



TURBULENCES VIDÉO

DIGITAL & HYBRID ARTS - **Janvier 2025** - revue trimestrielle **#126**



TURBULENCES VIDÉO

DIGITAL & HYBRID ARTS - **Janvier 2025** - revue trimestrielle **#126**

Premier trimestre 2025

Directrice de la publication : Élise Asporid • **Directeur de la rédaction** : Gabriel Soucheyre

Ont collaboré à ce numéro : Katia Bayer, Alain Bourges, Geneviève Charras, Axel Fried, Jean-Paul Fargier, Laure Forlay, Jean-Paul Gavard-Perret, Mr. K, José Man Lius, Marc Mercier, Constance Pasquier, Gilbert Pons, Gabriel Soucheyre.

Relecture : Evelyne Ducrot, Maryse Freydefont, Gilbert Pons, Gabriel Soucheyre.

Coordination éditoriale & mise en page : Manon Derobert

Publié par **VIDEOFORMES**,

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

© les auteurs, Turbulences Vidéo #126 et **VIDEOFORMES** • Tous droits réservés

La revue Turbulences Vidéo #126 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. « 24 décembre 1984. Les Sables-d'Olonne. (Atlantic Hôtel, chambre 301) » © Denis Roche - Tous droits réservés
2. Ismaël Joffroy Chandoutis – Ondes noires – 2017 - Vidéo HD - 21 min - Collection Frac Auvergne - Acquisition en 2019 © tous droits réservés

40^e FESTIVAL INTERNATIONAL
D'ARTS HYBRIDES
ET NUMÉRIQUES



VIDEO FORMES
2025

13 – 30 Mars

CLERMONT_FERRAND

PROJECTIONS / PERFORMANCES
RENCONTRES / EXPOSITIONS

40^{ÈME} ÉDITION DU FESTIVAL VIDEOFORMES 2025 SAVE THE DATE !

Découvrez l'affiche de la 40ème édition, réalisée par l'artiste Aistė Ambrazevičiūtė.

La nouvelle édition de VIDEOFORMES 2025, le festival international des arts hybrides et numériques, approche à grands pas ! Notre équipe a hâte de vous retrouver du 13 au 30 mars pour vivre un programme riche en expositions, rencontres, projections et performances.

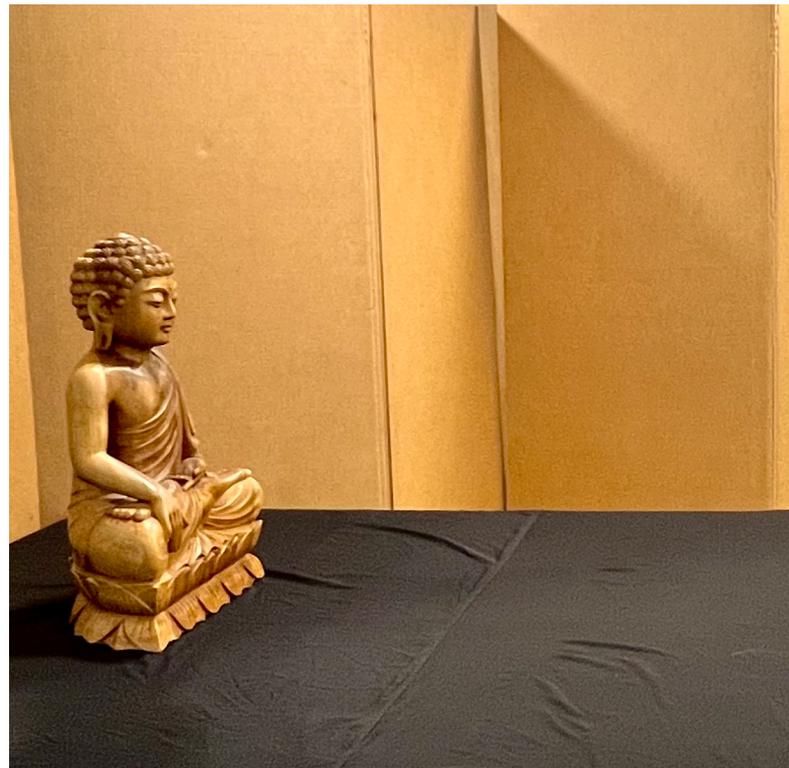
Check out the poster for the 40th edition, designed by artist Aistė Ambrazevičiūtė.

VIDEOFORMES 2025, the international festival of Hybrid and Digital Arts, is just around the corner! Our team looks forward to seeing you from March 13 to 30 for a rich program of exhibitions, encounters, screenings and performances.

La tension est palpable.

Dans le monde, dans notre quotidien aussi.
L'impression d'être en suspension, un stand-by qui précéderait une chute inexorable.
La force des médias qui répètent inlassablement jusqu'à instiller une lourdeur pesante, une crainte, de quoi ?
Le monde de l'art qui se veut, se doit d'être un miroir éclairant semble aussi suspendu à l'IA, intelligence artificielle qui n'a rien d'intelligent en fait mais dont la puissance fascine, effraie aussi ?

Posons nous. Posons-nous les bonnes questions.
Dans ce numéro, comme toujours une rencontre avec un artiste, Ismaël Joffroy Chandoutis en l'occurrence, justement un « spécialiste » de l'IA qu'il utilise à bon escient. Très inspirante cette génération élevée au jeu vidéo ! Et à suivre, car Ismaël construit sa nouvelle pièce qu'il offrira au public le 13 mars pour la 40^e de **VIDEOFORMES**, le festival international des arts hybrides et numériques de Clermont.
Et Apitchatpong, et José, et bien d'autres ...
De quoi entrevoir un coin de ciel bleu.



Asayaga, Tokyo 2024 © Photo : Gabriel Sou

Décembre 2024

ÉDITO #126

par Gabriel Soucheyre

The tension is palpable.

In the world, in our daily lives too.

The impression of being in suspension, a stand-by before an inexorable fall.

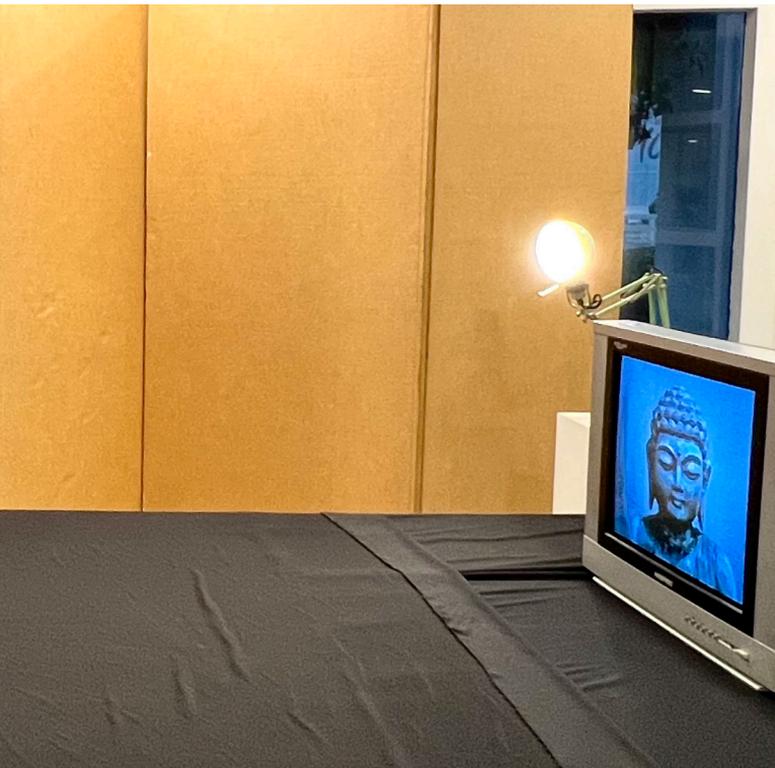
The force of the media, endlessly repeating themselves to the point of instilling a heavy dread, a fear of what?

The art world, which is supposed to be an illuminating mirror, also seems to be suspended by AI, an artificial intelligence that has nothing whatsoever to do with intelligence, but whose power fascinates and also frightens?

Let's take a seat. Let's ask ourselves the right questions.

In this issue, as always, we meet an artist, in this case Ismaël Joffroy Chandoutis, a 'specialist' in AI, which he puts to good use. This generation brought up on video games is very inspiring! And keep an eye on Ismaël as he is creating his new piece, which he will present to the public on 13 March for the 40th edition of **VIDEOFORMES**, the international festival of hybrid and digital arts in Clermont-Ferrand.

And Apitchatpong, and José, and many others...
Just a glimpse of blue skies ahead.



Soucheyre, VIDEOFORMES - Tous droits réservés

December 2024

SOMMAIRE #126

CHRONIQUES EN MOUVEMENT

Graines de fantômes d'Apichatpong Weerasethakul!, par Jean-Paul Fargier – p.10

Ce qui vit dans le noir, par Axel Fried – p.16

Concordances des temps, vases communicants, corps flottants... sans répit, par Jean-Paul Fargier – p.20

Déambulations automnales en art vidéo, par Marc Mercier – p.26

Debout les damnés de l'image, par Jean-Paul Fargier – p.36

PORTRAIT D'ARTISTE : ISMAËL JOFFROY CHANDOUTIS

La vie, un jeu, entretien avec Ismaël Joffroy Chandoutis, propos recueillis par Gabriel Soucheyre – p. 48

Connexions sans écrans, par Mr. K – p. 54

Ondes Noires, l'économie du désir, par Laure Forlay – p.62

Aller au-delà de l'image, écrire par le montage, par Katia Bayer et Constance Pasquier – p.64

Portrait vidéo : Ismaël Joffroy Chandoutis, par Gabriel Soucheyre – p.70

SUR LE FOND

Du labeur, des chevaux et des ours, par Alain Bourges – p.72

AES+F : miroir sans tain reflet des vanités, par José Man Lius – p.78

Culte du moi, ou exploration de soi, par Gilbert Pons – p.94

Une jeunesse bien encombrante : Lin Zhipeng, par Jean-Paul Gavard-Perret – p.104

LES ŒUVRES EN SCÈNE

Carte blanche à Alexander Vantournhout, par Geneviève Charras – p.106

GRAINES DE FANTÔMES

D'APICHATPONG
WEERASETHAKUL

par Jean-Paul Fargier

« Je dis souvent qu'au cinéma on devient un zombie, parce qu'on est plus réceptif aux formes longues et denses. Au contraire, au musée, le spectateur est plus libre et plus actif, il suffit de planter une graine et de laisser chacun la cultiver. »

(A. W. in Cahiers du Cinéma, novembre 2024)

Le Festival d'Automne et le Centre Pompidou viennent de célébrer, à Paris, le génie du cinéaste et vidéaste thaïlandais Apichatpong Weerasethakul, par une rétrospective de tous ses films et une exposition d'une dizaine d'installations formant un tout intitulé *Night Particles*.

Parisien intermittent, j'ai raté la rétrospective (où j'aurais aimé revoir ces films qui m'ont fasciné, *Tropical Malady*, *Oncle Boonmee*, *Cemetery of Splendour*, *Memoria*), mais j'ai pu heureusement, lors d'un court séjour dans la capitale, m'enfoncer (deux fois) dans son labyrinthe nocturne peuplé de particules brillantes (installé pendant trois mois sur le parvis de Beaubourg, dans le pavillon Brancusi, toutes fenêtres occultées).

On entre dans une caverne. L'ambiance est feutrée, presque silencieuse, sans sons envahissants, juste quelques murmures d'eau, pour commencer. Couloir. Mur immense d'images floues : un feu de camp (très loin), un visage assoupi (très, trop proche). Nuit noire et rouge. Plus loin, des reflets lumineux dans des matières liquides superposées, des végétaux noyés, soleil éblouissant sur étendue marine, crabe écarlate crapahutant sur le sable, vagues mourantes, jeune homme assis méditant face à l'horizon. Comme un prélude, un piano égraine, au loin, cinq notes obsédantes. On avance. Deux images rondes comme des yeux ouverts répètent en boucle cet avertissement **Seing is not Seing**, *Voir ce n'est pas voir*. Voyons quand même. À gauche de ces deux yeux verticaux : une entaille rouge dans le mur découvre au dehors la tuyauterie et les escaliers sans fin d'un vaisseau fantôme amarré, ombres indistinctes des passants. Impression d'être entré dans la caverne de Platon, où voir c'est se tromper. De réel. On est ailleurs, vraiment.

Allons-y. Avançons.

Salle suivante : le choc. Des yeux s'échappent d'un écran double face, posé au ras du sol. Des yeux 3D, flottants, autonomes, échappés de leurs corps originels. Telles des soucoupes volantes, ces yeux bombés, triplement circulaires (iris, pupille, cornée), voguent dans l'espace, grossissent, partent dans toutes les directions. Certains atterrissent au pied des spectateurs, qui se tiennent assis ou debout des deux côtés de la salle, s'apercevant de part et d'autre à travers la transparence de l'écran. Les regardeurs font partie du spectacle. Je vois et je suis vu en train de regarder qui me regarde.

Qui me regarde doublement. Car, outre ces corps de spectateurs dissimulés à demi dans l'ombre depuis le début, un corps se présente au milieu des yeux volants, sort de la nuit sombre de l'image, évolue sur l'écran et me fait face. Et je ne tarde pas à comprendre qu'il s'agit d'un aveugle. Il avance lentement, les bras tendus comme pour prévenir un obstacle. Ses yeux sont tuméfiés. Prudemment, il progresse d'abord latéralement, puis se retourne, revient au centre et marche vers nous, jusqu'à sembler s'extraire du cadre, le reflet de sa chemise blanche s'étalant alors sur le sol. Effet dû à la projection de son image sur un écran translucide. Il est là et pas là. Il a véritablement l'inconsistance d'un fantôme. Un cercle de pure lumière se lève dans le cadre, grandit, descend, tombe à nos pieds, effaçant les yeux flottants et l'aveugle, puis se retire inversement, et quand la nuit est revenue sur l'écran un mot s'écrit lettre après lettre : **Solarium**. Le titre du spectacle que nous venons de vivre plus encore que voir.

La conjonction de ces deux apparitions (le fantôme et les yeux) convoque dans ma mémoire immédiatement des souvenirs (d'œuvres) de Bill Viola et de Luis Bunuel. Ils viennent se superposer, ces souvenirs sur les actions que je regarde et tente d'interpréter en reliant l'image présente devant moi à des images réveillées en moi.

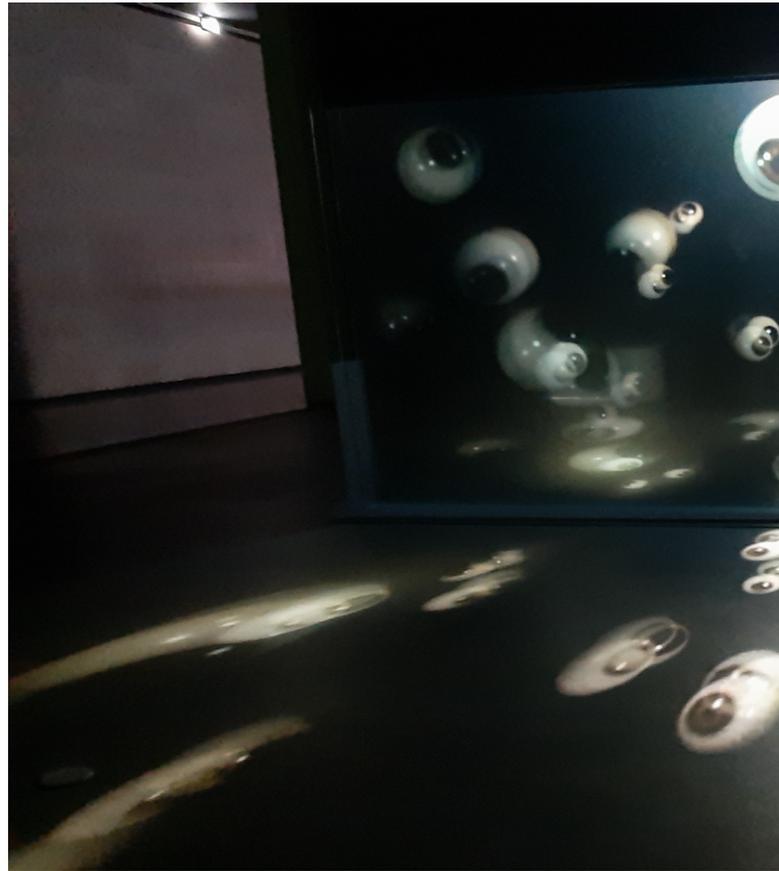
Derrière les yeux volants, je vois l'œil tranché d'un coup de rasoir du *Chien andalou*. Et il vient me hanter d'autant mieux que cette image très connue (des cinéphiles tout au moins) figure au même moment, au Centre Pompidou, dès la première salle de l'exposition « Surréalisme » – sauf que là, la citation s'arrête avant le coup de rasoir. Aux visiteurs d'activer le geste cruel (exécuté par Bunuel sur un œil de bœuf et non un œil humain, comme le donne à croire le plan antérieur d'un visage de jeune fille) ; aux visiteurs aussi d'en imaginer la métaphore, comme l'y incite le plan qui suit le coup de rasoir, d'une pleine lune barrée par le passage d'un nuage effilé – tel une lame. Le nuage et le rasoir opèrent dans le même registre de la dissection symbolique. L'œil et la lune sont pareillement cisailés, afin d'aiguiser notre vision.

Si je poursuis le parallèle Apichatpong/Bunuel, je dois me demander quelle métaphore est engendrée par ces yeux volants. Ce n'est pas celle des soucoupes volantes que j'ai spontanément projetée sur cette escadrille de globes oculaires voyageurs (juste pour faire comprendre aux lecteurs qui n'ont pas vu l'installation de quoi elle est faite concrètement).

C'est à l'évidence celle que l'artiste propose lui-même avec l'apparition du corps fantastique, élastique, fuligineux, flottant. Fantomatique. Et là je vois surgir les corps flottants de Bill Viola. Les 23 spectres qui traversent les murs d'eau d'*Ocean without a shore* ; ce visiteur qui apparaît derrière une porte dans *Angel at the door* et se révèle le double de celui qui lui ouvre la porte ; ce zombie qui surgit d'un lac dans un des cinq panneaux de... ; ou bien ces autres *Angels for the Millenium*, au nombre de cinq, qui se démultiplient en reflets liquides ; et enfin son *Tristan s'élevant*, dans une pluie inversée, qui l'aspire, le hisse, de la scène jusqu'aux cintres de l'opéra, acte merveilleux détaché par la suite en une installation emblématique, devenue affiche et couverture de catalogue de l'exposition Viola au Grand Palais de Paris.

Entre l'aveugle d'Apichatpong, porté par une nuée de globes oculaires, et les anges de Bill, quelle parenté s'impose à moi dans la caverne des *Particules nocturnes* ? Qu'ils me regardent, droit dans les yeux, ou qu'ils m'ignorent superbement tout à leur ascension ou à leur plongeon magique, les anges sont des fantômes et les fantômes des anges, c'est-à-dire des messagers. Des voyants qui portent le message d'une vision sublime, intérieure. Ils voient en moi, en transparence, ce que je vois en eux, en métaphore. Notre appartenance commune à la même Caverne d'images.

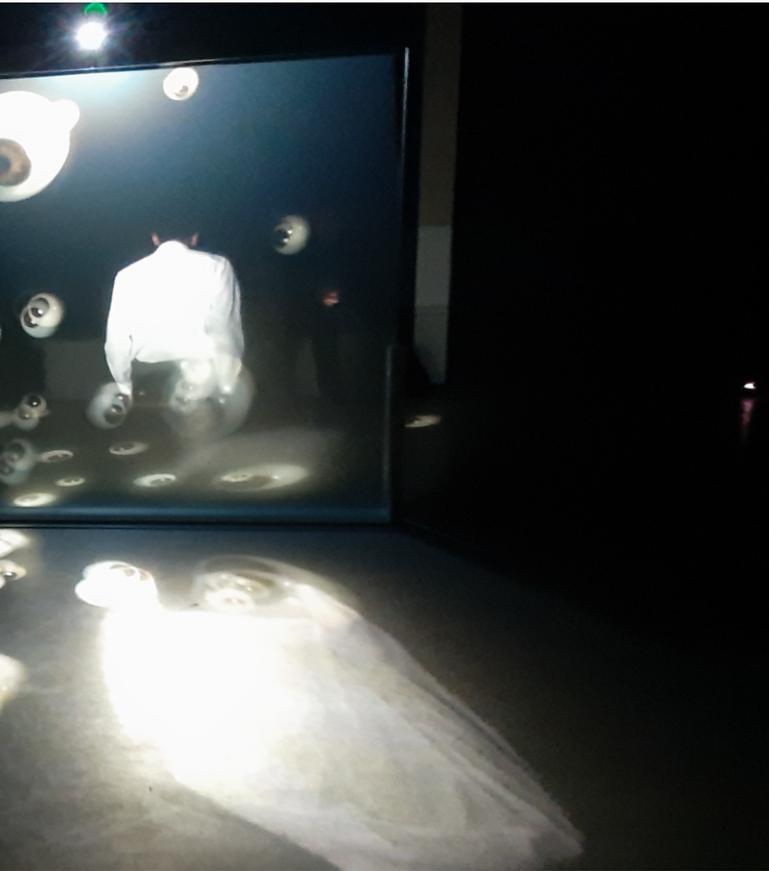
Une autre rencontre d'une vision intérieure partagée, nimbée d'un doux déjà-vu familier, m'attend dans la pièce suivante. Deux grands écrans, côté à côté, exposent des dormeurs. Sur l'écran de gauche, une jeune femme, allongée sur un lit, nous regarde et puis peu à peu, à mesure que la lumière baisse, ferme les yeux, s'endort. Sur l'écran de gauche, une foule de spectateurs regarde un écran dans une salle de cinéma, écran violemment éclairé par le faisceau d'un projecteur ne projetant pas d'image, juste de la lumière crue. Puis c'est une image de route qui s'offre, route traversant un village, au milieu duquel s'avance le regard. Bord de mer au couchant du soleil. Couple regardant depuis une terrasse la mer orange. À nouveau la route, bordée de maisons et d'arbres, laissant deviner au loin la mer. Un premier visage de dormeur, puis un second, puis un troisième, viennent rimer avec la belle endormie de l'écran de gauche. Est-ce elle qui rêve d'eux ou eux qui rêvent d'elle : la proximité des deux écrans, fabriquant un montage cru, direct, aléatoire, suggère cette interrogation. D'autres dormeurs vont s'inscrire encore, à droite, même un chien. Parfois, on revient rapidement à la salle de cinéma et son écran brûlant.



