin, j'entends un gamin qui voulant faire du zèle de langage devant ses parents pour qu'ils comprennent bien qu'à l'école il n'est pas dans la lune, a mélangé des expressions toutes faites. Au lieu de dire Avant que j'oublie ou Pendant que j'y pense, il a dit Avant que j'y pense… Quelle merveille ! Je me suis dit : c'est tout moi ! Je parle, j'écris et je pense après coup)…, reprenons, avant que j'y pense et perde mon latin :

Desiderare est un dérivé de *sidus, sideris,* qui désigne une étoile ou une constellation.

Les marins romains observaient les astres pour se repérer ou lire des présages, *considerare* signifiait alors contempler la présence des étoiles.

Ce 12 août, il m'a fallu ajouter à *sidus* le préfixe privatif de- pour rendre compte de l'anomalie de cet alignement des planètes. De-sidus : constater l'absence d'une étoile (Vénus-Geneviève). Mais oui, bien sûr, le désir désigne étymologiquement la nostalgie d'un astre perdu, le manque d'une étoile absente. Le désir vient du ciel.

PS : Tout est donc lié. C'est ainsi que les bouddhistes conçoivent le monde. Me reviennent ses récits de jeunesse quand elle arpenta le Tibet pour transmettre à l'insu des occupants chinois des messages de monastère en monastère. Une espèce de porteuse de valises comme au temps de la guerre d'Algérie. Elle fut même une sorte de secrétaire du Dalaï-Lama. Dans ma tête, ses récits se confondent avec ceux de Alexandra David Neel (qui était le nom de mon lycée à Digne). Neel fit aussi de moi un messager quand jeune homme je débarquai à Paris sans un sou et que je fus embauché comme marchand de journaux parce que le patron (bouddhiste depuis dix ans) apprit que je venais de Digne où elle vécut les ultimes années de sa vie. Ces évocations tibétaines me donnent envie de revoir les œuvres de Bill Viola.

© Marc Mercier
Critique Acharniste des Images
Août 2026 - Turbulences Vidéo #132

MARIE-JO LAFONTAINE CHRONO-PHOTOGRAPHE

par Jean-Paul Fargier

Ah qu'elle était belle, la grande Marie-Jo ! Éternellement belle désormais. Comme elle resplendit avec son sourire généreux, son regard engageant, à l'entrée de son site Wikipédia… que j'ouvre le jour où j'apprends, tardivement, sa mort (survenue, le 28 mai 2026, à Bruxelles. Née à Anvers en 1950, elle avait donc 75 ans.



Je l'avais découverte dans les années 80, au Centre Pompidou, avec son installation intitulée *La Marie-Salope* (1980). Quelques moniteurs (j'en compte huit sur les photos de cette oeuvre) distribuaient des images d'une « *dragueuse* », attention, pas une fille entreprenante mais une machine à nettoyer le fond pollué des rivières. L'Escaut ici. Tourbillons de l'eau, voltes des pales, des grilles, des filtres, tourniquet des rouages dentés, bouillonnement incessant des bulles sales qui crèvent, sur une musique rugueuse pré-techno.

De quoi s'agit-il ? Peut-être d'observer au plus près la naissance d'un médium, l'accouchement de la vidéo entre les cuisses de… la chronophotographie. Marie-Jo Lafontaine, dirait-on, reprend le projet de Marey, de Demenÿ, de Muybridge, là où ces pionniers avaient été contraints de le laisser tomber après l'invention du Cinéma, par les Frères Lumière d'un côté, par Edison de l'autre.

L'hypothèse se confirme avec la vidéo suivante : *Round around the ring* (1981), où l'artiste cible non plus un ballet mécanique mais un corps à corps. Affrontements de boxeurs saisis en plans rapprochés, en gros plans, pénétration dans la masse du temps, y compris parfois par le ralenti. Cette fois c'est bien le sujet même de la chronophotographie qui est repris : la gestuelle humaine, le mouvement animal, exploré dans ses moindres plis. Grains, atomes, particules, poussière de Temps. Métaphore du Désir. Temps de durer, de s'étendre, de perdurer aussi dans la jouissance, le plaisir. Tous les boxeurs sont des Marie Salope, au sens premier. Nous sommes tous et toutes, en ce sens, des boxeurs sur le ring de ce *Rock around the clock* élu par Nam June Paik comme base, antienne, hymne de la nation Vidéo, dans son manifeste *Global Groove* (1973).