Solarium, Apichatpong Weerasethakul (2023). Exposition « Particules de nuit / Night Particles »

Tous ces dormeurs sont couchés dans l'ombre, un seul s'impose en plein jour et qui plus est debout, appuyé contre un arbre. Au bout d'un long moment, la dormeuse de gauche, qui nous faisait face, est remplacée par une autre, qui dort en nous tournant le dos. Et c'est bientôt la fin, fondu au noir.

Très vite j'ai pensé à nouveau à Viola, à tous ses dormeurs. Lui-même dans *The Passing*, mimant le sommeil en parallèle avec sa mère, qui agonise (et qu'on avait déjà vue dans le Triptyque de Nantes, couplé avec une parturiente et un plongeur en eau profonde). Mais surtout ses *Sleepers*, dormeurs normaux, dans des écrans plongés dans des bidons d'eau sur lesquels il fallait se pencher pour les contempler. Ou encore ses *7 Dreamers*, allongés sur une couche de galets, le visage, les mains et tout le corps recouverts d'une mince pellicule d'eau frémissante. Position que l'artiste avait lui-même prise pour enregistrer son autoportrait, destiné aux Offices de Florence. Décidément ils partagent beaucoup d'obsessions, Viola le visionnaire aux yeux fermés et Weerasethakul le rêveur éveillé.



2 oct. 2024 - 6 janv. 2025) au Centre Pompidou © Jean-Paul Fargier - Tous droits réservés

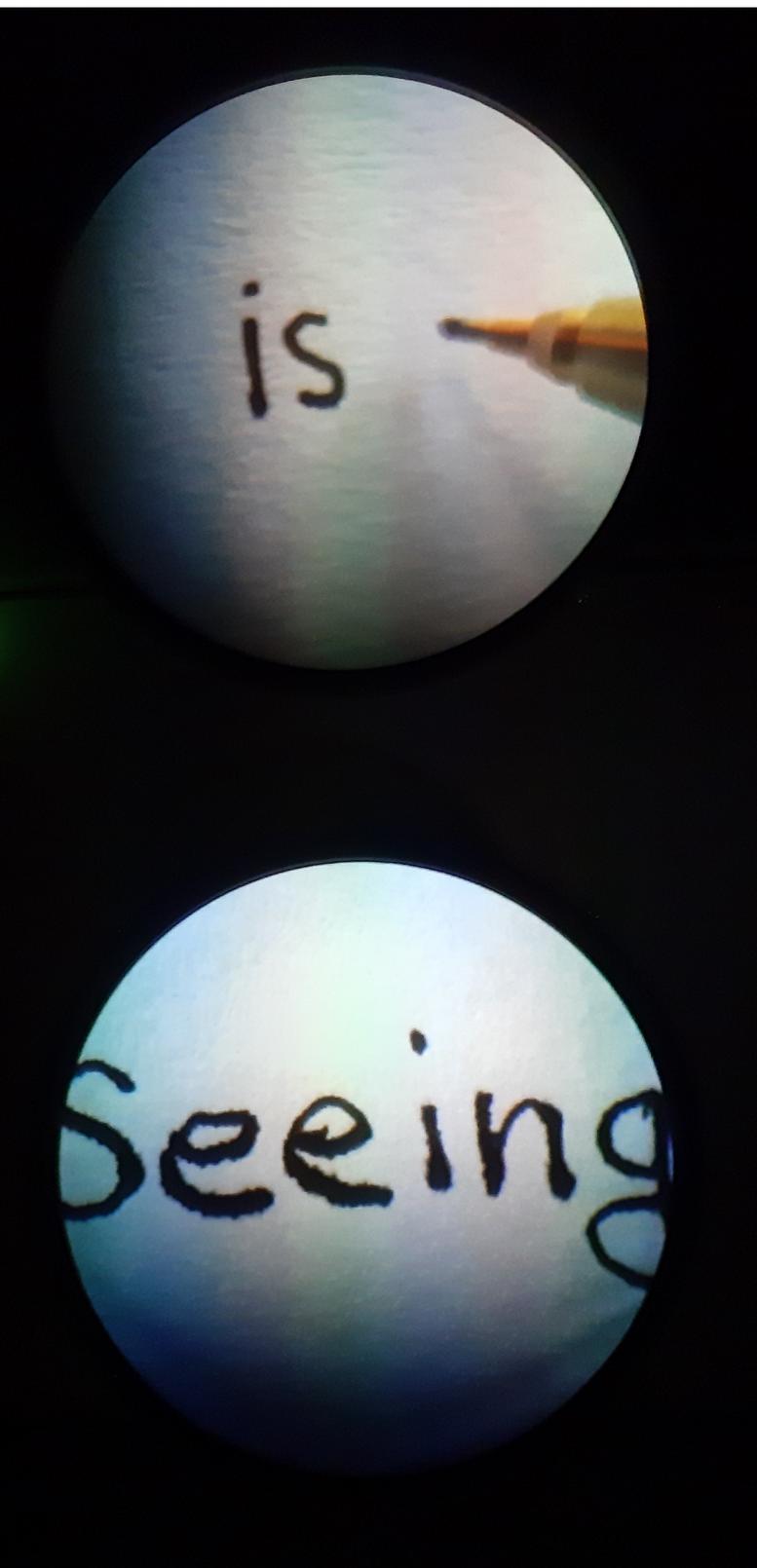
Et puis tout à coup, au milieu de tous ces dormeurs, est venue se lover la jeune fille endormie de Jean-Daniel Pollet, qui glisse entre les images de *Méditerranée*, les relie, les faufile, les disperse, les raccroche, les noue, par son mouvement continu de navette tisseuse. Et comme elle se trouve allongée sur un chariot clinique, errant dans les couloirs d'un hôpital en quête d'une salle d'opération, voici qu'elle rappelle la définition du Beau emprunté par les surréalistes à Lautréamont : *Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie*. Les yeux fermés ouvrent sur les paysages du Rêve. Le Rêve est l'espace de tous les rapprochements les plus insolites. Dissection et machine à coudre affrontent de conserve les tempêtes du Sens sous un même Parapluie. Quand vous ne comprenez plus rien à ce que vous voyez, fermez les yeux, dormez, tout trouvera sa place.

Un tel exercice est peut-être la clé de la pièce suivante : 9 petits films, projetés sur le mur d'un très long couloir, forment une suite d'images de petites tailles (30/20 cm).

Impossible de les embrasser toutes ensemble, et vu leur diversité il faudrait passer beaucoup (trop) de temps pour les inspecter, à fond, les unes après les autres. Je décide de passer devant ces films en me contentant d'admettre leur multiplicité insondable. Comme un manifeste de simultanéité fortuite d'évènements dispersés dans le temps et l'espace, en me demandant toutefois si ces neuf petits films, séparés par un mètre au moins, plutôt que de dialoguer entre eux, ne conversent pas davantage, à tour de rôle, avec les œuvres exposées précédemment, que ce soit *Solarium* ou *le club des dormeurs*. J'avance lentement le long de cette dentelle d'images discontinues, en cueillant des sujets, des formes, des couleurs, à la volée, sans les relier. Et puis soudain, je m'arrête, interpellé par un personnage qui feuillette des livres, et parle face caméra les yeux fermés : tiens revoilà un aveugle. Je cesse ma déambulation, je regarde tout le film, deux fois, il dure tout au plus trois ou quatre minutes. On est dans une chambre aux murs couverts de livres. On voit deux hommes assis sur un canapé qui s'échangent un livre, l'un est vêtu d'un T-shirt vert, l'autre d'un T-shirt rouge. On voit des mots captés sur des couvertures de livres : Asimov, Miracle. Il n'y a pas de sons, les paroles de l'aveugle disert ne peuvent être prises en compte. La caméra zoome lentement sur sa bouche pourtant. Peut-être un muet (un muet thaïlandais) pourrait-il lire sur ses lèvres. ? En tout cas, j'en retire que ce film-là dialogue à distance avec l'aveugle à la chemise blanche de *Solarium* et ses yeux fermés, avec ceux des dormeurs et des dormeuses de la salle à côté.

La salle suivante s'ouvre au bout du couloir aux 9 films, et affiche sur un grand écran une scène curieuse d'écriture de nuit, à la lumière d'un tube de néon, qui attire beaucoup d'insectes. Sur un grand cahier, une main s'applique à inscrire, en luttant contre l'invasion des insectes, une longue phrase, qui débute par ces mots : *I read somewhere that the idea of conscience doesn't exist in dreams*. Il recommence plusieurs fois, sur une nouvelle page de son cahier, toujours assailli par l'attaque des papillons de nuit, des fourmis volantes, des moustiques, des araignées et autres envahisseurs, qu'il écarte d'un geste vif, avant de continuer à développer sa réflexion sur les divers états de réalité auxquels on accède dans la vie et dans les rêves. De temps en temps, un gros plan sur le tube, estampillé *Made in China*, découvre la source de lumière qui attire ces... aliens. C'est le mot qui s'impose à la lecture du texte.

Lisons. Relisons. Relions.



J'ai fixé quelques plans de cette scène d'écriture avec mon téléphone, attrapant progressivement de nombreuses lignes. Je peux maintenant (au moment où j'écris ce texte, chez moi) déchiffrer ces lignes : c'est un récit de rêve. « *I dreamt about a mixture of horror film and meditation. I was followed by an alien in an anonymous town. Even though it had big eyes, it did not really « see » me. It sensed me. When my mind went in different directions, this alien sensed the thoughts and appeared in front of me. The way to escape was to... (mot caché par le stylo et les doigts du scripteur)... and focus on my breath. So in the (mots cachés par la main)...* » Bon, peu importe, on en sait assez pour se faire une idée du rôle de ce texte dans ce contexte.

Le sens de cette scène placée à la fin du parcours dans ce labyrinthe d'images particules se révèle à moi par l'irruption dans ma mémoire d'une autre image du *Chien andalou* : la main grouillante de fourmis. Que j'associe aussitôt aux plans des scorpions de *L'Âge d'Or*. Ce film de Bunuel et Dali, n'oublions pas Dali, débute par un bref documentaire sur ces arthropodes de la classe des arachnides. Et s'achève, tiens tiens, revoilà Viola, par l'exécution du final du *Tristan* de Wagner, pendant que deux amants se dévorent de baisers (main de Gaston Modot dans la bouche de Lya Lis) à l'abri d'un labyrinthe végétal, les protégeant du regard des musiciens et des auditeurs réunis juste à côté.

Oh là là, quel mélange ! Les particules nocturnes de Apichatpong Weerasethakul me font un drôle d'effet, attirant à elles, comme des aimants, d'autres particules, qui remontent dans ma mémoire de très loin. Mémoire ou imagination ? Ma tête est pleine d'aliens. Il est temps pour moi de sortir de cette caverne.

Je jette encore un regard sur la dernière installation : une femme, assise près d'une fenêtre (je reconnais Tilda Swinton, l'actrice de *Memoria*, le dernier film d'A.W. que j'ai vu), elle a l'air égarée, perturbée, non par ce qu'elle voit mais par ce qui l'habite, un peu comme moi, troublé par toutes ces images que j'ai vues ou dont je me suis souvenu, et je me dirige à pas lents vers la porte, le sas de communication avec ce qu'on appelle le Réel. Mais la Caverne grouillante de fantômes demeure dans ma tête. À vrai dire, c'est dès 2007, avec *Ghost of Asia*, vu au Festival VIDEOFORMES de Clermont-Ferrand, que j'ai été aspiré (et inspiré) par cette sarabande de Revenants.

De retour chez moi, j'ouvre le numéro des *Cahiers du Cinéma* où je sais trouver un entretien, que je n'ai pas encore lu (pour éviter d'être influencé), avec le génial Weerasethakul prénommé Apichatpong. Réalisé par Alice Leroy et Elie Raufaste, cet entretien est intitulé excellemment « Réminiscences de la lumière ». Réminiscences ! C'est bien cela qui est, comme je viens de l'éprouver, au cœur de cet assemblage d'images dispersées dans une caverne que les auteurs de l'entretien qualifient de *cosmique*. Pas mal, mais je préfère ma fixation sur celle de Platon. Pourtant *cosmique*, ça dit bien cette impression d'infini, de relations sans frontière, de mixage immense de toutes les subjectivités et objectivités, que pratique cet artiste. Au fil de l'entretien on l'entend convoquer Ozu, Muybridge, Hou Hsiao Hsien, Warhol, Duchamp, Nam June Paik, Chantal Ackermann, Bruce Naumann, Spielberg, *E.T.* et *Poltergeist*. Tout ça ? Rien que ça. Car si on l'avait laissé dérouler encore un peu ses références, il aurait peut-être nommé Viola, Bunuel, Dali, Pollet, et d'autres... Il pense son art comme une conversation qui part des dessins des grottes préhistoriques (« la paroi c'est le premier écran ») et se prolonge jusqu'à... l'Intelligence Artificielle. « Je crois que tout le monde finira par l'utiliser. C'est beau d'être parmi les premiers à découvrir une technique. »

Dans sa rétrospective à Beaubourg, il a montré *A conversation with the Sun*, réalisé en dialoguant avec ChatGPT-3. Il y traite, dit-il, « de la disparition de l'humain. Je suis persuadé qu'elle adviendra, que nous serons effacés par des technologies. Ce ne sera pas le moment du jugement dernier mais la naissance de nouvelles formes de vie. L'I.A. m'apparaît comme un prototype de cette évolution future, et je trouve passionnant de considérer celle-ci comme un autre cycle qui ne serait plus indexé à l'histoire humaine. » Merveilleuse tranquillité de la pensée bouddhiste ! Et W.A. continue, avec le même enthousiasme rassurant : « Internet, par exemple, est apparu comme un formidable outil de communication sans qu'on sache vraiment ce qu'on y cherchait, et nous avons fini par construire une immense mémoire pour quelque chose qui viendra après nous. » Allez, Platon, remballer ta caverne... ton projecteur et tes ombres trompeuses, tes réminiscences et ta pensée logique. L'avenir se passera sans nous. Profitons donc encore un peu de nos souvenirs fantômes limités... avant notre réincarnation. En quoi ? Où nous verrons tout, tout en n'étant plus nous. On s'en fout. Mais non, c'est tellement beau d'imaginer ce futur, en quelque sorte déjà là.

Et tout à coup, je m'avise que l'Alien qui nous parle, comporte un CHAT dans son prénom : ApiCHATpong... Et qu'il y a du Gi-Pi-Ti-Three dans Wee-ra-se-tha-kul ! Amen.

Ainsi soit-il. En voilà un qui ne ratera pas sa réincarnation.

© Jean-Paul Fargier, Novembre 2024
- Turbulences Vidéo #126

CE QUI VIT DANS LE NOIR

par Axel Fried

« Les restes calcinés d'une vieille machine. Un paysage noir de carbone et les anciens sauvages dansent à nouveau au sommet du volcan. L'histoire est-elle déjà finie ? Ou peut-être n'a-t-elle pas encore commencé ? Dans le noir, un automate étrange exhale : un parfum douceâtre, floral et capiteux ; un souffle aussi - le râle haletant se transforme en plainte, mais sa rumeur reste étouffée. »

Statue païenne, chimère de femme, de fleurs et de câbles. Son chant est interdit parce que les femmes de ce pays n'ont plus le droit de chanter. Quelle liturgie pour les choses qu'on veut retenir ? Ailleurs dans la pièce, des organes mécaniques veillent. Alvéoles noires et lascives, membres nervurés gorgés de liquide rouge palpitant sous la membrane de latex. Les sculptures désirantes disent quelque chose comme : approche et caresse-moi ; je n'ai peut-être jamais existé, mais je ressens toujours. Fluide, fossiles, aliens, pure génitalité. Strupre étrange et fascinant des choses passées ou à venir.

Une aura d'énigme se dégage des œuvres de Yosra Mojtahedi. Une énigme sans réponse définitive, mais dont le mystère semble contenir les secrets du monde. C'est comme dans les textes de Bataille, où tout coexiste, tout apparaît inextricablement lié : l'amour, la guerre, le désir, le politique, le profane, le sacré. Il existe des généalogies secrètes et Yosra les met à jour. Pas par le prisme de la raison, mais par associations d'idées, de formes et de symboles. Le noir dit le cosmos, la modestie et les millions de barils de pétrole extraits chaque jour des entrailles de la Terre - le souffle, l'élan vital, l'âme, un râle, la mécanique des pistons. Il n'y a rien de définitif à conclure ici. Yosra ne dit jamais : voici le monde tel qu'il est, mais plutôt : le monde est rempli de choses précaires, incertaines, instables et étranges - voici un espace dans lequel vous pouvez les éprouver. Son travail met en relation des parties ignorées de nous-mêmes avec des choses qui n'existent pas, ou pas encore. En ce sens, l'acmé de l'art ne se situe pas strictement dans la chair organique ou synthétique des sculptures ou des installations, mais dans la question intime qu'elles nous posent.

Qu'éprouves-tu ? D'où vient le désir, la répulsion, la crainte ou l'empathie que tu ressens à mon égard ? À mesure que l'on se rapproche, les hybrides, les difformes - les choses qui refusent d'être strictement catégorisées - nous interrogent. Chaque rencontre induit une réponse différente, dans un jeu relationnel nouveau où le sensible précède l'éthique. C'est le trouble dont parle Donna Haraway, la modernité liquide de Zygmunt Bauman. Yosra les réagence pour formaliser les doutes que notre époque entretient à l'égard de la connaissance et du temps. Les strates profondes du passé ressurgissent et se bousculent à la surface du présent, les anciennes catégories craquent et s'infiltrant.

Les dispositifs artistiques qui en résultent sont hybrides, pluri-sensoriels, difficiles à raconter à celles et ceux qui n'en ont pas fait l'expérience. *Volcanahita* (2024) tient à la fois du paysage et du rituel, *Sexus Fleurus* (2021) est simultanément une sculpture et une créature à caresser *L'Érosarbénus* (2020) est fait d'organes, d'odeurs, de céramiques et de courants d'air

Yosra ne s'habille qu'en noir, et il est difficile de terminer un texte traitant de son travail sans évoquer la place particulière que cette couleur occupe au sein de son œuvre. Dire que le noir revêt une importance particulière pour l'artiste est un euphémisme. Yosra habite le noir comme on tient un lieu, se meut dans l'obscurité et profite de son secret pour raconter les choses que la lumière interdit. Un milieu fait de chuchotements, de râles et de murmures étouffés. Il s'y raconte ces choses ambiguës, fragiles ou interdites qui ne survivent que dans l'ombre et à la condition de ne jamais être reconnues : la psalmodie d'une liturgie oubliée - la voix des femmes auquel le régime politique iranien interdit de chanter et, plus globalement, le désir féminin, à peine et seulement toléré à la condition de rester secret. Son noir est à la fois matière, référence, sujet et condition. Dans l'obscur, le chaos grouille, frictionne, éclate et Yosra l'articule pour nous apprendre à ressentir les choses qu'on ne sait pas encore nommer.