Et toute l'oeuvre de Marie-Jo Lafontaine pourra dès lors se regarder à travers le prisme de cette danse du temps dans les méandres du Désir, cette valse du Désir dans les saccades du Temps. Allez voir sur son site : ça crève les yeux. C'est toujours le même scalpel qui lacère la chair de Chronos, dieu aux multiples incarnations. Oui, chronophotographie sans fin : que l'artiste plante sa caméra devant des robots (*Le rêve d'Héphaïstos*, 1982), des toreros (*À la cinque de la tarde*, 1984), une chaîne de montage de voitures (*Le Métronome de Babel*, 1985), des adeptes de la « muscu » jouissant dans l'extrême (*Les larmes d'acier*, 1986), des joueurs d'échec et des combats de coqs (*L'enterrement de Mozart*, 1987), etc.

J'arrête là mon énumération, car après cet enterrement somptueux (un triptyque), accaparé par mes travaux de documentariste de la Télé, j'écris moins sur l'art vidéo, je n'ai plus de raison de suivre le parcours de Marie-Jo Lafontaine — que j'admirais tant, pourtant. La preuve en est que je l'ai invitée à présenter deux installations dans l'exposition Où va la Vidéo ?, été 1986, Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon. Où j'ai croisé pour la première fois Gabriel Soucheyre.

Pour rattraper ce retard, il ne me reste plus aujourd'hui qu'à visiter son site.

J'y constate qu'elle a poursuivi sa même quête de scène primitive en renouvelant les prétextes d'exercer son voyeurisme chronique. J'y apprends aussi qu'il y a en France (au moment où j'écris cette nécro), à Cassel (dans le Nord), une exposition rétrospective Marie-Jo Lafontaine, intitulée *Tout ange est terrible*, qui s'achèvera le 27 septembre. Oh oh. Je me demande si je ne vais pas, avant cette date fatidique, me transporter à la frontière belge, pour renouer notre fil interrompu. Rétrospective où figurent, entre autres, les installations vidéo *Dark Pool* et *Dance the world*. Dont quelques images (publiées par la revue *Fish-eye* n°77), titillent mes neurones. Mon cerveau (et mon coeur) se souviennent, comme si c'était hier, du Festival de San Sebastian 1984, quand je m'élançais avec Marie-Jo sur la piste de danse de nos nuits trépidantes. Olé !

Mais ce ceci est une autre histoire.

© Jean-Paul Fargier
Critique de cinéma et de vidéo
Août 2026 - Turbulences Vidéo #132

SE LIBÉRER DE SES CHAÎNES

HOMMAGE À LEÏLA SHAHID

par Marc Mercier

Les films du dernier festival de Cannes se sont fait voler la vedette médiatique par une pétition dénonçant la mainmise du Groupe Bolloré sur Canal+, principal financeur privé du cinéma français. Maxime Saada, président du directoire et directeur général de Canal+, a répliqué qu'il établirait une « liste noire » *des réalisateurs frondeurs qui nuisent à la bonne réputation de la chaîne.*

La marée noire néo-fasciste ne semble plus pouvoir être empêchée d'étendre son empire continental sur les secteurs de la culture, des médias et de la communication. Fernando Pessoa prédisait dans *Message* (1934) que *« L'Europe est un gisant qui repose sur ses coudes. »*

Je réalise que les fascistes sont les seuls à croire vraiment en la puissance émancipatrice de certaines formes poétiques. Sinon pourquoi les milices de Franco auraient-elles choisi comme première victime, le 18 août 1936, le poète Federico Garcia Lorca ? Dans tous les poèmes électroniques de Gianni Toti, il y a la balle fasciste qui lui troua la cuisse un soir romain.