© Axel Fried, Novembre 2024



Volcanahita, Yosra Mojahedi (2024). © Tous droits réservés



Portrait de Yosra Mojtahedi (2024). Black and white © Pierre Bouyer, VIDEOFORMES - Tous droits réservés

Poème *Volcanahita*,
d'après l'œuvre éponyme de Yosra Mojtahedi

Obscure flaque brûlante à nocuité sans pareille
flot épais qu'Ormuzd raye de son œil bienveillant
de ton sein jaillit la reine des morts des vivants
déesse Anahita que l'affliction réveille

Auprès de toi Nahid flotte basalte et viscère
deux amphibènes de verre nagent dans ton sang de poix
glissent entre tes côtes tranchantes dont on devine le poids
- grandes arêtes sanglantes à la noirceur amère -

Elles cachent ce cœur sali par tes sujets humains
qui ravagent ton lit mais encensent ta berge
ne se souciant peu d'hui et guère plus de demain

Car ces ingrats ignorent que ton palais héberge
leurs futures âmes perdues égarées en chemin
vers le Garotman d'or et l'infini gamberge

- Ossian
(@Ossianthebard)

گودالی سوزان و مبهم از انتهای بی پایانش
معلق میماند، آنقدر که اهورامزدا
با چشمان ظریفش راه را نشانه می گیرد
آنگاه از پستان های تو ملکه مردگان و زندگان بیرون می آید
و این الهه آناهیتا ست که از مصیبت زمان بیدار می شود

در کنار تو، سنگواره های آتشفشانی آلت گونه شناورند
دو مار شیشه ای، در خون لغزنده و چسبناک تو غلت میزنند
و بین دنده های تیز و بُرنده ات، آرام آرام میخیزند
دنده های که سنگینی شان را می شود با نگاهی لمس کرد
- لبه های خونین بزرگ با طنابی سیاه و تلخ -

آنها میخواهند قلب سرخ تو را با استعاره انسان بودن
بدل به مردابی کنند
نه امروز طلوع را جایگاهی ست و نه فردا
چون این ناسپاسان نمی دانند
کاخ شما میزبان آینده آنهاست
و روح از دست رفته آنها در این راه گم شده،
تنها در آن جا مأمن خواهند گرفت
در آبادی گستره با اسطوره گانی از جنس طلا و فواره...

آسیان- ۱۴۰۳ - در وصف ولکاناهیتا
ترجمه: یسری مجتهدی

CONCORDANCES DES TEMPS, VASES COMMUNICANTS, CORPS FLOTTANTS... SANS RÉPIT

par Jean-Paul Fargier

« Sous le titre : *Sans Répit – Portrait d'un aventurier*, un livre très enlevé, fascinant, malin, vient d'être publié par les éditions de L'Harmattan, dans sa collection *Ecritures*. Il est signé Erdosain – alias d'un fidèle contributeur de *Turbulences*, dont je révélerai le nom à la fin de cet article. Mais, de grâce, ne sautez pas tout de suite au post-scriptum, si vous ne voulez pas vous gâcher le plaisir de deviner vous-mêmes, ce patronyme (pour vous faire patienter je sèmerai quelques indices en cours de route). Lire est toujours un pari sur un inconnu, même célèbre. Chaque livre nouveau remet les compteurs à zéro. »

Sans répit n'est pas un roman. Ce genre ne figure pas à la suite du titre. L'auteur désigne son œuvre comme un *portrait*. Portrait d'un *aventurier* nommé Michael von der Goltz. Bien. Mais, une fois qu'on l'a lu, ce portrait, qui brosse les traits d'une personne réelle, de sa naissance en 1946, en Suisse, à sa mort (accidentelle ou criminelle ?) en 1992, sur l'île d'Elbe, on est tenté de le qualifier d'*inachevé*. Mieux : *flottant*. Inachevé magistralement car conforme à son modèle, virtuose des changements d'identité, des déguisements, des actions troubles, des engagements ambigus, des zones d'ombre.

Oxymore incarné, Michaël van der Goltz se silhouette successivement comme torero allemand, docteur en philosophie fêtard, aussi à l'aise sur les campus d'Oxford que dans les nuits chaudes de Barcelone au temps de la Movidá, journaliste sans journal, producteur de film unique, où il fait aussi l'acteur, protecteur désintéressé de la jeune danseuse catalane Blanca Li, dont il paye les études à New York sans exiger de... contredanse, et surtout chasseur de nazis improvisé, qui contribue à l'enlèvement du SS Klaus Barbie, en Bolivie, afin qu'il soit jugé en France. Etc...

En fait, *Sans répit* est un dossier. Mais un dossier écrit comme un roman. Un roman dont le personnage principal se double peu à peu, en creux, en filigrane, comme dans toute bonne enquête, d'une autre figure centrale, l'enquêteur lui-même, qui se confond avec le narrateur. Erdosain donc, le mystérieux Erdosain. On y revient.

Mais qui est Erdosain ? Le vrai. Un personnage de roman !

Erdosain, nom sans prénom mais pas sans passé., avant de devenir le pseudo d'un auteur français (né à Rennes en 1955, artiste vidéo et écrivain contemporain, retraité de l'enseignement des Beaux-Arts et brillant aficionado, vivant aujourd'hui dans le Midi à égale distance des arènes de Nîmes et des arènes d'Arles, voilà des indices), Erdosain est le personnage récurrent de plusieurs romans d'un écrivain argentin, nommé Roberto Arlt, né en 1900 à Buenos Aires et mort en 1942 dans la même ville. Fils d'un émigrant prussien et d'une mère italienne (d'où son nom à consonance germanique et son prénom latin), Roberto Arlt, journaliste devenu romancier, s'affirme dans ses œuvres, en tant qu'écrivain, comme partisan du réalisme, de la verveur du parler populaire (le lunfardo), de l'enracinement de la fiction dans l'Histoire, en opposition avec

son contemporain Jorge Luis Borges et ses disciples (dont le plus connu est Adolfo Bioy Casares), tenants de la préciosité et du fantastique.

Le paradoxe est que notre Erdosain français (ayant déjà publié un livre de fiction taumachique aux éditions Verdier en 2014, encore un indice, et auteur maintenant de ce *Sans répit*) écrit des ouvrages moins artliens que borgésiens. C'est son charme.

Voyez comment il opère. Par un mélange de touches impressionnistes et de traits d'une grande précision. Tous les éléments recueillis au cours de son enquête, Erdosain les distribue dans son récit en alternant des descriptions à haute teneur littéraire, où l'on sent frémir les corps et palpiter les paysages à des heures précises, avec des déclarations brutes, non moins précises mais fragmentaires, enregistrées auprès de certains témoins de tel ou tel épisode de la vie de son héros. Cette combinaison de deux sortes de précisions (et d'imprécisions) constitue un style d'approche qui ne cesse de remettre en question la netteté de la silhouette qui se dessine sous nos yeux. Ce qui la rend, en réalité, d'autant plus véridique.

Un exemple ? On entre dans l'histoire de Michaël von der Goltz par son enfance évidemment. Elle se déroule en Uruguay, où son père entraîne, quelques mois après la naissance de Michaël, toute la famille, parce qu'il a déjà vécu en Amérique Latine avant la guerre. Ils rejoignent une colonie agricole nommée Nueva Helvetia, « où il y a acquis une exploitation au long de la route Picada Benitez qui relie Nueva Helvetia à la route n°2 ». Voilà de la précision géographique indéniable. Et l'auteur va être encore plus précis (merci Google Map) pour localiser la maison. « Leur domicile se situait à droite, sitôt l'entrée de Nueva Helvetia, quand on vient de Colonia Valdense ou de Playa Fomento. La propriété formait l'angle des rues Buenos Aires et Christian Hugo. Sur un terrain de 3.000 mètres carrés, se dressait une maison à plan carré, chapeauté d'un toit de tôle rouge à quatre pans. Deux cyprès plantés en sentinelles encadraient une façade crème ornée d'un joli balcon Art Déco au premier étage et d'un porche cintré paré de pierres colorées au rez-de-chaussée. » On dirait la description d'une photo noir et blanc rehaussée de couleurs imaginaires. Ensuite, pendant quelques pages, on entre dans l'intimité de cette famille d'émigrés, vivant à la mode suisse (alémanique, précise le narrateur) dans un cadre sud-américain.

Puis tout à coup on bascule dans le merveilleux, à l'occasion d'une escapade où le père entraîne ses deux fils jusqu'à l'estuaire du Rio Rosario et du Rio de la Plata pour contempler l'infini des eaux. Là, il leur administre une leçon de géographie comparative, rapprochant la largeur du Rio de la Plata et celle du fleuve Congo, et leurs végétations respectives aussi sauvages l'une que l'autre, avant de conclure par une promesse de pousser un jour plus loin leurs investigations en remontant ces fleuves jusqu'à leur source. Promesse qu'il réalise aussitôt imaginativement en déclamant, sans le révéler à ses enfants (mais l'auteur nous l'indique en note), un passage d'un roman de Joseph Conrad, *Heart of Darkness* (dont Francis Ford Coppola tirera l'argument de son épopée sur la guerre du Vietnam, *Apocalypse Now*, c'est moi qui l'ajoute). Envolée que voici : « Nous fimes escale à quelques autres endroits aux noms bouffons, où la joyeuse danse du Commerce et de la Mort va bon train dans une immobile et terreuse atmosphère de catacombes surchauffées. » Wouah, ça décolle.

Voilà un tour typiquement bourgeois, ce basculement d'un merveilleux quotidien, décrit au présent, dans le fantastique récit d'un voyage accompli par un autre, évoqué au passé simple. Suivi immédiatement par un retour au présent, « quand la lune se lève et jette sur l'ocre du Rio un sillage de vif-argent », permettant alors au père de se montrer prosaïquement solennel : « Mes garçons, je vous présente le Rio de la Plata », cependant que Michaël et son grand frère, subjugués par l'éclat surnaturel du reflet, s'imprégnaient de l'esprit du fleuve. » Magnifique chute que cet esprit du fleuve. Annonce d'une vie emportée vers le large.

C'est qu'on appelle *concordances des temps*, quand plusieurs époques, plusieurs lieux, se conjuguent habilement dans une même phrase. Ce qui donne à voir un récit comme succession de vases communicants, échangeant leurs contenus matériels transmués en fluides spirituels. Ah ces catacombes surchauffées ! On y trouve côte à côte (couchés dans la même phrase) les étudiants massacrés à Mexico en 1968 et les derniers combattants aztèques exterminés par Hernan Cortés, 450 ans plus tôt, au même endroit.

Avançons. Vers d'autres concordances. Michaël, au bout de cinq ans vécus en Uruguay, rentre en Europe, avec sa mère, ses parents s'étant séparés. En Suisse d'abord, puis en Allemagne, en Angleterre, à Oxford, où il devient

docteur en philosophie, et de là en Espagne, où il découvre les toros à Pampelune, lors d'un séjour « indubitablement *hemingwayen* » pendant la San Fermin (suite de corridas entrecoupées de lâcher de taureaux dans les rues de la ville, appelé *encierro*).

« L'exaltation de ces deux minutes et demie de course folle, les cornes dans le creux des reins, ne fut pareille à nulle autre. Dès lors puisqu'il avait passé l'épreuve de l'encierro, qu'il avait humé de si près l'odeur des bêtes, qu'il en avait frôlé les cornes et éprouvé le pelage rugueux, il avait physiquement pénétré dans l'univers étranger, violent, fascinant, du toro. Toréer pour de vrai, en habit de lumière, muleta à la main, devint son ambition et, comme le clamait un slogan de l'époque, c'était « ici et maintenant ».

Appréciez au passage, cet ici et maintenant d'époque, qui fait surgir dans la vocation tauromachique de Michaël l'esprit de Mai 68. Autre concordance des temps. Mais sa vocation n'est-elle pas née également du désir de concorder avec l'héroïsme des personnages qu'Hemingway peint dans *Mort dans l'après-midi* et *Un été dangereux*...

Voilà pour le torero dont on suivra bientôt les exploits, sous l'alias de Miguel Rodrigo, exploits décevants dans des arènes secondaires, mais pris en main par l'apoderado (manager) du grand El Cordobes, qui apportera son onction au jeune allemand en toréant à ses côtés lors de son *alternativa*. Mazette !

Quant au chasseur de nazis, autre activité à laquelle Michaël von der Goltz s'adonnera en se laissant porter par le fleuve du Hasard, l'enquêteur Erdosain, nous en livre les étapes avec minutie. Michaël sympathise à Barcelone avec un allemand d'origine bolivienne (ou un bolivien d'origine allemande), nommé Klaus Jorg Altmann. Lequel l'invite à aller faire la connaissance de ses parents à La Paz. Invitation qu'il finira par accepter après avoir appris, de la bouche d'un célèbre journaliste allemand, Kai Hermann, qu'Altmann est en fait l'alias sous lequel se cache, en Bolivie, Klaus Barbie, le Boucher de Lyon, le tortionnaire de Jean Moulin. Outre torero, Michaël a l'ambition de devenir journaliste, et il accepte le marché que Kai Hermann lui propose : si Michaël réussit à lui organiser une rencontre en Bolivie avec Klaus Altman-Barbie, il l'aidera à entrer dans la carrière du journalisme.

Recommandé par le fils, Michaël devient un familier du père et de sa bande de comploteurs, nazis impénitents, réunis au service des dictatures d'Amérique Latine. Et au terme d'une série de péripéties impossibles à résumer, un jour Barbie qui a été démasqué par Beate Klarsfeld puis par un journaliste de la télévision française, Ladislas de Hoyos, mais se sent protégé par sa nationalité bolivienne et sa complicité avec le dictateur de La Paz, un jour Barbie accepte de rencontrer ce Kai Hermann, que lui recommande si chaudement Michaël. Hermann repart en Allemagne et rédige pour le magazine *Stern*, sous le titre *Ein Killer Karrier*, une série de 6 articles qui retracent les crimes de Barbie en France puis son soutien apporté à plusieurs dictatures latino-américaines dont bien sûr celle de Bolivie.

Et, coïncidence, au même moment, le vent tourne. La dictature est renversée en Bolivie et le nouveau gouvernement, démocratique, accepte d'extrader Barbie en France à la demande de François Mitterrand pressé par son conseiller Régis Debray. La suite est davantage connue : le procès aura lieu à Lyon et Barbie interné dans la cellule même où il avait emprisonné et torturé Jean Moulin. Ce qui l'est moins c'est le message que Barbie fait passer à un de ses fidèles amis, depuis sa prison (dans des lettres transmises par son avocat, Jacques Vergès) : Il faut régler les choses avec le Torero, c'est un traître, préviens les amis des aventures de ce gentleman. Bref, si on traduit bien ce que signifie les choses à régler : les jours du torero sont désormais comptés. Grâce aux archives de Kai Hermann,

plusieurs fois mentionnées, Erdosain donne à voir de nombreux moments des aventures de celui que Barbie qualifie ironiquement de gentleman. Une autre source, très riche, se révèle être le témoignage d'une certaine Julia, une jeune femme qui a aimé Michaël et l'a accompagné, un temps, dans ses aventures en Bolivie, en Argentine, etc. Erdosain l'a retrouvée, rencontrée, interrogée.

Julia apparaît pour la première fois, abruptement, page 38, pour contresigner le récit d'un moment particulièrement dangereux, vécu par Michaël dans le Mexique en ébullition de 1968, où il faillit être fusillé. Puis elle reviendra, de chapitre en chapitre, pour distiller des informations que seul un témoin direct peut livrer.

« En 1982, j'avais 17 ans et j'étais étudiante en Bolivie pour un échange scolaire de 8 à 10 semaines. Je vivais à La Paz. Un jour à la cafeteria Fontana, un homme blond qui y prenait son petit-déjeuner s'est approché de ma table et m'a demandé s'il pouvait se joindre à moi. Il était journaliste et il s'appelait Michaël von der Goltz. J'étais encore très jeune et très naïve. Il m'a raconté qu'il était ami avec Mick Jagger et Egon von Furstenberg. Cela a suffi pour que la conversation me passionne et que nous sympathisions. Nous sommes devenus amis, puis amants, et avons passé beaucoup de temps ensemble au cours de cet été 1982. (...) Il m'a demandé de l'épouser mais je ne l'ai pas vraiment cru. Je savais que je devais retourner au lycée. (...) Avant la fin de l'été, il m'a présenté à Klaus Barbie. Après avoir rencontré Barbie j'ai davantage cru aux histoires de Michaël. »



Chaque fragment du témoignage de ce témoin si proche, si intime, est précédé de l'intertitre : **Récit de Julia**. Puis Erdosain reprend la main, distillant ses informations brutes, partielles, décousues, en des paragraphes tricotés avec des aiguilles de romancier. Ainsi, ce passage romantique (p.118-119), où les corps flottent en apesanteur dans le fleuve indolent d'un temps où tous les temps communiquent. Exemple parfait de l'art d'Erdosain.

« Au bras de Michaël, tout est simple et facile. Même de rencontrer d'anciens nazis ou d'aller jouer l'espionne dans des établissements où elle n'aurait jamais eu l'audace de pénétrer. Michaël lui fait découvrir les vieilles rues de l'époque coloniale, les marchés, mais aussi les confiterias et les boîtes de nuit. Il lui parle de la désastreuse guerre du Pacifique et du rêve perdu de l'Océan, de la catastrophique guerre du Chaco et du pays amputé, de la tradition des coups d'Etat, de l'arrivée des Juifs allemands avant-guerre et des nazis après guerre, de la guérilla du Che Guevara, de Monika Ertl...

Parfois, n'importe où, dans la rue ou dans un café, il lui demande de poser et fait semblant de la photographier pour capturer l'image d'une autre personne derrière elle. Les vieux nazis, qui ne se doutent de rien, ironisent sur la bonne fortune de leur poulain.

Un soir, où ils déambulent main dans la main dans les ruelles du centre-ville, inspiré par la douceur de la nuit, il lui propose de l'épouser. Elle en rit en lui déposant un baiser sur la joue :

- Mais je dois retourner au lycée !*
- En ce cas, aide-moi !*
- Demande-moi ce que tu veux ! »*

On va s'arrêter là. Si vous voulez savoir quel service Michaël va demander à Julia, il vous faudra acheter le livre. 19 euros pour 190 pages remplies à craquer de péripéties aussi romanesques, ça vaut la dépense. On en fera un jour un film ou... une série.

Et maintenant : avez-vous trouvé quel est le nom du rédacteur de *Turbulences* qui signe des romans sous le pseudonyme d'Erdosain ?

Un dernier indice. Voici une photo, où il enlace un de ses objets d'étude de prédilection... Mais oui c'est lui, votre

spécialiste préféré des séries télé. Retrouvez-le page 72 de ce numéro Il y a du Erdosain dans ses chroniques, non ?

© Jean-Paul Fargier, Novembre 2024
- Turbulences Vidéo #126



Erdoşain © Geneviève Morgan - Tous droits réservés

DÉAMBULATIONS AUTOMNALES EN ART VIDÉO

**AIX-EN-PROVENCE, PALESTINE EN EXIL,
MARSEILLE, ATHÈNES, CASABLANCA.**

par Marc Mercier

*Et je me suis réjoui
réjoui
quand je me suis souvenu
du soleil*

*(Mon corps ce qui reste de l'écriture,
Abdallah Zrika, Cahiers de l'Approche, 2023)*



Ghassan Halwani, *Erased, Ascent of the Invisible* (2018) © Tous droits réservés

Aix-en-Provence, Image de ville

Les rencontres Image de Ville (octobre 2024, Aix-en-Provence et Marseille) ont à nouveau proposé aux publics matière à réflexion sur l'architecture, l'urbanisme les individus qui y vivent, y meurent ou disparaissent.

Une caméra vidéo scrute un mur couvert d'un palimpseste d'affiches déchirées. Une main gratte, donne forme au titre du film du Libanais Ghassan Halwani : *Erased, Ascent of the Invisible* (2018) (Effacé, Ascension de l'Invisible). Sous ces centaines d'affiches apparaît un semblant de visage. Avec un crayon, l'artiste tente de lui restituer ses traits manquants.

Il s'agit donc, au moyen de photographies, d'images animées et de plans de Beyrouth, de retrouver et recomposer les traces des milliers de disparus de la guerre civile libanaise (1975 – 1990).

Aujourd'hui, nous nous sommes tragiquement accoutumés à ces annonces de disparitions, ces milliers de migrants sans nom ni sépulture ensevelis sous les eaux méditerranéennes ou de la mer du Nord, ces dizaines

de milliers de Gazaouis enfouis sous les décombres dont le nombre n'est pas pris en compte quand s'affiche la comptabilité macabre des morts causées par les missiles israéliens.

Dans le film de Halwani, il est, à un moment donné, question de documents d'État Civil où, quand un décès survient, un fonctionnaire s'applique à barrer le nom du défunt. Les disparus, tant que leurs corps ne seront pas retrouvés et identifiés, sont donc immortels. Il reste aux vivants le devoir de dessiner un chemin permettant à l'invisible de faire son ascension, non pas jusqu'à l'émergence, dit le réalisateur, *mais juste jusqu'à l'effleurement de la surface, rien que pour faire preuve d'existence et de gêne, en d'autres termes : vivre.*

Les gestes inventés pour effleurer cet impossible à voir dérangent la tranquillité du visible en quoi nous accordons trop souvent une confiance aveugle. Photographier l'absence pour donner corps à une mémoire que tous les pouvoirs politiques dénigrent à coups de réécritures de l'Histoire ! Halwani nous montre longuement une photo où l'on devine qu'il s'est passé quelque chose de tragique. Cette image n'est pas l'originale. Il ne nous la montrera d'ailleurs pas. On distingue une chaussure au sol, un chapeau suspendu dans les airs et une ombre qui prolonge un corps absent. Les après-guerres sont toujours des histoires de fantômes. Ou comme le disait Walter Benjamin : *Si l'ennemi triomphe, même les morts ne sont pas en sûreté.* L'art est le moyen dont s'est dotée l'humanité pour ne pas ajouter une minute de silence à l'oubli orchestré par les vainqueurs. Une tentative sans cesse recommencée d'offrir des mots aux morts. Mort, mot : une consonne (r) de moins pour une respiration de plus. Ce qui importe, ce n'est pas la conservation du passé, mais la réalisation des espoirs du passé.

Je me souviens : un pinceau à la main, les yeux soudain fermés face à ses flaqes de chair qui se contorsionnent dans une cage, le peintre Francis Bacon a déclaré : *Si j'étais en enfer, je penserais toujours avoir une chance de m'en sortir. Les peuples libanais et palestinien ont-ils ce genre de visions salvatrices ?*

Repensant au film de Ghassan Halwani, je me dis que si le monde n'était ni photographié, ni peint, ni écrit, il n'y aurait plus rien à voir.

8e Biennale d'art vidéo /si:n/ : Palestine en exil

2009, Ramallah, Gaza, Jérusalem : sous l'égide de la A.M. Qattan Foundation, naissance de la 1ère Biennale d'art vidéo et performance de Palestine : /si:n/. Pincement au cœur : j'ai assuré la co-direction artistique des six premières éditions. Nous rêvions que la belle résistance poétique viendrait à bout de l'odieuse occupation coloniale.

Octobre 2023, Israël entre dans un processus génocidaire de la population de Gaza. Octobre 2024, pour ne pas disparaître le festival /si:n/ s'exile : Allemagne, Belgique, Canada, Éthiopie, France, Italie, Jordanie, Liban, USA... Grâce à Visual Container TV (basée à Milan), le monde entier a pu visionner en ligne les quatre programmations proposées ce 20 octobre sous le titre emprunté au poète Mahmoud Darwich : *Éloge de l'ombre haute*.

Je pense à l'artiste Mohamed Harb qui fut programmé au festival /si:n/. Aujourd'hui, avec sa famille, exilé dans son propre pays à cause des bombardements incessants d'Israël, il n'a plus de logement. Urgence : acheter une tente ! Avec le soutien du poète Abdellatif Laâbi (Maroc), l'artiste Marie-Christine Couture (Québec) et Linda Roland (France), nous avons lancé un appel solidaire. Une quarantaine d'artistes et d'ami-e-s se sont mobilisé-e-s. Victoire ! Une goutte d'eau, certes, dans un océan sanguinaire. Art vidéo : des images + de la solidarité.

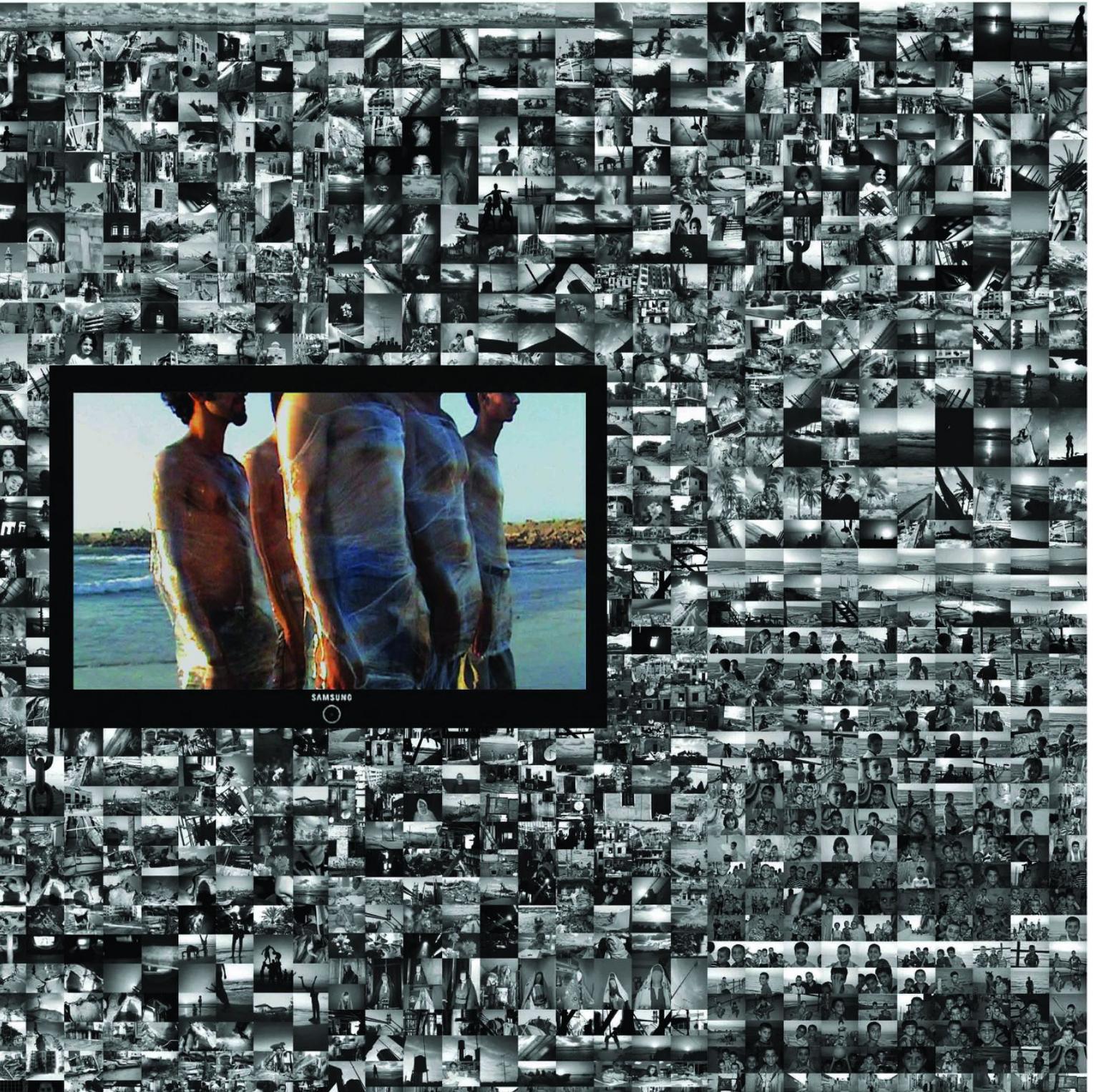
Gaza Out OF Fox

فوتوغرافيا و فيديو ارات

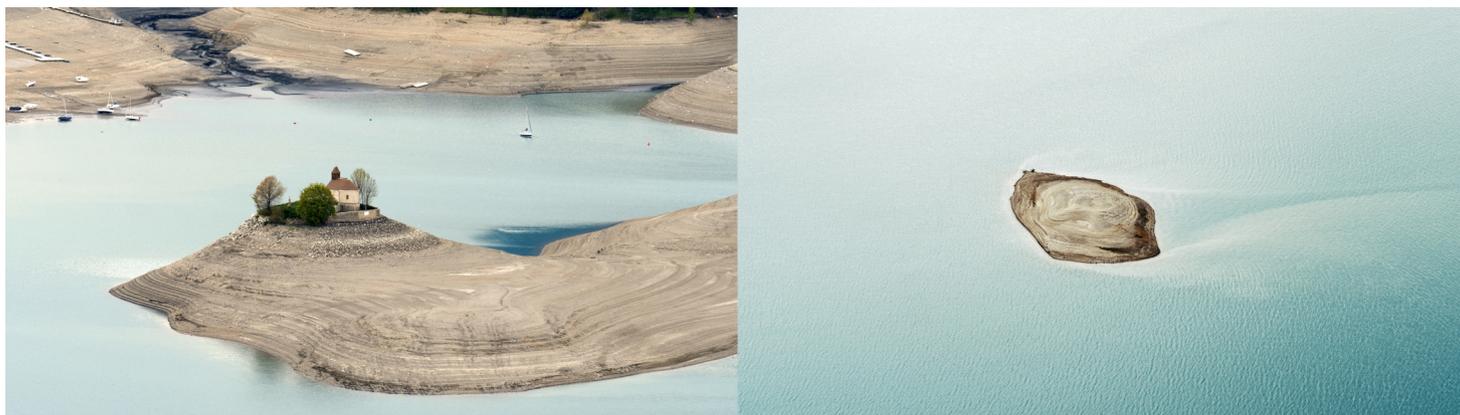
photographya and Video art 2000 -2012 | 200 cm x 140 cm



Gaza Out OF Fox



© Mohamed Harb - Tous droits réservés



Après la-Durance, François Lejault (2024) © Tous droits réservés

Marseille, triptyque vidéo de François Lejault

Friche la Belle de Mai. Je m'installe sur les rives de la dernière installation de François Lejault : *après la durance*. D'emblée, l'avouer : extraordinaire !

Retour aux sources. J'ai exposé une installation de cet artiste lors du 1er festival des Instants Vidéo (1988) au bord de la Durance (Manosque). Aujourd'hui (vertige), je regarde cette nouvelle œuvre à quelques centaines de mètres du Palais Longchamp bâti en 1869 par Henry Espérandieu, célébrant l'arrivée des eaux de la Durance à Marseille. Il faut dire que les Marseillais avaient de quoi se réjouir si l'on se remémore que c'est suite aux épidémies de choléra de 1834 (865 morts) et 1835 (2576 morts) qui frappèrent la ville en raison du manque d'eau potable, que l'ingénieur Franz Mayor de Montricher entreprit de creuser un canal qui, épaulé par dix-huit aqueducs, conduisit l'eau jusqu'au plateau Longchamp.

Longtemps, la Durance fut une rivière tumultueuse. Elle naît en haute montagne (2390 mètres d'altitude, au pré de Gondran sur les pentes des Anges, pour se jeter dans le Rhône après un parcours de 323 kms. En chemin, son cours s'élargit en une plaine alluviale favorisant l'agriculture. La Durance apporte la vie partout où elle passe. Or, ce qui est frappant quand on se laisse emporter par les images de François Lejault, c'est l'absence des humains en chair et en os. Je précise cela, nous le verrons plus tard, car l'homme est néanmoins omniprésent à cause des traces qu'il a laissées sur son passage. Je mêle des souvenirs personnels aux images de Lejault. À quelques kilomètres en aval d'Oraison, la Durance reçoit les eaux de l'Asse.

Un jour, j'ai imaginé la mélodie de cet affluent bien désespéré de contribuer à l'écoulement d'une rivière jadis si altière de sa puissance hydraulique qui n'est aujourd'hui que l'ombre d'elle-même : *le chant de la rivière l'Asse*. Oui, hélas ! La Durance est lasse. Les gens du village des Mées racontent qu'à l'époque où la Durance était navigable, un navire transporta des femmes. Des moines subjugués par tant de beauté sensuelle coururent pour les approcher, mais-Dieu courroucé les pétrifia. Depuis lors, le village est surmonté de rochers que l'on nomme *Les Pénitents*. Dieu est frustrant.

Aujourd'hui, en maints endroits son lit est désolé comme celui d'une amoureuse éconduite. Des barrages, des industries polluantes, un canal, ont eu raison de sa fougue généreuse.

François Lejault suit le parcours de la Durance à rebrousse eau, si je peux m'exprimer ainsi : il nous invite à le suivre depuis les épousailles de la Durance avec le Rhône jusqu'à sa source haute alpine. Tel un saumon qui comme chacun sait est anadrome : migrateur pour se reproduire.

Remarque qui peut nous éclairer : la source n'est pas le commencement, mais le point du recommencement d'un cycle qui, tel un rêve de Verlaine, *n'est, chaque fois, ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre*. Le titre de ce triptyque ne comporte pas de majuscules, *après la durance*, comme si ces trois mots avaient été prélevés d'une phrase dont on ignore l'avant et l'après. Peut-être parce qu'il y a un avant de la source et un après de l'embouchure. Un texte du jeune Karl Marx débute ainsi : *comme je l'ai indiqué dans le chapitre précédent...* Nous ne sommes tous qu'un instant du long fleuve de la vie.

Je pense aussi à ce merveilleux ouvrage du géographe anarchiste Elisée Reclus, *Histoire d'un ruisseau* (1869) où l'on peut lire : *Semblables au ruisseau qui s'enfuit, nous changeons à chaque instant; notre vie se renouvelle de minute en minute, et si nous croyons rester les mêmes, ce n'est que pure illusion de notre esprit.*

La source de la Durance se situe à la frontière italienne dans les Hautes-Alpes, passage de nombreux migrants (anadromes) venus d'Afrique. On ne s'étonnera donc pas que Lejault ait saisi cette inscription chaleureuse sur un rocher : *Refugees Welcome.*

En effet, ici, en hauteur, tout est générosité, accueillant, vivant, les ruisseaux parmi les herbes, les arbres, les montagnes au loin, une loutre dressée sur ses deux pattes arrières. On se souvient, faute d'humains, avoir croisé chemin faisant tout un bestiaire : une famille de sangliers, des oiseaux, des canards, un chien, des chevaux, un serpent, une libellule, des papillons, des poissons, autant de signes d'existences qui persistent malgré les parasites qui balafrent les rives de la Durance : béton, machines, barrages, maisons en ruine, détritrus, pneus, épaves de voitures.

On se souvient aussi avoir vu et lu au fil des images des pages d'écritures rédigées par la nature elle-même : nervures sur la boue sèche, reflets de lumière sur l'eau, nuages au-dessus des montagnes. Comme si la nature nous murmurait : *Aie le courage de savoir !* (Kant). J'imagine Lejault dans sa dérive vidéographique répondre par un *Aie le courage de jouir, de te réjouir* Ou quelque chose comme : *ne te noie pas dans la boue d'une nostalgie d'un antan où la Durance coulait librement, ne rêve pas d'un retour à un temps fantasmé d'avant la venue de l'homme avec sa volonté de tout dominer, artificialiser. Invente des issues, crée des failles dans tous les barrages. Aie le courage d'imaginer. Il faut fuir !*

Désormais, dérivant à tes côtés François Lejault, je ne suis plus un spectateur guidé par ton seul regard d'artiste. Je grimpe dans un bateau ivre tel un Arthur Rimbaud aux voiles gonflées de désir et déclame :

*Mais, vrai, j'ai trop pleuré ! Les Aubes sont navrantes.
Toute lune est atroce et tout soleil amer :
L'âcre amour m'a gonflé de torpeur enivrantes.
Ô que ma quille éclate ! Ô que j'aïlle à la mer !*

Après avoir vu cette installation, je me suis plongé dans l'*Histoire de la Durance*. J'apprends ceci : il y a douze millions d'années, elle bifurquait vers le sud entre la massif des Costes et les Alpilles, passait le seuil de Lamanon pour aller se jeter directement dans la Méditerranée. Cette rivière fut un fleuve. *Ô que j'aïlle à la mer !*

Des phrases éclaboussent ma mémoire. *Le temps est sorti de ses gonds* (Shakespeare). *On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve* (Héraclite). Lejault ne cesse de filmer des remous : agitation, bouleversement, convulsion, désordre, effervescence, secousse, trouble. Je n'en doute plus, c'est la poésie de l'avenir qu'il saisit. Encore Rimbaud : *Arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens.*

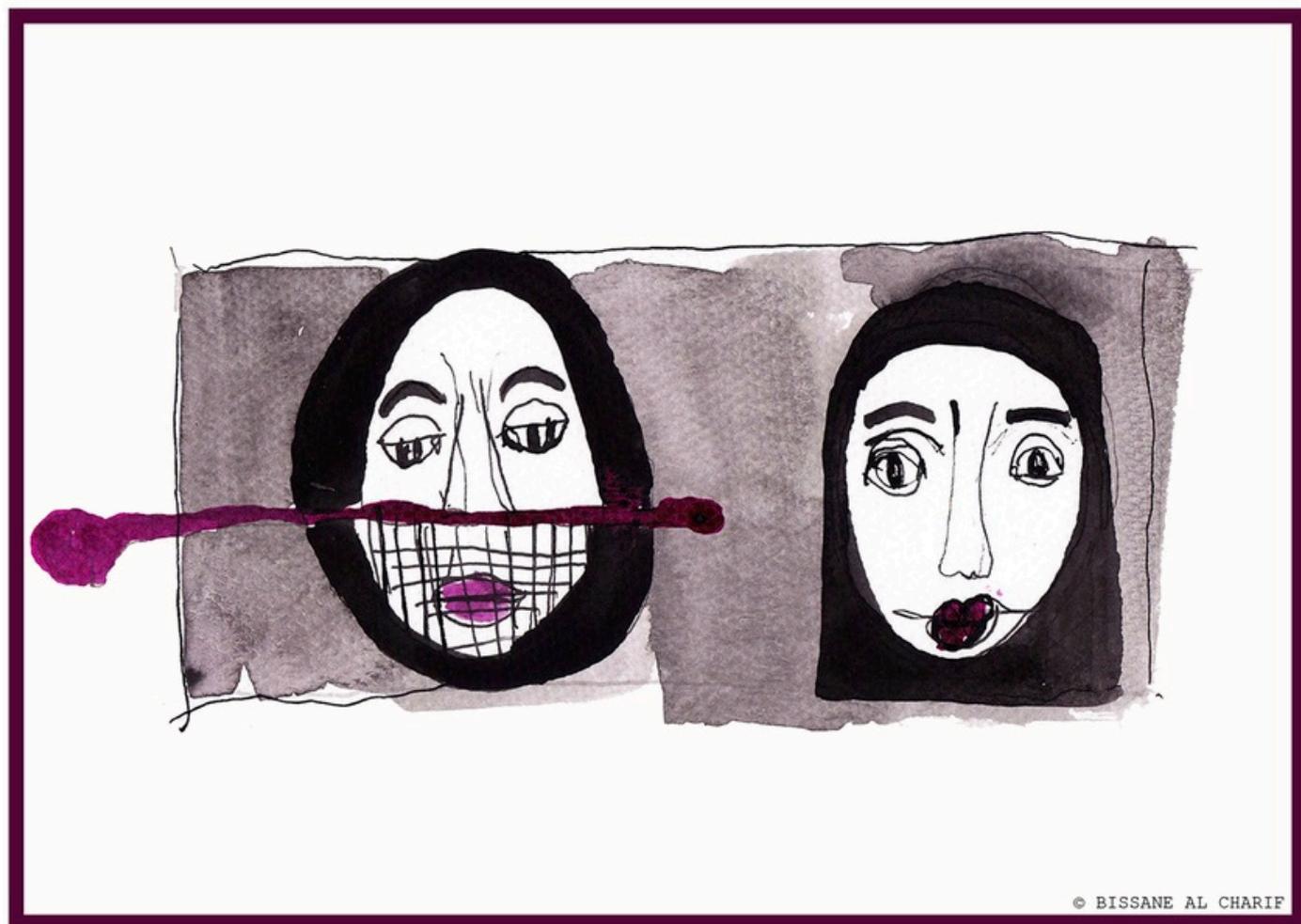
François Lejault a su conjuguer une poésie du tumulte. Dénrée de plus en plus rare et indispensable. C'est avec des artistes de cette trempe que l'art vidéo survivra aux effets de mode des intelligences artificielles. Nous sommes dans l'inconcevable, mais avec des repères éblouissants. (René Char)

Encore Marseille : revenir

Le Mucem présente une exposition intitulée : *Revenir. (Expériences du retour en Méditerranée)*. Algérie, Arménie, Grèce, Palestine, Liban, Macédoine du Nord, Syrie... Quels types de liens gardons-nous avec la terre d'origine après l'avoir quittée ?

Sur un socle, un trousseau de clés en verre, échelle 1/1 : copie à l'identique de mon trousseau de clés de Gaza, déclare l'artiste vidéo et plasticien Taysir Batniji qui, comme les milliers de Palestiniens expulsés suite à la Nakba (1948), comme les milliers de Juifs expulsés d'Espagne (1492), a empoché ses clés du retour le jour où il fut contraint à l'exil.

Non loin, une vidéo de Bissane Al Charif (scénographe et plasticien) retient mon attention : fragment d'une installation multimédia intitulée *Mémoire(s) de femmes* (2014) documentant l'histoire de huit femmes ayant fui la Syrie. On entend leurs voix narrant leurs douleurs, combats et espoirs. Dix ans ont passé, leurs vœux de retour sont pour le moment inaccomplis. Dans l'extrait choisi ici, nous voyons deux petites filles en robe rouge et bleue qui jouent, qui courent, qui tournent en rond en riant sur un tapis aux motifs jaunes sur fond bleu, jusqu'à l'épuisement. Elles se relèveront, n'en doutons pas !