Il semble loin le temps où Canal+ offrait des moyens à des artistes assoiffés d'expérimentations formelles dopées par les nouvelles technologies. Je pense bien entendu à l'émission Avance sur image (1988 – 1990) animée par l'enthousiaste et insatiable Jean-Marie Duhard qui nous fit notamment découvrir le réalisateur polonais Zbygniew Rybczynski, mais aussi Marc Caro ou Michel Jaffrennou… On retrouvait ensuite ces œuvres dans des festivals d'art vidéo qui ne cessaient d'éclore ici ou là, Montbéliard, Clermont-Ferrand, Hérouville Saint-Clair, Estavar, Manosque…

Puis, en 1991 (jusqu'en 2000) Alain Burosse s'est vu confier la responsabilité d'une nouvelle émission expérimentale : *L'œil du cyclone*, programme hebdomadaire de 26 minutes aux thématiques très éclectiques où l'on pouvait savourer des travaux de Jérôme Lefdup, Vincent Hachet, Jean-Baptiste Erreca, Jean-Christophe Averty, Luc Moulet, Nelson Sullivan, Stéphane Trois Carrés, Loïc Connanski…

La mémoire emprunte d'étranges chemins de traverse. Suivez-moi : en mai dernier, Gueroum Hammadi, le directeur du Festival du Cinéma Indépendant de Casablanca, m'invite à participer à un colloque sur Jean-Luc Godard. Mon intervention devait relater la place de la Palestine dans son œuvre. Parmi les intervenants, il y avait la réalisatrice Michèle Collery. Ce nom me dit quelque chose. Mais oui ! *L'œil du cyclone* ! Je fouille. Je trouve.

- Avril 1996 : *Tchitchihérazade* (Compilation de scopitones et de films musicaux de Syrie).
- 1998 : *Les crooners de la Casbah.*
- 3 avril 1999 : *Oued Saïd Story* (Compilation de scopitones de chansons arabes).

Trois émissions qu'elle réalisa avec la complicité de Anaïs Prosaïc.

Elle a le Moyen-Orient dans le sang. Je ne fus donc pas surpris de découvrir ses deux films :

- Leïla Shahid, *L'espoir en exil* (2009), et
- Jean Genet, un *Captif amoureux. Parcours d'un poète combattant* (2017).



Pour le premier, le scénario fut construit à partir du livre *Souvenirs de Jérusalem* écrit par Sirine Husseini Shahid (la maman de Leïla Shahid).

Nous suivons Leïla sur les traces de sa famille en Palestine et au Liban où elle naquit en exil. Ce passé exploré nous permet de mieux appréhender les raisons de son engagement militant dès l'université, puis en tant que diplomate en France et auprès du Parlement européen.

Arte fit pression pour que le film se concentre sur la personnalité et les rires inoubliables de Leïla Shahid. Si bien que Michèle Collery hésita longtemps à montrer ce film un tant soit peu trop dépolitisé. Curieusement, après le décès de Leïla (18 février 2026) le film eut une seconde vie. Son rire face au génocide en cours à Gaza, une arme critique (disait Marx), a soudain retrouvé sa vocation révolutionnaire. Les éclats de rire peuvent être des dynamites qui servent à démythifier et ridiculiser les pouvoirs.

Hymne rieur à la liberté. Je me demande si Leïla a pensé à cette phrase des *Essais* de Montaigne : La préméditation de la mort est préméditation de liberté.