Mémoire(s) de femmes, Bissane Al-Charif (2014 - 2017) © Tous droits réservés

Athènes, un monument de Marianne Strapatsakis

Un ancien et prestigieux bâtiment abandonné au centre d'Athènes qui abritait depuis 1921 le célèbre cinéma *Ideal*, est menacé d'être racheté pour devenir un hôtel cinq étoiles. Afin de contester ce projet de gentrification du centre-ville soumis aux lois de l'industrie touristique, des artistes se sont soulevés en proposant une ultime exposition avant la débâcle annoncée.

La grande vidéaste Marianne Strapatsakis, pionnière de l'art vidéo grec, a dans cet élan exposé une installation construite avec des sièges démolis du cinéma, de la tôle inoxydable, des diodes électroluminescentes, des images vidéo et du son : *Monument of Whispers*.

Quelle force ! Tournant autour, j'ai eu cette même délicieuse impression, ce chaleureux frisson, ce foisonnant enthousiasme, qui me saisirent le jour où j'ai pu approcher la maquette du *Monument de la Troisième Internationale* (1919) de Vladimir Tatlin. Certainement à cause de sa forme en spirale au sommet duquel l'artiste russe escomptait placer un dispositif permettant d'envoyer et de recevoir des informations planétaires. Je retrouve chez Strapatsakis cette même puissance utopique, généreuse, démesurée, même si ici le cri lancé au monde est désespéré. Les plus beaux chants sont toujours des chants de revendications qui nous élèvent au-dessus de notre condition. J'espère que les futurs locataires de l'hôtel de luxe auront des insomnies cinématographiques.



Monument of Whispers, Marianne Strapatsakis(2024) © Photo : Marc Mercier - Tous droits réservés

Casablanca, 30e festival d'art vidéo (FIAV)

Il n'y a pas que *Lucky Luke*, mon héros d'enfance, qui est chanceux ! J'ai eu le bonheur d'accompagner la naissance de nombreux festivals d'art vidéo, en France (Manosque puis Marseille, Bagnols-sur-Cèze), au Maroc (Casablanca et Figuig), en Argentine (Buenos Aires), au Kirghistan (Bichkek), en Palestine (Ramallah, Gaza), en Syrie (Damas), en Algérie (Alger)... Certains furent éphémères, d'autres immortels. Tous m'ont apporté une joie démesurée, même si pour l'un d'entre eux mon départ-fuite fut une insupportable déchirure. Celui de Casablanca m'est une constante caresse apaisante.

Le FIAV de Casablanca (fondé en 1993 par l'Université de Ben M'Sik et les Instants Vidéo de Manosque) a fêté cette année son trentième anniversaire (25 au 30 novembre). Depuis l'an 2000, c'est Majid Seddati qui assure avec pertinence la direction artistique, soutenu cette année par Lamiae Dokkali (logistique) et Wajdi Guagui (technique). Cette édition a notamment proposé un focus espagnol d'une très grande qualité.

Dès l'ouverture, décharge d'émotions poétiques visuelles, corporelles et sonores avec la performance *Suenos de Casablanca*, mise en scène par Raquel Gualtero suite à une résidence associant des artistes marocains et espagnols. Les environnements numériques qui se déploient sur la scène semblent générés par les corps dansants.

Inoubliable !

Le lendemain, place aux vertiges avec *Reactiva 360°*. Raquel Gualtero tourne sur son propre axe comme une Derivative, mêlant des codes de la danse contemporaine avec ceux du folklore colombien. Les formes lumineuses qui l'entourent nous déroutent. Voyage cosmique et cependant ancré dans notre présent.

Grandiose !

Plus tard, Marzia Matarese avec *Arquera Colectivo* nous entraîne délicatement dans un monde microscopique. Durant toute la semaine, elle récolte végétaux et échantillons aquatiques qu'elle a cultivés dans sa chambre. Telle une biologiste éprise des secrets cachés de nos environnements, elle filme pour nous en direct tous ces micro-organismes qui se sont développés.

Le japonais Naoyuki Tanaka poursuit ses investigations robotiques avec sa nouvelle performance PET'sOUND. Derrière lui, des images vidéo tonitruantes.

Devant lui, la star du jour : *Lucy the robot*. Nao l'accompagne à distance (très émouvant pas-de-deux !) : ce n'est pas rien, car ce soir Lucy la chanteuse nous offre un concert *live*.

Attendrissant !

Soudain, c'est l'extase avec la performance *Mwen Pa Priye Zacca* sur fond vidéographique, de Stéphanie Melyon-Reinette (Guadeloupe). Images qui l'enveloppent, la situent tantôt dans une bananeraie, tantôt dans une mangrove ou un désert. L'artiste, à n'en pas douter s'inspire de gestes de rituels, mais très vite elle nous entraîne bien au-delà. Son corps dessine dans l'espace des formes qui se tissent à nos propres paysages intérieurs. J'ai eu, comment dire ? Un coup de cœur, de peau, de sang, de rétine, d'ouïe. Je me suis senti léger. Selon moi, la perle du festival.

Les installations. Aux côtés des machines plastiques et sonores de l'Espagnol Oscar Martin (*BSM/MTHC* et *Meta Music Machines*), du dispositif virtuel d'immersion dans un univers cinématographique de Rémi Sagot-Duvaurox (*The Hitchcock Experience : a Spatial Montage Project*), du dispositif-traceur de Mustapha Chafik (*Le polygraphe*) dont deux bras d'un tourne disque munis de feutres dessinent au gré des bruits que vous lui offrez..., le public a pu méditer face à l'installation vidéo mythique prêtée par Gabriel Soucheyre, *TV Boudha* (1974) de l'inventeur coréen de l'art vidéo Nam June Paik. Un Boudha, une caméra reliée à une télévision en noir et blanc qui lui fait face. On ne peut pas faire plus simple. Contraste bouleversant avec les œuvres contemporaines nécessitant des technologies de haute volée. *Il suffit du strict nécessaire*, disait Bertold Brecht.

Autres émerveillements : *Collection Airtist* (six tableaux) et *Collection Nature of Nature* (trois tableaux) des Marocains Hassan Lahrach et Youssef Nidam. Il faut se munir de son téléphone pour mettre en mouvements et en sons chacune des propositions. Pour la première collection, des visages entourés de signes mouvants, et à chaque fois une langue et un chant exposant toute la richesse culturelle marocaine dans sa grande diversité. La deuxième collection s'intéresse aux mouvements des éléments (eau, air, feu), librement inspirée par les écrits de Gaston Bachelard. C'est étonnant, sensible, intelligent.

Si ce festival n'avait qu'une seule raison d'exister, ça serait celle-ci : permettre à des artistes comme Hassan Larach de créer, lui qui a découvert l'art vidéo il y a trente ans et qui au contact des œuvres et des artistes de passage s'est auto-formé.

Mais je n'ai pas tout dit, les deux compères ont aussi réalisé une vidéo usant de l'IA pour rendre hommage à Bill Viola en évoquant la scène traumatique de la (presque) noyade de l'artiste américain enfant : *Tape Z*.

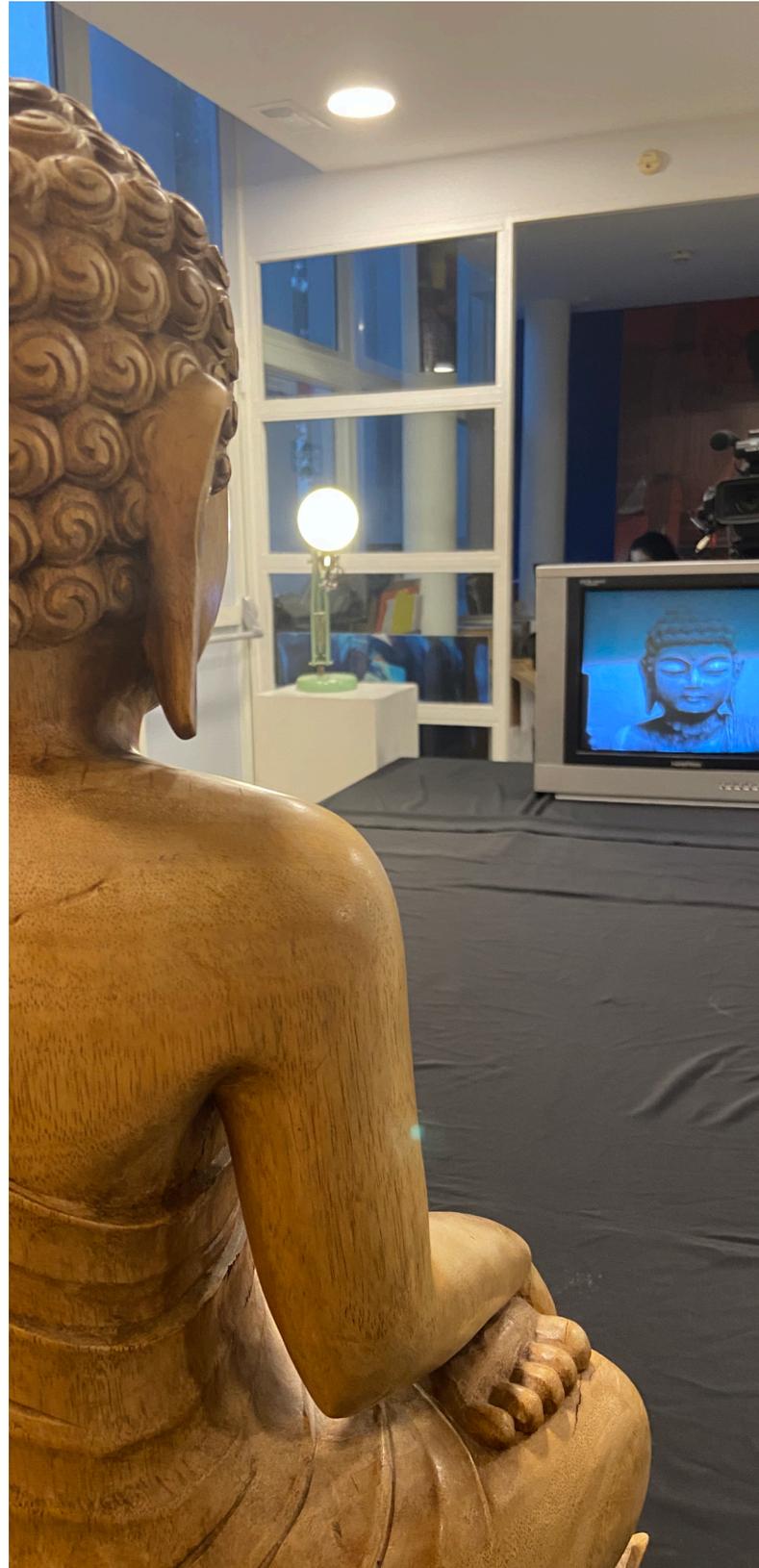
Le FIAV s'oriente de plus en plus vers les arts numériques. Heureusement, l'art vidéo maintient une place que visiblement le public apprécie. Nous avons pu assister à une séance entièrement consacrée à la grande artiste de Madrid Lisi Prada dont les œuvres conjuguent à merveille des questions poétiques et politiques en évitant à chaque fois les écueils d'un systématisme formel et esthétique. On a l'impression que pour chaque réalisation, elle réinvente l'art vidéo.

Quelle fraîcheur !

Enfin, j'ai eu le grand plaisir de rendre hommage à l'Institut Français à deux grands maîtres disparus récemment, Michel Jaffrenou (France), mort en décembre 2023, avec *Les Totologiques*, et Bill Viola (USA) avec un somptueux documentaire de Jean-Paul Fargier, *L'expérience de l'infini*.

Longue vie au FIAV de Casablanca, le premier festival d'art vidéo du continent africain ! Solide et solidaire. Casablanca, Gaza-Blanca mon amour ! *Et je me suis souvenu du soleil* (Abdallah Zrika).

© Marc Mercier, Novembre 2024
- Turbulences Vidéo #126



TV Boudha, Nam June Paik au FIAV (2024)
© Photo : Marc Mercier - Tous droits réservés

DEBOUT LES DAMNÉS DE L'IMAGE

**RÉFLEXIONS INSPIRÉES PAR 3 FILMS
RÉCENTS ET QUELQUES INSTALLATIONS
VIDÉO**

par Jean-Paul Fargier

« Des images verticales, issues de nos portables (téléphones/caméras de poche), on en voit, on en prend, on en consomme, on en peaufine, on en échange quotidiennement. Elles se glissent partout, ces vidéos debout qui s'opposent aux images couchées accouchées naturellement par le cinéma et la télévision, arts tardifs, aux cadres formatés par l'idéal pictural de la perspective. »

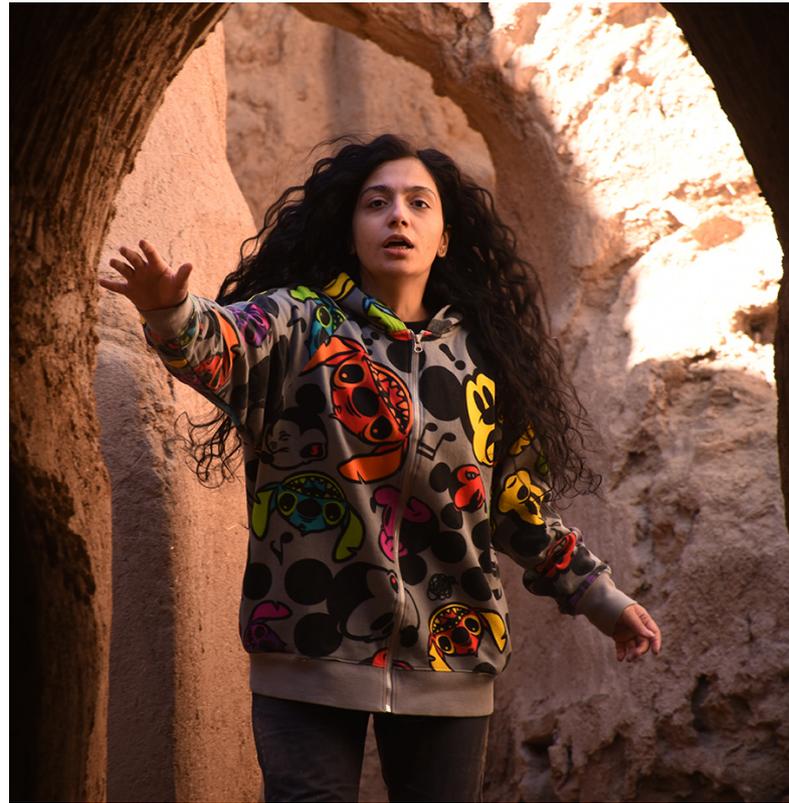
Et forcément le cinéma et la télévision, mais aussi la publicité, se sont mis à les insérer, ça et là, au sein de leurs images longilignes, en les incorporant bizarrement dans leurs *trames horizontales*.

Au profit de quoi ? Au mépris ou au bénéfice de qui ? Dans quelles perspectives ?

Amusons-nous un peu : brossons une théorie. Il y a longtemps que je n'en ai commis, bricolé. Vous allez voir, c'est facile : puisqu'un concept c'est aussi une *figure*. De style ou géométrique.

J'ai commencé à me poser ces questions et à leur imaginer des réponses en voyant coup sur coup trois films sortis cet automne : *Les Graines du Figuier Sauvage*, *Le Roman de Jim*, *La Chanson de Jérôme*. Signés respectivement par Mohammad Rassoulof, les frères Larrieu et Olivier Bosson. Trois chefs d'œuvre de verticalité iconique dessinant une esthétique numérico-incise. *Quésaco*¹ ?

En général ces images verticales, qui surgissent parfois à la télévision, dans des émissions d'information, sont des images d'amateurs qui se trouvaient au bon moment au bon endroit quand s'est produit un événement imprévu (accident, rixe, catastrophe, inondation) dont ils étaient témoins. Prise en défaut de tout montrer en direct, la télévision, qui a raté cet événement lorsqu'il a débuté, se rattrape (comble son retard de simultanéité) en achetant ces preuves et en les diffusant en différé. Sauf que 9 sur 10 de ces fournisseurs d'images spontanées opèrent avec leur téléphone/caméra en position verticale ! Ce qui oblige les télés à bordurer ces « images debout » avec des marges floues obtenues en zoomant dans un détail de la scène. Ainsi se trouve rétablie, restaurée, l'horizontalité de l'image standard par l'adjonction de deux hors-champs décoratifs (insignifiants) au champ vertical (bourré de sens). La télé a horreur du vide ! Pas question pour elle de présenter l'image – verticale – du téléphone simplement cernée de noir ou de gris ou d'une autre couleur uniforme. L'image verticale doit se fondre, au prix d'une double suture, dans une fausse horizontalité.



Les Graines du figuier sauvage, Mohammad Rasoulof (2024)
© Pyramide Films - Tous droits réservés

Horizontalité qui risque de déréaliser le réel montré, englouti par l'effet esthétique. Le spectateur n'a plus devant lui une émanation du Réel mais une péripétie d'Image. À moins tout de même, que cette péripétie s'impose comme fracturation *a contrario* de l'homogénéisation recherchée.

Au cinéma, l'appropriation de ce mode de filmage dans une fiction arrive de plus en plus souvent, mais alors l'image verticale ne cherche pas à dissimuler son étrangeté au régime iconique du médium (le cinéma) dans lequel elle surgit. Elle joue à fond d'être une exception, une déviation, une contradiction. Un abîme dans la Représentation. Autrement dit : s'il n'y a, certes, que du Réel (ou des effets de réel) dans la fiction d'un film, quand une image verticale advient au fil d'une scène, comme une lame déchirant une évidence, soudain le Réel s'avoue non homogène, lieu d'oppositions, tissu de luttes en œuvre.

¹ Ouvrons le Wiktionnaire. Quésaco : de l'occitan qu'es aquo (qu'est-ce que c'est ?). Attesté en 1730. Balzac l'emploie en 1832. L'Académie Française, en 1992, dans la neuvième édition de son Dictionnaire, en enregistre quatre variantes : quésaco, quèsaco, qu'es aquo, quès aquo. Mélodie merveilleuse des accents et des espaces graphiques. Sur France Musique, tous les matins, dans son émission Allegretto, Denissa Kershova, la meilleure programmatrice de la station, nous fait jouer au Quésaco. Une devinette visant l'auteur d'une musique.

La vengeance de Masha

Cette dialectique, nul ne l'a mieux perçue et démontrée que le cinéaste iranien, Mohammad Rasoulof, dans son dernier film, *Les graines du figuier sauvage*. Un drame familial précipité jusqu'au paroxysme par un événement historique. Le père de cette famille, adjoint de justice, vient d'être nommé juge, en récompense de son zèle au service du pouvoir iranien ; l'épouse se réjouit de cette promotion sociale qui va accroître le confort de leur foyer. Leurs deux filles (l'une en terminale au lycée, l'autre qui vient d'entrer à l'université) accueillent cette nomination avec indifférence, tout occupées qu'elles sont par l'usage ludique de leur *Iphone*, addiction qui leur permet de vivre entre copines dans une bulle de liens sociaux artificiels. Mais soudain l'irruption d'une actualité fracassante va bousculer cet ordre subi plus que consenti. Après l'enterrement de la kurde Masha Amini, battue à mort par la police des mœurs pour port défectueux de voile islamique, les manifestations se développent dans les rues, gagnent les universités. Le récit du film est concentré à l'intérieur de l'appartement de cette famille bourgeoise. L'extérieur n'existe qu'à travers les images (horizontales) qui y pénètrent via la télévision officielle, laquelle s'efforce de les neutraliser en les noyant dans un flot de commentaires, négatifs évidemment. Mais très vite aussi d'autres images (verticales), reçues sur les *Iphone*, envoyées par des copines présentes dans les manifestations, révèlent l'ampleur réelle et la teneur du mouvement populaire Femme, Vie, Liberté. Et preuve que ce mouvement s'étend, des scènes de répression violente se déroulent au pied de l'immeuble où vit la famille de ce film. Scènes hors champ mais dont nous prenons connaissance aussi par les images (verticales) que les deux sœurs (confinées par leur mère) parviennent produire avec leur caméra/téléphone en cadrant ce qu'elles aperçoivent depuis les fenêtres de l'appartement donnant sur la rue.

Ainsi est posé un antagonisme entre deux figures : images verticales/images horizontales. La verticalité apparaît comme une rupture, une menace : une arme.



Les Graines du figuier sauvage
© Pyramide Films -



, Mohammad Rasoulof (2024)
Tous droits réservés

Une autre arme est alors introduite dans le film par le scénario : un revolver. Il est confié au juge par son chef, au cas où il se trouverait mis en danger par le développement de l'insurrection populaire. Le juge ramène ce revolver chez lui et le range, pour la nuit, dans un tiroir de la commode de la chambre conjugale, où il le récupère chaque matin avant de repartir à son travail. Et un matin, l'arme a disparu. Soupçons sur la femme de ménage, sur les autres membres de la famille (mère et filles). Protestations d'innocence. Le père s'énerve, devient de plus en plus menaçant. Confisque les téléphones. Fait interroger ses filles par un policier psychologique sensé être un habile détecteur de mensonges. Il filme les interrogatoires (images horizontales) et les dénégations répétées des deux accusées. Ne se sentant plus en sécurité à Téhéran, à cause de la perte de son arme dont les conséquences s'aggravent au fur et à mesure de la montée du mouvement, le père embarque toute sa famille pour aller se mettre à l'abri loin de la capitale : dans leur maison de campagne. Où il enferme sa fille aînée dans une pièce cadenassée, tandis que la cadette réussit à s'enfuir pour se réfugier dans un grand figuier. La suite est épique : la mère bascule enfin du côté de ses filles, les trois femmes s'enfuient, poursuivies par le père, fou de rage, dans une ville fantôme, labyrinthe de ruines, où finalement le père va périr. Au moment où il s'apprête à étrangler son épouse qu'il a réussi à coincer sur un toit, la fille cadette sort de l'ombre, brandissant le revolver (c'est elle qui l'avait volé !) et elle tire sur son père. Qui chute dans un trou. Avalé par... la verticalité triomphante.

Le parallèle entre les deux armes (image verticale/ revolver) tressé par Rasoulof établit une autre opposition dialectique. Un autre antagonisme de deux figures. Un duel entre deux camps, qui se conclut par la conquête des deux armes par le camp dominé, promesse d'une victoire future définitive. La démonstration menée par le cinéaste iranien est subtile et implacable. Les damnés de l'image qui se sont dressés contre leurs oppresseurs en s'emparant de la verticalité iconique doivent aussi, pour parvenir à leur libération, s'emparer des armes meurtrières de leurs assassins. Il n'y a pas de Révolution sans violence.



Le Roman de Jim, Arnaud et Jean-Marie Larrieu (2024) © Pyramide Films - Tous droits réservés

Le roman de Jim

J'ai retrouvé cette force dialectique (entre deux régimes d'images) à l'œuvre dans *Le Roman de Jim*, le dernier film d'Arnaud et Jean-Marie Larrieu. Le drame ici conté qui oppose un père et un géniteur se trame subtilement, en mode mineur, entre deux types de production d'images. Qui peuvent se traduire dans l'opposition, figurée plus haut, entre images verticales et images horizontales.

Sauf que dans ce cas, le vertical est du camp négatif et l'horizontal du côté positif. Aymeric, le père (adoptif de Jim), est photographe et accumule les images (horizontales) de sa vie : amis, rencontres, famille.

La mère et le géniteur, Christophe, revenu après dix ans d'absence vivre avec la mère de Jim, réunion qui conduit à l'exclusion d'Aymeric, campent dans le camp des images verticales générées par les *iPhone*, même si c'est l'absence

(cruelle) de ces images téléphonées qui justement épaissit le drame, quand Jim est éloigné de son père l'établissement du couple au Canada. Alors que Jim a laissé à Aymeric, au moment de la séparation, un message d'amour lui disant : C'est toi qui es mon vrai papa, ils ne pourront plus par la suite échanger le moindre message.

Douze ans plus tard, Jim revient en France. C'est un grand jeune homme, élancé, qui dépasse de plus d'une tête celui qu'il vient retrouver, Aymeric, son premier père, sur les épaules duquel il adorait promener, comme on le voit sur l'affiche – et ce choix d'afficher d'emblée la verticalité augmentée me paraît très judicieux. Jim, on va l'apprendre, n'accomplit pas, avec ces retrouvailles, un mouvement spontané. C'est sa fiancée (qu'il avait connue petite fille, en France) qui l'a poussé à renouer avec le père de son enfance. Les retrouvailles se passent mal parce que Jim reste sur l'idée que sa mère a conservée d'un Aymeric distant, oublieux, refusant de garder un lien avec elle et Christophe, et donc avec Jim, pendant leur exil canadien. Cette image négative que la mère, femme bipolaire et perverse, a construite en manipulant le téléphone, censurant tous les SMS et MMS envoyés par Aymeric, sera soudain révélée à Jim (et déconstruite) lorsqu'il acceptera de regarder les photos accumulées par Aymeric au temps où il tenait le rôle de père. Réconciliés grâce à ces images (horizontales), Jim désignera Aymeric comme son père quand celui-ci fera un malaise au cours d'une marche au bord d'un lac, et que le pompier accouru pour le secourir l'interrogera sur son lien avec la victime : « C'était mon... c'est mon père ». Ce présent efface le passif en restaurant positivement le passé.

Tout le film est plein de ce genre de subtilités. La plus éclatante, du point de vue de ma quête théorique sur la verticalité iconique, est la scène de la balade en montagne, au cours de laquelle éclate le malentendu des retrouvailles père/fils. Jim, futur guide de montagnes, athlétique, entraîne Aymeric, adulte corpulent, sur un parcours ardu, enchaînant la traversée d'un pont de corde, jeté au-dessus du vide, et l'escalade d'une falaise, au milieu de laquelle il l'abandonne soudain après lui avoir jeté à la figure tout le ressentiment qu'il nourrit envers lui (sans savoir encore que c'est sa mère qui l'a perversément entretenu). L'horreur dramatique de cet abandon dans le vide, vengeance sans doute préméditée pour l'abandon que Jim reproche à Aymeric, met en jeu la puissance symbolique de la verticalité. Parvenu seul, au prix d'efforts considérables au sommet de la

falaise, Aymeric (formidable Karim Leklou) épuisé physiquement et anéanti psychologiquement comme père rejeté, ne devra son salut (son retour au bas de la falaise) qu'à l'appel qu'il passera à sa douce compagne grâce à son portable – objet foncièrement (ergonomiquement) vertical.

La verticalité n'est pas, on le voit, assignable à une valeur univoque, essentielle. Elle peut fonctionner symboliquement, selon le rôle qu'elle assume, tantôt comme figure négative et, tantôt comme figure positive. Dans le scénario et la mise en scène du *Roman de Jim*, elle est une figure à double face. Dans *Les Graines du Figuier Sauvage*, elle est engagée dans un combat comme arme d'un seul camp.

La Chanson de Jérôme

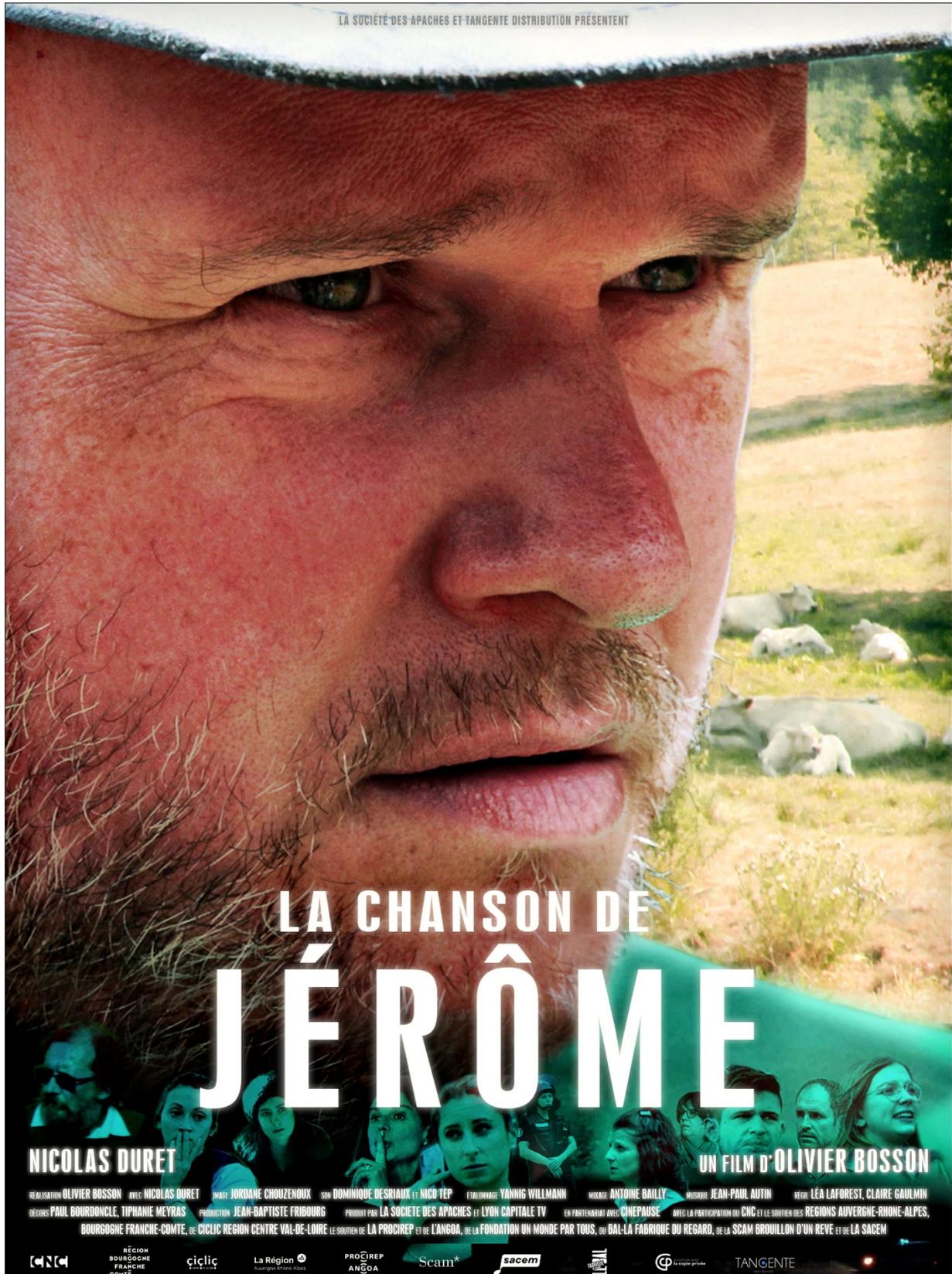
En allant voir *La Chanson de Jérôme*, film de cinéma du vidéaste Olivier Bosson, je ne m'attendais pas à poursuivre mes réflexions sur l'insidieuse incidence de la *verticalité iconique* générée par les téléphones/caméras. Et pourtant... il m'a suffi de constater que l'histoire vraie d'un paysan en butte aux normes de l'agriculture pilotée par l'agro-industrie débute par l'offre d'un portable à ce sympathique rebelle, pour que je rameute mon filtre des *images debout*.

Olivier Bosson reconstitue la lutte de Jérôme Laronze, éleveur de bovins en Saône-et-Loire, pris dans un engrenage administratif qui le contraint à fuir sa ferme dans une cavale désespérée, s'achevant lorsqu'un des gendarmes qui le poursuivent l'abat d'un coup de revolver, le 20 mai 2017. Avec des acteurs amateurs (dont certains ont bien connu le paysan en question) et un acteur professionnel (excellent Nicolas Duret) incarnant le héros, Olivier Bosson retrace les étapes d'une persécution systématique d'un adepte de l'élevage raisonné, par ailleurs militant de la Confédération Paysanne. Le téléphone qu'on voit au début, c'est ce syndicat qui le lui offre, quand il devient son secrétaire départemental. Va-t-il s'en servir pour faire des images de son troupeau, des selfies avec ses vaches ? Que non, que non. Homme de contacts directs, de paroles à haute voix, de discours à la cantonade, c'est à peine s'il l'utilise pour joindre ses proches (sa sœur habite dans le coin avec son mari et leurs enfants) ou ses camarades de lutte. Ils savent quand et comment se réunir pour rassembler leurs forces et faire front. On assiste à une frémissante réunion syndicale et à de chaleureuses visites amicales, familiales, et même à une répétition de théâtre amateur (mise en abyme du régime scénique adopté par Bosson), qui contrastent avec les contrôles administratifs obtus des fonctionnaires du Ministère dans la ferme, contribuant chaque fois à braquer davantage cet agriculteur un peu négligent dans l'application des normes imposées. Il oublie de déclarer dans les quinze jours les naissances de ses veaux, du coup il est menacé d'être privé de ses subventions, car officiellement ses veaux « n'existent pas ». Sauf que leur viande est très appréciée par les acheteurs de vente directe, qui passent à la ferme sans forcément prévenir... par un coup de téléphone.

Ah ce portable insupportable ! Comme dirait Molière :
Que vient-il faire dans cette galère ?

Oui, à quoi sert donc ce téléphone dans ce film ? Socialement vain, ridicule, il est décisif cinématographiquement. Comme antiithèse. Il induit un choix formel. À l'opposé du cadre étrié des images téléphoniques, la reconstitution du drame de Jérôme qu'Olivier Bosson met en scène dans les lieux même où il s'est déroulé, se déploie dans un format de prise de vue très large. Un cadre allongé, propre au filmage de vastes espaces, magnifiant à la fois l'étendue des champs herbeux où vivent *en liberté* les bovins de Jérôme et le territoire immense et familier où habite et travaille le paysan rebelle aux contraintes, et où, à la fin, le fugitif est traqué par la maréchaussée. C'est aussi un cadre qui peut contenir beaucoup de gens à la fois : la réunion syndicale gagne ainsi en puissance et le générique final peut se dérouler sur un plan XXL alignant sur un seul rang tous les acteurs du film, parmi lesquels le réalisateur, qui a endossé le rôle du journaliste local intéressé à propager (nouvelle mise en abyme) le geste du paysan récalcitrant.

Je retrouve dans ce choix de format l'intelligence narquoise d'Olivier Bosson, déconstruisant dans ses vidéos (*Compétent dans sa branche*, 2004, *Le 17 à 17 h*, 2007), découvertes, notons-le, au festival **VIDEOFORMES**, les espaces sociaux, architecturaux, commerciaux, surtout les hypermarchés, emblématiques des transformations de notre « civilisation » en société de consommation sous la pression du capitalisme néolibéral. Chacune des scènes ironiques qu'il y brosse pour démontrer ses analyses faisait preuve d'une impressionnante maîtrise théorique double. Configurant les concepts des sciences politiques dans des schémas visuels très imaginatifs, souvent soulignés graphiquement, Bosson obtenait une lisibilité joyeusement décapante de nos cadres vie contrainte, sans être inéluctable puisque quelques fieffés lurons, incarnés par Bosson lui-même et ses amis, s'ingéniaient à les perturber, ces contraintes. Le ton est bien sûr différent dans *La chanson de Jérôme*, plus grave certes, mais c'est la même lucide ironie qui, cette fois, après les virtuoses études vidéo, orchestre cinématographiquement la symphonie héroïque d'un homme debout.



Affiche du film *La chanson de Jérôme*, d'Olivier Bosson (2024) © Tangente distribution - Tous droits réservés

Bill Viola et la verticalité

Tout au long de l'élaboration de mes réflexions suscitées par ces trois films, j'avais en tête les écrans verticaux de nombreuses installations de Bill Viola. Et en particulier celle que j'ai obtenu d'exposer, en 2014, par trois fois, à Clermont-Ferrand (festival VIDEOFORMES), à la Chartreuse de Valbonne dans le Gard (festival Traces Numériques) et à Casablanca (Festival international d'art vidéo) : *Inner Passage*.

Le champ vertical d'*Inner Passage* cadre un paysage désertique, du fond duquel surgit lentement un homme qui marche vers la caméra. Sa présence se signale d'abord par un point mobile qui bientôt laisse apparaître une silhouette qui grandit au fur et à mesure, de son avancée, jusqu'à dessiner le corps d'un homme jeune qui progresse jusqu'à parvenir à la caméra, dont il bouche soudain le cadre. Cette obturation déclenche un tohu-bohu de sons stridents et d'images mixant à grande vitesse des couleurs, des figures abstraites, des objets, des formes, des flashes, des éclats. Explosion, conflagration, qui dure environ 2 minutes. Après quoi, le calme revient et l'image présente le marcheur (de dos) s'éloignant de la caméra jusqu'à se dissoudre dans l'horizon.

La trajectoire du rien au rien, accomplie par un corps progressant dans une vaste étendue désertique (peuplée de presque rien, quelques touffes) qu'on imagine sans limite horizontalement, est d'autant plus saisissante qu'elle est observée verticalement, par le biais d'un cadre plus haut que large. Car le but recherché de ce dispositif, indiqué par son titre : *Passage intérieur*, est atteint pleinement quand le corps semble percuter la caméra, laquelle aussitôt peut pénétrer dans ce corps et en dévoiler la tumultueuse intériorité. L'appréhension horizontale de ce geste n'aurait pas eu le même impact, ne saurait avoir le même effet. L'effet d'un passage par une *porte étroite* d'un monde dans un autre. Passage à l'évidence par effraction.

Inner Passage n'est qu'un des nombreux cas d'emploi d'images verticales par Bill Viola, qui s'est ingénié à en découvrir les effets multiples – comme il a également tiré de l'image horizontale le meilleur de ses implications. Ce n'est pas ici le lieu d'en faire le double inventaire et d'en pister les vertigineuses richesses. Il y faudrait un autre texte

théorique. Je vais donc m'arrêter là, à cette suspension (ou promesse faite à moi-même).

Non sans avoir conclu par une citation de William Blake² que Bill Viola reprend à son compte : « *Si les portes de la perception étaient ouvertes, alors tout apparaîtrait à l'homme tel quel – infini.* »

Citation qui répond aux trois questions posées au début de ce texte.

Au profit de quoi ? *La perception.*

Au mépris ou au bénéfice de qui ? *L'homme.*

Dans quelles perspectives ? *L'infini.*

² Catalogue de l'exposition Bill Viola en 2014, au Grand Palais, Paris, p. 117.



Image du film *Inner Passage*, de Bill Viola (2013) © Tous droits réservés



ISMAËL JOFFROY CHANDOUTIS

PORTRAIT D'ARTISTE

LA VIE, UN JEU.

propos recueillis par Gabriel Soucheyre

ENTRETIEN AVEC ISMAËL JOFFROY CHANDOUTIS

« Je suis né à Montélimar, dans la Drôme, mais j'y suis resté très peu de temps. Nous sommes allés très vite à Lyon, où j'ai vécu jusqu'en 96. Par la suite, nous nous sommes installés à Clermont, ce qui représentait un gros contraste pour moi : le rythme était très lent comparé à mon quartier lyonnais, la Guillotière, avec son lot d'événements un peu particuliers. Je me rendais à une école primaire en travaux et donc on nous avait mis – les petits - dans la cour des lycéens. Très vite, il a fallu comprendre des choses, très, très vite. Je ne vivais pas dans le monde d'un enfant de sept ans. »



Ismaël Joffroy Chandoutis © Tous droits réservés

Life a game

Ma mère est scénographe, artiste scénographe. Son parcours est celui d'une plasticienne qui pratique la peinture mais aussi l'écriture. Elle a aussi développé une carrière dans le cinéma, qui est arrivée au fil des rencontres. Elle a commencé avec Lucie Aubrac et elle ne s'est jamais arrêtée. Je crois qu'elle va bientôt atteindre le 100ème film. Dans le cinéma, elle a touché à peu près à tous les postes : de chef peintre à chef déco en passant par première assistante, ensemblière. Je pense que c'est quelqu'un qui a une vision à 360° de ce qu'est le département décor au cinéma. Je trouve que pour elle, c'est presque un acte méditatif de fabriquer des décors de films. J'ai passé beaucoup de temps dans son atelier à la regarder fabriquer, que ce soit à l'atelier de Lyon ou l'atelier de Clermont. Mon imaginaire s'est développé dans cette position. Mon père était enseignant à l'École d'Architecture de Clermont-Ferrand. Un de ses cours portait sur le cinéma, et donc je n'ai pas eu besoin d'être étudiant pour bénéficier de la même éducation que ses étudiants. Ça m'a vraiment aidé à développer un regard critique sur l'image en mouvement en général, parce que, bien sûr, ça ne se limite pas à des films de cinéma. Il y avait également cette initiation sur l'espace. Je trouvais intéressant d'imaginer, d'appréhender l'espace comme un vecteur d'expression.

I was born in Montélimar, in the Drôme, but I didn't stay there very long. We soon moved to Lyon, where I lived until 96. After that, we moved to Clermont, which was a big contrast for me: the lifestyle was very slow compared to my neighborhood in Lyon, La Guillotière, with its share of unusual events. I attended an elementary school that was being rebuilt, and so we - the little ones - were put in the high school playground. Very quickly, we had to understand things, very, very quickly. I wasn't living in the world of a seven-year-old

My mother is a scenographer, a scenic artist. Her background is that of a visual artist who also paints and writes. She has also developed a career in cinema, which came about through various encounters. She began with Lucie Aubrac and has never stopped. I think she'll soon be making her 100th film. In the film industry, she has worked in just about every position: from head painter to head decorator, from first assistant to set designer. I think she has a 360° vision of what the film set department is all about. For her, it's almost a meditative act to create film sets. I've spent a lot of time in her workshop watching her work, whether at the Lyon workshop or the Clermont workshop. My imagination developed in this position.

En fait, j'étais entouré de deux personnes qui étaient vraiment dans la matérialité, et on a beaucoup discuté, échangé dans le rapport physique au monde. Dans cette érudition-là, il m'a fallu trouver ma place et donc, je suis allé absolument à contre-courant. Je suis allé complètement dans l'immatérialité. En tout cas, c'est ce que je me raconte. J'ai plutôt investi le champ de la ludologie, du jeu vidéo, mais dans un sens très élargi, c'est-à-dire que j'ai réfléchi à la manière de concevoir, d'architecturer un système qui peut devenir un miroir de nous-mêmes par les choix que l'on va faire.