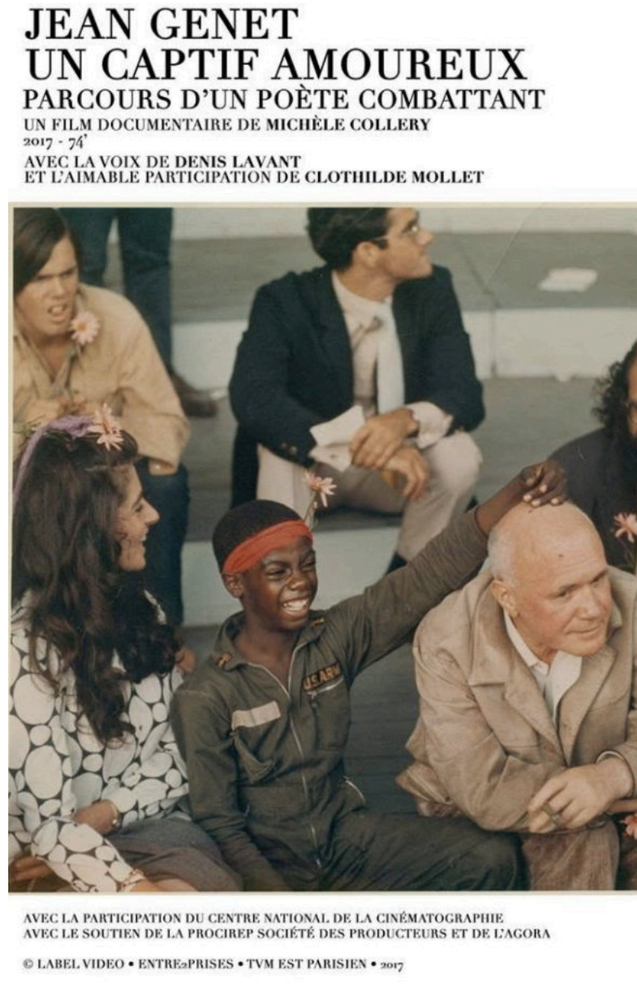
Au Maroc, le public fut ému. Beaucoup ici l'ont connue car elle vécut à Rabat suite à son mariage avec l'écrivain Mohamed Berrada.

Le second film est dédié à l'immense écrivain Jean Genet dont les deux amies les plus chères furent Angela Davis et Leïla Shahid. Son dernier livre, *Un captif amoureux* (1995), témoigne d'ailleurs de ses deux grands engagements : la Cause palestinienne et celle des noirs américains auprès des Black Panthers. Colonialisme et racisme, des tares sociales malheureusement persistantes.

Parmi toutes les informations que nous recueillons en regardant ce document, il en est une qui m'a particulièrement intéressé. Sirine Husseini Shahid venait souvent à Rabat rendre visite à sa fille. Jean Genet adorait ces moments car il pouvait à sa guise la contempler en train de broder. Il était fasciné par le point de croix avec les avancées du fil, ses retours, ses passages par en dessous, ses nœuds..., à tel point qu'il avoua un jour à Leïla Shahid que c'est cette technique qui lui inspira la structure du captif amoureux qu'il était en train d'écrire. J'ai l'impression que quiconque s'intéresse sincèrement au monde arabe ne peut écrire autrement. Je pense par exemple à *Boussole* (2015) de Mathias Enard, inventaire amoureux des apports de l'Orient à la culture occidentale.

Titillé par l'aveu de Genet, mon instinct m'a poussé à revoir quelques séquences du dernier film de Godard, *Le livre d'image*, que j'ai eu le bonheur de montrer en 2019 à Ramallah et Gaza (Biennale d'art vidéo et performance /si: n/). Comme le livre de Genet, ce film n'a pas une structure linéaire et s'intéresse au monde arabe dont tout le monde parle mais que personne n'écoute. Eurêka ! Mon intuition était juste : ce chef-d'œuvre est une broderie arabe montée en point de croix.

© Marc Mercier
Critique Acharniste des Images
Août 2026 - Turbulences Vidéo #132



AGENDA #132

10/10/26

La Diode Enchantée

Clermont-Ferrand

Du 12/10/26
au 18/10/26

Résidence de Marie Duverger (Cie Et si demain) à la Chapelle de l'Oratoire

Clermont-Ferrand

Du 02/11/26
au 02/12/26

Projections Scolaires

Visionnage en ligne

07/11/26

Performance Festival Connexion

Clermont-Ferrand

Du 11/03/27
au 28/03/27

42e Festival International d'Arts Hybrides et Numériques

Clermont-Ferrand

VIDEOFORMES **2027**

Festival/Expositions/Exhibitions : 11 > 28.03.2027

TURBULENCES VIDÉO / DIGITAL & HYBRID ARTS #132 - Octobre 2026