Et donc, ça touche forcément à Internet. Le jeu vidéo est aujourd'hui ce qui dirige globalement l'avant-garde artistique au sens large, puisque l'intelligence artificielle vient du jeu vidéo. Aujourd'hui, on adapte des séries et des films à partir de jeux vidéo, le réservoir d'imaginaire est centré là-dessus, et donc j'ai l'impression de ne pas avoir fait le mauvais pari.

Mon parcours scolaire est un peu particulier, voire chaotique tant j'ai fréquenté des écoles dans des quartiers d'éducation prioritaire que des établissements plutôt bourgeois, écoles privées, écoles publiques... J'ai finalement acquis une certaine souplesse pour m'adapter. Ce mix social a joué un rôle important dans ma construction. Bon élève jusqu'au collège, j'ai inconsciemment fait ce choix que l'aventure sociale était plus intéressante que ce qui m'était enseigné. J'avais des difficultés à suivre les instructions si ça ne faisait pas sens pour moi. Les seules règles que je suivais vraiment, c'était celles de l'expression écrite.

Les enseignants que j'ai connus, je me souviens de Jean-Emmanuel Guerlesquin, au lycée Blaise Pascal à Clermont-Ferrand, un professeur de cinéma, qui nous a amenés à découvrir un cinéma d'auteur (de Cronenberg à Gus van Sant...). Il ne s'agissait pas de radicalité, mais de choix très marqués, choix plastiques, des choix d'un cinéma qui délaisse un peu la narration. Des choix qui m'amenaient à penser qu'il y a beaucoup plus à investir dans le mouvement et dans l'incarnation que dans la narration elle-même, que raconter quelque chose n'était pas une priorité.

À l'université Blaise Pascal, à Clermont, j'ai eu un excellent professeur de cours sur l'histoire de la peinture de la pré-renaissance en Italie. Il était d'une telle exigence d'excellence que j'ai dû repasser l'examen trois fois : c'était 20/20 ou zéro, et il y avait 300 peintures à étudier.

My father was a teacher at the Clermont-Ferrand School of Architecture. One of his courses was about cinema, so I didn't need to be a student to benefit from the same education as his students. It really helped me develop a critical eye for the moving image in general, because, of course, it's not limited to cinema films. There was also an introduction to space. I found it interesting to imagine, to apprehend space as a vector of expression. In fact, I was surrounded by two people who were really into materiality, and we had a lot of talks and shared about our physical relationship with the world. I had to find my place in this erudition, and so I went all the way against the stream. I went completely immaterial. At least, that's what I tell myself. I was more involved in the field of ludology, of video games, but in a very expanded sense, i.e. I thought about how to design and architect a system that can reflect a mirror of ourselves through choices we make.



Ismaël Joffroy Chandoutis

Je suis sorti de cette expérience à la fois traumatisé et fasciné, parce que j'arrivais toujours à y prendre du plaisir. J'ai enchaîné avec un cours sur la peinture russe, fin 19^{ème}, une peinture pompier, un hyper copié-collé des maîtres italiens mais qui, au XX^e, va jusqu'à donner Malevitch. Un grand mélange qui parcourt la bande dessinée, l'abstraction, le cubo-futurisme, le futurisme... J'aime bien comparer. Si je devais retenir deux périodes pour l'histoire de l'art, ces deux-là me suffiraient.

Ensuite, je suis allé en fac de cinéma et je me suis rendu compte que j'avais plus appris avant. Je me suis un peu ennuyé, si ce n'est deux cours : un cours sur Maurice Pialat par Rémi Fontanel et un autre cours sur l'acteur et l'actrice au cinéma avec Christophe Damour. Ce dernier m'a vraiment fait comprendre comment un interprète peut être le centre de la création et tout remettre en question.



Of course, the Internet is involved. Today, video games are the global leaders of the artistic avant-garde in the broadest sense, since artificial intelligence comes from video games. Today, series and films are adapted from video games, and the reservoir of imagination is centered on that, so I feel I haven't made the wrong bet.

My educational background is somewhat unusual, even chaotic, as I have attended schools in priority education areas as well as rather middle-class establishments, private schools, public schools... In the end, I developed a certain flexibility when it came to adapting. This social mix played an important role in my development. I was a good student until secondary school, but I unconsciously made the choice that social adventure was more interesting than what I was taught. I had trouble following instructions if they didn't make sense to me. The only rules I really followed were those of written expression. Among the teachers I knew, I remember Jean-Emmanuel Guerlesquin, at lycée Blaise Pascal in Clermont-ferrand, a film teacher who introduced us to auteur cinema (from Cronenberg to Gus van Sant...). It wasn't a question of radicalism, but of very marked choices, aesthetic choices, choices of a cinema that left narrative behind to some extent. Choices that led me to believe that there was much more to be invested in movement and incarnation than in narration itself, that telling something was not a priority.

At Blaise Pascal University in Clermont, I had an excellent teacher for a course on the history of pre-Renaissance Italian painting. He was so demanding in terms of excellence that I had to retake the exam three times: it was 20/20 or zero, and there were 300 paintings to learn. I came out of that experience both traumatized and fascinated, because I always managed to enjoy myself. I followed this up with a course on Russian painting, at the end of the 19th century, a pompier type of painting, a hyper copy-paste of the Italian masters but which, in the XX^e, goes as far as giving Malevitch. A great mix that runs through comics, abstraction, cubo-futurism, futurism... I like to compare. If I had to choose two periods in art history, those two would be enough for me.

Then I went to film school and realized that I'd learned more before. I was a bit bored, apart from two courses: one on Maurice Pialat by Rémi Fontanel and another on the actor and actress in cinema with Christophe Damour. The latter really helped me understand how a performer can be at the center of creation and question everything.

Cette approche rejoint d'ailleurs celle de Maurice Pialat, où l'incarnation devient le moteur principal, presque documentaire, dépassant le simple cadre du scénario. C'est sans doute ce qui m'a fait aimer le documentaire.

À la fac, j'ai étudié la sémiologie. Au départ, j'étais en département d'anglais. J'ai suivi beaucoup de cours de littérature anglo-saxonne. Ce qui m'intéressait le plus, c'était littérature et linguistique, le structuralisme. Analyser dans le détail, c'est travailler une méthodologie sur une œuvre, une question, un objet, un sujet, le disséquer. Aujourd'hui, la déconstruction est extrêmement valorisée et je suis content d'avoir pu passer ce temps-là à apprendre à la recherche d'une démarche artistique.

Plus tard, je suis allé à l'INSAS, une école de cinéma comme la FEMIS, mais en Belgique, à Bruxelles. J'y suis allé parce qu'il y avait un cinéaste que j'aimais beaucoup, Olivier Smolders, qui a un vrai travail d'artiste, quelqu'un qui écrit, qui travaille la plasticité de l'image et qui a des influences qui vont de David Lynch à Chris Marker, mais surtout très, très nourri par la littérature. Ce qui me plaisait chez lui, ce sont ses films fabriqués au montage plutôt que basés sur un scénario, tournage, la grande équipe et tout. C'est à l'INSAS que j'ai appris le geste documentaire, mais dans un sens large.

À Sint-Lukas, une école d'art flamande, j'ai fait un master et j'ai rencontré Hermann Asselbergh, qui avait fait une vidéo — Dear Steve — dans laquelle il écrit une lettre à Steve Jobs. C'est un plan séquence dans lequel un personnage démonte un MacBook. En fait, sa lettre est une déconstruction de la fabrication mondialisée d'un MacBook. C'est très ironique à la manière de Luc Moulet et sa banane. À Sint-Lukas, on nous emmenait souvent dans un lieu d'art, le Beursschouwburg dans le centre de Bruxelles que j'adore. En Belgique, les centres d'art sont à la fois des salles de concert, un bar et un lieu d'expo. Même si des gens viennent juste pour un concert, ils vont être curieux d'aller voir l'expo. Ce que j'ai appris en Belgique a influencé ma pratique qui n'est ni tout à fait dans le cinéma, ni tout à fait dans l'art contemporain ou l'art numérique, ou le jeu vidéo, mais quelque part entre tout ça.

J'ai su très tôt — vers 12, 13 ans — que je voulais travailler dans un domaine artistique, mais, au départ, c'était plutôt les jeux vidéo.

This approach is very similar to that of Maurice Pialat, where incarnation becomes the main driving force, almost documentary-like, going beyond the simple framework of the script. This is undoubtedly what made me love documentaries.

In college, I studied semiology. Initially, I was in the English department. I took a lot of Anglo-Saxon literature courses. What interested me most was literature and linguistics, structuralism. Analyzing in detail is to work out a methodology for a work, a question, an object, a subject, to dissect it. Nowadays, deconstruction is highly valued, and I'm glad I was able to spend that time learning about an artistic approach.

Later, I went to INSAS, a film school like FEMIS in Paris, but in Belgium, in Brussels. I went there because there was a filmmaker I really liked, Olivier Smolders, who has a real artist's work, someone who writes, who works on the materiality of the image and who has influences ranging from David Lynch to Chris Marker, but above all very, very nourished by literature. What I liked about him was that his films were made by editing rather than based on a script, shooting, the big crew and all. It was at INSAS that I learned the documentary gesture, but in a broad sense.

At Sint-Lukas, a Flemish art school, I did a master's degree and met Hermann Asselbergh, who had made a video - Dear Steve - in which he wrote a letter to Steve Jobs. It's a sequence shot in which a character dismantles a MacBook. In fact, his letter is a deconstruction of the globalized manufacture of a MacBook. It's very ironic, in the manner of Luc Moulet and his banana. At Sint-Lukas, we were often taken to an art venue, the Beursschouwburg in the center of Brussels, which I love. In Belgium, art centers are concert halls, bars and exhibition spaces all rolled into one. Even if people come just for a concert, they'll be curious to see the exhibition. What I learned in Belgium has influenced my practice, which is neither entirely in cinema, nor entirely in contemporary art or digital art, or video games, but somewhere in between.

I knew very early on - around the age of 12 or 13 - that I wanted to work in an artistic field, but initially it was video games. When I was still in high school, ENJMIN (École nationale du jeu et des médias interactifs numériques) was set up in Angoulême. You had to have a 5-year degree to get in, and in high school, you thought you'd have to do all those years beforehand, so it was impossible.



Ismaël Joffroy Chandoutis sur le tournage de *Maalbeek* © Tous droits réservés

Quand j'étais encore au lycée, l'ENJMIN (École nationale du jeu et des médias interactifs numériques) s'est créée à Angoulême. Il fallait un bac+5 pour y accéder et au lycée, on se disait qu'il y avait toutes ces années à faire avant, donc impossible.

Au lycée, je faisais de la critique de cinéma. J'ai eu un premier prix de critique et surtout, j'avais été invité à un jury à Cannes où j'ai regardé 44 films en 10 jours. Et je me suis dit que c'était quand même chouette d'être à Cannes à 19 ans, de donner des prix à des cinéastes. C'est ce que je voulais faire. Et du coup, ça me paraissait plus proche, plus atteignable. Critique, ok, mais je n'abandonnais pas l'autre voie car au lycée, je commençais déjà à faire des films dans ma chambre, des films que je faisais à partir de jeux vidéo. C'était en 2006. On parle aujourd'hui de cet univers des jeux vidéo comme d'une nouveauté et je suis très content que maintenant, ça soit valorisé, parce qu'à l'époque, il y avait les jeux vidéo et le cinéma. Pour moi, aujourd'hui, c'est comme si je n'avais jamais fait de choix : je me surprends à me dire qu'à peu près tout ce que je fais, performance, cinéma, installation, ou autre, ma méthode de travail artistique est toujours influencée par le jeu.

In high school, I was a film critic. I won a first prize as a critic and, more important, I'd been invited to sit on a jury at Cannes, where I watched 44 films in 10 days. And I thought it was great to be at Cannes at 19, giving awards to filmmakers. That's what I wanted to do. And suddenly, it seemed closer, more achievable. Criticism, ok, but I didn't drop the other path, because in high school, I was already making films in my room, films I made from video games. That was 2006. Today, people talk about the world of video games as something new, and I'm very happy that it's now being recognized, because back then, there were video games on one side and cinema on the other side. For me, today, it's as if I'd never made a choice: I find myself realizing that pretty much everything I do - performance, cinema, installation or whatever - my artistic working method is always influenced by gaming. There's always a video game in it.

© Interviewed and translated from French
by Gabriel Soucheyre, October 2024
- Turbulences Vidéo #126

CONNEXIONS

SANS ÉCRANS

par Mr. K,

ENTRETIEN AVEC ISMAËL JOFFROY CHANDOUTIS

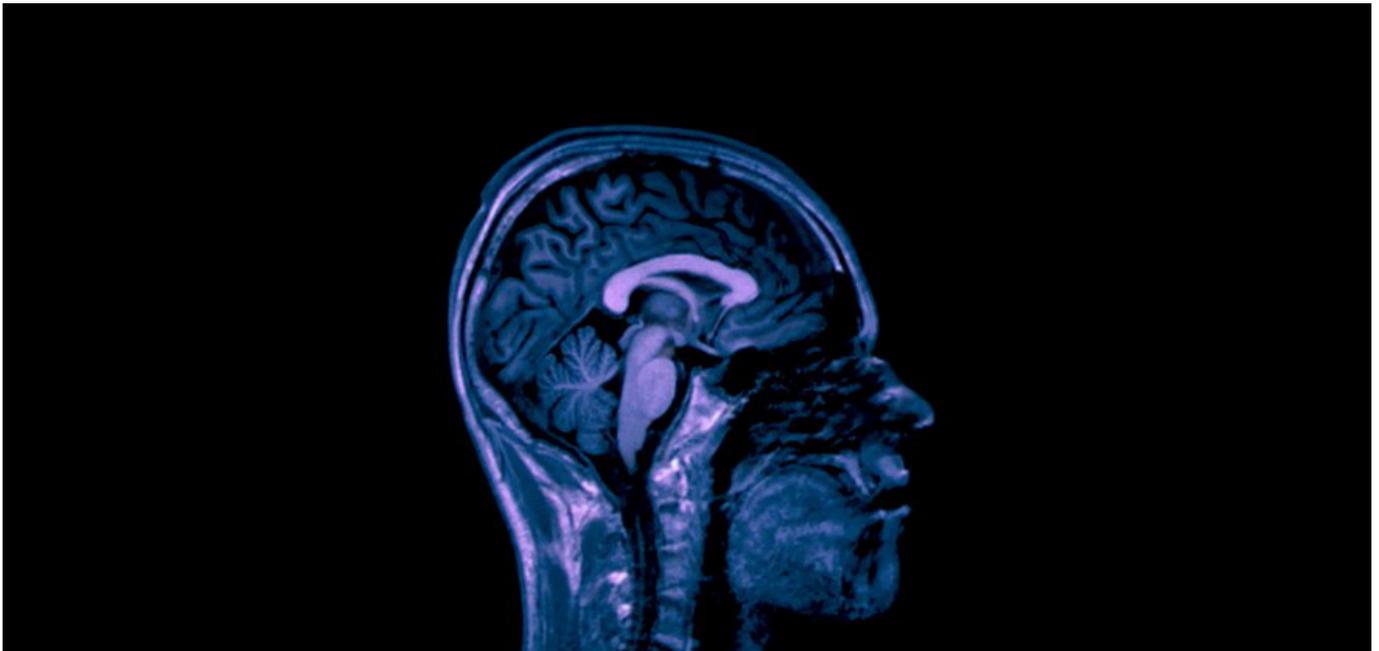
parution initiale sur <http://seul-le-cinema.com>

*« La première fois que j'ai rencontré Ismaël, c'était il y a deux ans. Il venait présenter son court-métrage au FICEG 2016. Son film, *Sous couleur de l'oubli*, m'avait séduit.*

J'y voyais un modeleur du numérique, un monteur qui questionne les aspérités de ses images. Nous avons aussi une passion partagée pour le jeu vidéo, que son image filmique ne manque pas de mettre en résonance.

*Mais il se fait surtout connaître en 2017 avec son film *Ondes Noires* qui a été présenté lors de festivals majeurs tels que l'IDFA, Clermont-Ferrand, Regensburg etc. et a reçu plusieurs prix, entre autres, le Prix Festivals Connexion Auvergne Rhône Alpes à Clermont-Ferrand, ainsi que le grand prix et le prix du jury jeune au festival de Regensburg.*

*Cet échange a pu avoir lieu fin 2017. Cette année, il vient de finir *Swatted*, un film entièrement réalisé à partir d'un jeu vidéo. »*



Ondes Noires [2017] - Ismaël Joffroy Chandoutis - Le Fresnoy © Tous droits réservés

K : Ismaël, le temps nous a manqué lors de notre première rencontre, au point d'oublier une question des plus simples : comment t'es-tu orienté vers la réalisation de films ?

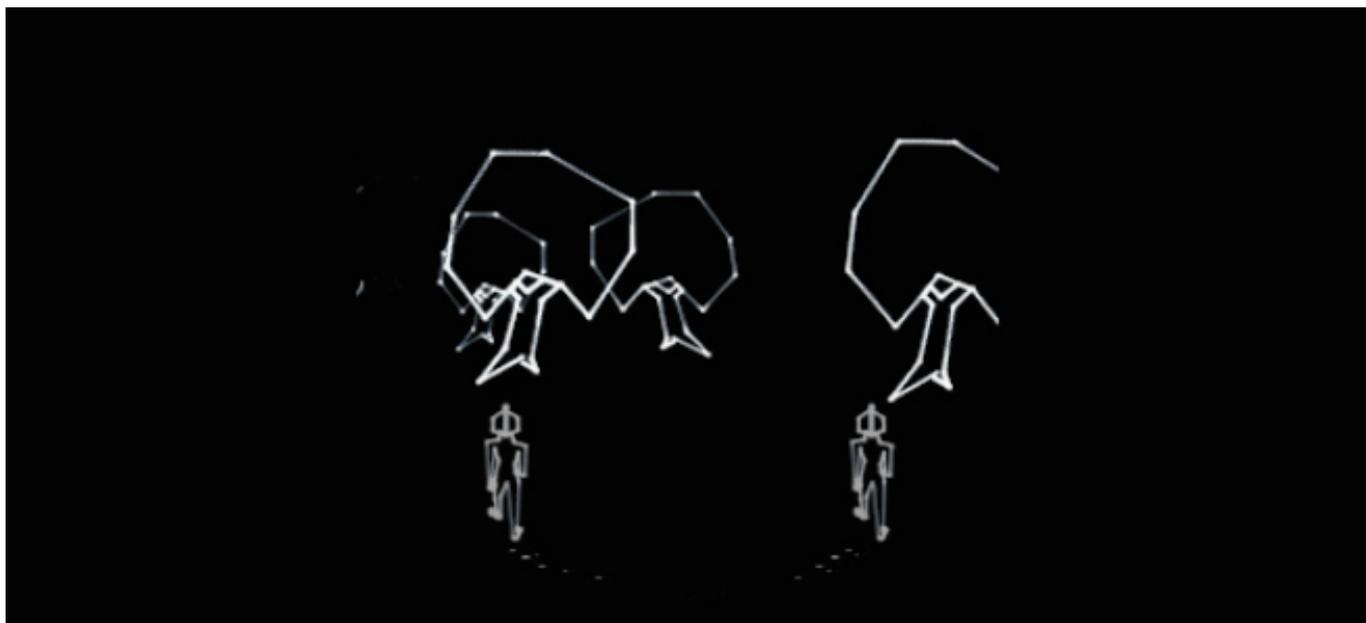
I.J.C. : Mon parcours a été assez aléatoire. J'ai commencé par des études de journalisme, de sémiologie, de culture littéraire. Ma première approche du cinéma fut dans l'appréciation des films, ce qui m'a amené à écrire dessus. Il me fallut plus, puisque les questions que j'avais sur le cinéma, je n'entrouvais pas les réponses, que ce soit en tant que cinéphile, critique ou super-spectateur. C'est pour cela que j'ai commencé à avoir une approche plus pratique du cinéma. J'ai aussi une passion pour le jeu vidéo, j'ai hésité pendant un temps à vouloir travailler dans ce milieu là. J'ai choisi le cinéma grâce aux rencontres et aux opportunités, mais j'ai toujours eu en tête quelque chose en lien avec cette autre passion.

Il se trouve que j'ai gagné des prix de critiques, que je vois comme des encouragements. J'ai participé très tôt à des jurys, c'est-à-dire avoir une responsabilité sur le jugement des films, et j'ai continué dans cette dynamique là. J'ai ensuite fait des études de montage à l'INSAS à Bruxelles et c'est après que j'ai basculé vers la réalisation. Ce parcours fait de détours, que ce soit ma passion pour le jeu vidéo et la critique, nourrit mes films.

Sous couleur de l'oubli développe des aspects visuels, sensitifs et méta du jeu vidéo. Il semble qu'*Ondes Noires* incarne aussi ses questions.

Dès mon premier film, le scénario a inclus la dimension des jeux vidéos. Dans *Sous couleur de l'oubli*, un personnage questionne sa mémoire autour d'un père absent à travers un casque VR qu'il s'est fabriqué, une perte entre souvenirs vrais et souvenirs fantasmés. *Ondes Noires* est un documentaire sur des personnes intolérantes aux ondes électromagnétiques. Cette fois ce n'est pas quelque chose qui est lié au jeu vidéo, mais quelque chose qui questionne le numérique.

J'ai commencé très tôt à bricoler des films dans ma chambre. Le premier film était en Machinima sur le moteur de Driver 3, qui s'appelait Hot Pursuit. C'est une histoire simple, celle d'une femme qui vient de braquer une banque mais qui laisse tomber des billets de sa valise. Un homme accompagné, de son fils, s'en aperçoit et souhaite les lui rendre. Seulement elle pense être poursuivie. De ce quiproquo, une course poursuite s'engage. Ce qui m'intéressait de le faire dans Driver 3 avec ce pseudo monde ouvert, c'était le mode cinéma. C'est-à-dire, l'idée de faire un film et de mettre en scène cela dans le cadre de jeu que proposait cet univers. Pour l'époque, il y avait pas mal de possibilités. J'avais fait cette petite animation, on avait mis nos voix et une musique originale en studio improvisée. Un cinéma sans caméras.



Sous couleur de l'oubli (2015) - Ismaël Joffroy Chandoutis - Crtart / Sint-Lukas © Tous droits réservés

Un autre film que j'avais fait juste après, *Game and Watch's Museum*, réalisé en flash, racontait l'histoire d'un œuf ramassé par Mr Game and Watch, qui a envie de se faire un œuf au plat. À côté de cela il y avait une caméra qui pensait que l'œuf était son enfant. La caméra se met à poursuivre le Game and Watch et nous traversons un univers inspiré d'Alinéa, avec une ligne et des tableaux de films connus. Au bout d'un moment, l'univers horizontal devient vertical et bascule dans le jeu vidéo. C'est une course poursuite entre le cinéma et le jeu vidéo de manière métaphorique.

Ces deux essais questionnent les relations entre cinéma et jeu vidéo. J'ai toujours pensé que ces médiums pouvaient se nourrir l'un de l'autre, être complémentaires, cohabiter sans marquer la mort de l'autre. Cela faisait débat dans les années 2000.

Toutefois, ne peut-on pas dire qu'il y a des remplacements au sein même de ces médiums ? Des oeuvres oubliées entre les bonds technologiques ?

Effectivement, le jeu vidéo est lié à sa technologie, dans sa représentation, ses supports et l'expérience suscitée. Il est plus sensible à l'obsolescence, ce qui fait que beaucoup de choses disparaissent, tandis que le cinéma est plutôt fixe depuis plus d'un siècle, c'est-à-dire des spectateurs assis dans une salle regardant un film projeté sur un écran.

Le jeu vidéo permet de jouer de façon nomade avec les portables, dans son salon sur consoles ou bien sur ordinateur. L'expérience du jeu vidéo est flottante, on parle aujourd'hui de jeu sans écran, jeux avec contrôleurs alternatifs.

Pour ce film, ce qui m'amusait c'était d'inventer un casque de réalité virtuelle qui serait bricolé par le personnage.

On s'est inspiré de la Vectrex, la première console vectorielle. Cette console proposait comme accessoire une sorte de casque de réalité virtuelle, avec un disque rouge et vert tournant à l'intérieur, donnant une impression de relief sur l'écran de la console. Aujourd'hui, peu de gens connaissent cet objet, à cause de cette obsolescence technologique. C'était une manière de puiser dans l'histoire du jeu vidéo. Cela dit, avant que nous fassions du cinéma dans une salle avec des spectateurs, devant une image projetée sur un écran, il y avait eu d'autres inventions, comme le mutoscope.

Ou le kinétoscope.

Oui mais le mutoscope avait cette particularité que le visionneur pouvait gérer lui-même le défilement des images. C'était aussi une expérience individuelle, mais qui montrait déjà qu'on aurait pu voir naître un cinéma plus interactif. Cette recherche d'interaction aboutit plus tard, selon moi, au jeu vidéo ou bien au magnétoscope.

Peux-tu m'en dire plus à propos du livre *Sous couleur de jouer*, cité comme influence pour *Sous couleur de l'oubli* ?

C'est un livre de Jacques Henriot qui questionne philosophiquement la définition du mot jeu, et plus encore, qui questionne notre rapport au monde. Ce qui m'avait fasciné dans ce livre, c'était à quel point on peut y voir une métaphore de la création artistique. Au lieu de voir un jeu régi par un système de règles – qui est une définition assez courante chez Lévi-Strauss par exemple, ou bien un jeu comme quelque chose de très libre, comme le mot « play » en anglais qui renvoie à un jeu libre, sans règles, Henriot propose de partir de la définition du mot « jeu » d'un dictionnaire du siècle dernier, celle d'un jeu entre deux mécaniques. Envisager le jeu qui se situerait dans un espace intermédiaire, ni totalement régulé ni totalement libre. Cela rejoint Winnicott qui se rapproche de cette analyse. C'est un peu ce qui m'a servi d'inspiration pour mon film.

« On peut avoir une infinité d'expériences d'un même jeu, donc de points de vues. En cela, on pourrait comprendre l'intérêt de regarder quelqu'un jouer puisque c'est sa manière de jouer qu'on regarde. »

J'aimerais savoir ce que tu penses de cette forme de spectacle qu'est le let's play : un jeu vidéo redevient vidéo, l'interaction individuelle redevient diffusion collective. On dit que l'on capture le jeu. Pourtant, la machine à jouer projette des images et des sons au travers d'un écran, mais pas seulement. Il suscite une interaction entre le joueur et la machine. Il y a donc des pertes d'informations pour un spectateur. Alors, les joueurs se mettent en scène, montrent les touches qu'ils actionnent.

C'est un phénomène spécifique au jeu vidéo, grâce à la démocratisation des outils de diffusion en direct. Une articulation entre un joueur qui joue et des gens qui regardent jouer. Cela peut être étrange pour quelqu'un qui ne joue pas. Un jeu vidéo, ce n'est pas simplement passer un niveau ou suivre un chemin linéaire, c'est vivre une expérience qui nous est propre dans sa performance : quelqu'un peut finir *Mario* en 20 minutes, un autre finit en 3 heures en récupérant les bonus, un autre peut faire des actions absolument stupides. On peut avoir une infinité d'expériences d'un même jeu, donc de points de vues.

En cela, on pourrait comprendre l'intérêt de regarder quelqu'un jouer puisque c'est sa manière de jouer qu'on regarde.



Sous couleur de l'oubli (2015) - Ismaël Joffroy Chandoutis - C'Art / Sint-Lukas © Tous droits réservés

Le streaming permet aussi au joueur de commenter sa partie et de nous faire partager son expérience, de nous révéler des astuces, de nous donner une expérience supplémentaire au simple fait de jouer.

Dans *Grand Theft Auto*, on peut suivre l'histoire qui nous est proposée par les développeurs, ou choisir de faire autre chose, par exemple prendre un véhicule et rouler à 200 km/h dans le trafic de la ville sans percuter aucune voiture, ou simplement avoir le plaisir de créer la zizanie et d'être poursuivi par les policiers. Dans certains jeux il s'agit de créer sa propre histoire, le joueur est créateur d'une mise en scène et donc un spectacle intéressant à regarder. De la même manière que dans un film, même si un réalisateur a écrit une histoire, un scénario et donne un ensemble de dialogues à un acteur, ce dernier peut improviser par rapport au cadre qui lui est proposé. C'est d'ailleurs souvent ce qui fait l'intérêt de certains films, lorsque ses comédiens tirent la mise en scène vers eux, l'acteur comme créateur, à peu près tout l'inverse d'un processus hitchcockien, sans doute plus proche de Cassavetes. Je pense que les parties de jeu vidéo qui m'intéressent le plus, ont lieu quand le joueur propose un cheminement qui lui est propre, quelque chose d'inattendu. Le joueur comme créateur d'une mise en scène.

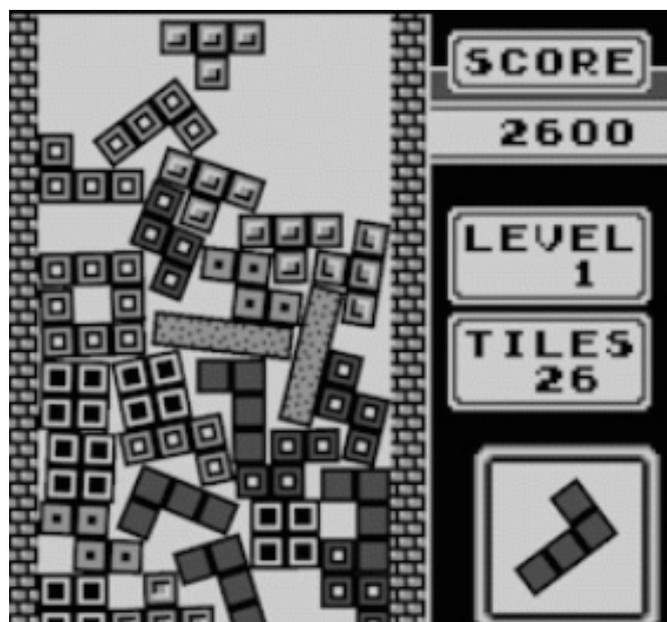
Dans *Sous couleur de l'oubli*, l'individu reconstitue des environnements, même en l'absence de son casque virtuel. L'image vit d'elle-même et tente de suggérer ce qu'il y a derrière, d'autres images. L'idée d'un paysage autre travaille ton cinéma ?

Ce que j'aime explorer dans le cinéma, c'est le fait d'utiliser toutes sortes d'images pour construire une histoire. Je ne veux pas me limiter à la prise de vue réelle, puisqu'on est entouré d'images aujourd'hui, et j'ai l'impression que cela doit se ressentir dans un film. Quelque part, on doit interroger notre monde contemporain, interroger les images.

On est saturé d'images et on passe les trois-quarts de notre temps devant des écrans, c'est-à-dire qu'on est baigné dans un monde par procuration. Je crois que convoquer tous ces régimes d'images amène forcément à réfléchir sur l'envers du décor. Qu'est-ce qui est vrai ? Qu'est-ce qui est mis en scène ? Qu'est-ce qui n'est pas vrai ?

Par exemple, si on regarde les photos des gens sur les réseaux sociaux, beaucoup d'entre eux envient des personnes qui sont souriantes, sur une plage, en train de manger dans de grands restaurants, avec plein d'amis, en faisant la fête.

Toutes sortes de situations prétendues réelles alors qu'elles sont mises en scène. Fatalement, une question centrale que doit questionner le cinéma c'est l'envers du décor. On peut le questionner à travers des images issues d'internet, des réseaux sociaux, ou des jeux vidéos. C'est pour ça que souvent dans mes films j'essaye d'effacer les frontières, de montrer que ces images sont poreuses les unes aux autres. Elles communiquent. Souvent on oublie aussi que les images que l'on voit sont souvent des images digitales, qui peuvent être retouchées. Je m'amuse à les dégrader pour rappeler leur artificialité, révéler l'artifice de l'image, rappeler son statut d'image numérique potentiellement manipulable.



Sous couleur de l'oubli (2015) - Ismaël Joffroy Chandoutis - Crtart / Sint-Lukas © Tous droits réservés

Pourtant tu as travaillé aussi sur pellicule. N'y a-t-il pas cette artificialité ?

Oui, la pellicule provoque des modifications similaires. Il suffit de voir comment durant la Seconde Guerre mondiale, le IIIème Reich modifia certaines images officielles, notamment afin d'effacer certaines personnes, pour se rendre compte qu'on a pas attendu Photoshop pour manipuler les images.

Mais une des différences majeures entre l'argentique et le numérique, c'est moins son statut de vérité et son image imprimée sur une pellicule que l'image numérique circule et se partage beaucoup plus.

L'impact est donc beaucoup plus important si une image est vraie ou fautive. Avec l'immatériel et les interactions d'aujourd'hui, qui sont des interactions de réalité virtuelle actualisées constamment, pour une génération de milléniums, ce qui est sur internet est vrai. C'est un postulat qui s'impose. Or, il me semble essentiel de questionner ce postulat qui va de Wikipédia à Instagram. Est-ce que c'est bien vrai ? On a tellement d'informations que l'on n'a plus le temps de les vérifier.

Pour créer un monde dans le jeu vidéo, les textures calculées en temps réel sont optimisées selon le point de vue du joueur. Quelque chose qui est hors-champ ou lointain sera par exemple optimisé et minimisé afin d'assurer la fluidité de l'expérience. On peut y voir un lien avec les logiciels de montage du tout numérique. Le cadre de l'image moniteur est un positionnement spatial sur trois axes, optimisé dans sa mise en images. Dans les deux cas, le hors-champ correspond à une absence d'image.

Tu m'avais dit que le montage était une étape importante dans tes films. Comment t'es-tu aventuré dans ce processus d'assemblage ?

Quand j'ai présenté le concours à l'INSAS, j'avais hésité entre réalisation et montage, mais j'avais senti que la manière dont était orienté le concours de réalisation n'allait pas forcément me permettre de m'exprimer dans le cinéma que j'imaginai. J'ai préféré le montage puisque j'avais démarré comme cela, avec des films sans caméras. Avec *Hot Pursuit* qui utilisait un moteur de jeu vidéo et *Game and Watch's Museum* qui utilisait Flash, j'étais directement sur la table de montage. Ce sont des films qui ont sauté l'étape du scénario et du tournage, pour aller directement à la fabrication d'images, presque déjà acquises, existantes, simples à produire. Au service d'un réalisateur à l'INSAS donc, cela me permettait de mieux comprendre comment faire des films.

Sous couleur de l'oubli est un film pour lequel j'ai commencé en faisant une maquette, en piquant des images sur YouTube, des photos que j'avais glanées par ci par là sur le net et sur lesquelles j'avais posé une voix-off. Ça n'est qu'ensuite que j'ai envisagé un tournage et une écriture. Durant le vrai montage, il me manquait des choses et j'ai donc réorganisé des tournages en fonction. Bien qu'il y ait de la prise de vue réelle, c'est bien par le montage que j'ai écrit ce projet. Sur l'usage du montage numérique, je dirais qu'il n'y a pas fondamentalement de différences par rapport à l'argentique, si ce n'est que la facilité des outils nous amène peut-être

à moins penser la coupe. En argentique, couper une bande implique de la recoller. Ce sont des étapes fatigantes et qui abîment la bande. Alors qu'en numérique il suffit d'annuler l'action. C'est à la fois avantageux parce qu'on essaye plus de choses, mais en même temps c'est se perdre dans les manipulations et ne plus réfléchir à son intention.

Quand je monte, je suis peu devant un écran. J'imprime en général tous mes photogrammes, que je dispose sur un tableau et que je marque avec un post-it, indiquant dessus les intentions et le mouvement du film. Je passe plus de temps à regarder mon mur qu'à regarder mon écran. D'ailleurs, la posture est assez différente, puisque face à un ordinateur, on va zoomer sur la timeline, on fait un zoom des idées. Face à des photogrammes et des textes sur un mur, on va s'avancer face au mur, faire un travelling des idées. Ça implique un mouvement physique et le fait d'impliquer le corps nous rend parfois plus actif dans notre réflexion. Rester assis toute la journée devant un écran peut nous rendre un peu léthargique. On pense faire des choses mais on ne fait pas grand chose. La posture a quelque chose de fondamental dans le travail artistique. C'est aussi important de sortir de sa salle et de marcher dehors pour trouver les idées. Le processus de création, et encore plus au montage, est un exercice mental plus qu'une performance de dextérité ou de manipulation des raccourcis d'un logiciel. On est très peu là-dedans malgré le fait que ce soit cela qui est mis en avant quand on dit monteur. Mais la technique importe peu, c'est avant tout le dialogue entre le réalisateur et le monteur qui permet de l'emmener au bon endroit.

Cette nécessité de « déconnexion » me fait penser à ton nouveau film, *Ondes Noires*, l'histoire de trois individus dont les environnements seraient menacés par l'omniprésence d'interférences invisibles.

C'est un film sur des personnes intolérantes aux ondes électromagnétiques. C'est parti d'une curiosité, d'un article du *Monde*, à propos d'une personne qui avait créé le premier bunker anti-ondes à Zurich. Quand j'ai vu ça, je n'arrivais pas à savoir si c'était vrai ou pas. Sur internet, certains articles pointaient les dangers disant que ce n'était pas d'ordre psychologique, d'autres soi-disant de nature scientifique expliquant que c'était complètement fou. La meilleure manière, c'était de sortir des écrans et d'aller directement rencontrer les personnes. J'ai pris contact avec des personnes sensibles vivant dans une résidence reculée.

À aucun moment nous n'avons discuté d'éléments scientifiques, puisque le simple fait de les rencontrer m'a permis de comprendre que c'était vrai. Quand vous avez les gens en face de vous, ils ne sont pas là pour le plaisir, c'est presque une prison de vivre là. Les gens qui sont venus là n'ont souvent plus de travail, ils sont coupés de leur famille, ils peuvent difficilement discuter avec leurs voisins, ils sont dans un état de fatigue extrême. C'est une rencontre qui m'a beaucoup touché, et quand je suis sorti de là, j'ai senti vraiment que ça allait changer ma manière de voir le monde. Je n'avais pas forcément l'idée de faire un film avant de les rencontrer, c'était une simple curiosité, ça s'est imposé ensuite.

Je ne sens pas les ondes à leur degré. Cela a sans doute une répercussion sur mon corps, mais je n'en suis pas à fuir la réalité. En revanche en tant que monteur, j'ai dû passer des heures devant un écran, et c'est quelque chose qui m'a beaucoup fatigué et m'ennuie profondément. Je trouve cela anormal dans la posture du corps. C'est pour cette raison sans doute que j'ai trouvé un équilibre entre le montage (travailler au même endroit) et la réalisation (voyager, rencontrer des gens, travailler en équipe, être en mouvement). Ce film est presque une excuse pour changer de posture, essayer de m'éloigner des écrans, je ne pouvais pas trouver mieux que ce sujet pour le faire.

Il semblerait que tu aies cherché plus une connexion qu'une déconnexion.

J'ai cherché une connexion avec ces gens peut-être d'un point de vue métaphorique. C'est notre aliénation aux machines qui est dominante aujourd'hui, qui part de notre poste de travail, notre dépendance aux smartphones, c'est la télévision, notre consommation des images, les publicités dans le métro... on baigne dans les écrans.

Forcément, s'intéresser à un tel sujet, c'est une manière de, peut être, je n'en suis pas forcément conscient, mais vouloir se déconnecter davantage, et peut être connecter avec ces gens là, un rapport direct avec les gens sans intermédiaires d'écrans. Ce film est un documentaire et j'aime beaucoup ce genre, parce qu'il amène à rencontrer les gens. La fiction, c'est différent, on rencontre une équipe et on reconstitue. Mais ça reste quand même une bulle. Là où il y a une force dans le documentaire, c'est qu'on est connecté au réel. Pour l'instant la fiction est quelque chose que je n'ai pas encore trop exploré.

Tu es actuellement en dernière année au Fresnoy, que comptes-tu faire dans les prochaines années ?

Je voulais proposer *Ondes Noires* à plusieurs endroits, notamment au G.R.E.C., une structure d'aide qui est entre l'école et la production. Mais il y avait déjà de nombreuses personnes qui avaient postulé pour les prochaines commissions. Il y avait peu de chances que mon dossier soit reçu. C'est dommage car cela pouvait coller là où j'en étais dans mon parcours.

Le Fresnoy est un studio national supérieur d'art contemporain. C'est un endroit où des artistes, qui arrivent souvent après un master, viennent expérimenter un travail artistique qui couvre un large spectre de disciplines, allant du cirque à la danse, en passant par la photographie, le cinéma ou le jeu vidéo. Les artistes proposent deux oeuvres sur deux ans, qui doivent questionner la technologie d'un point de vue narratif, esthétique, ou les deux. En travaillant sur le projet d'autres artistes en tant que monteur, je me suis dit que ce film que j'avais envie de faire sur les ondes pourrait très bien correspondre à cet endroit. C'est comme cela que j'ai postulé en 2016 pour cette résidence d'art et que j'ai réalisé *Ondes Noires*. Il y avait quelque chose d'amusant à être dans un des endroits où l'on valorisait la haute technologie et que, finalement, je fasse un film qui soit en l'antithèse, tourné dans des lieux dépourvus de toute technologie, au fin fond de l'Ariège ou de l'Auvergne. En même temps, le Fresnoy n'est pas un lieu de promotion de la technologie, c'est un cadre d'expérimentation et de réflexion autour d'elle, il la questionne politiquement et esthétiquement, au-delà de la notion de progrès. Il est tout à fait possible de faire un *Black Mirror* au Fresnoy. En parlant de ça, si je peux parler de la suite et de mes rêves, pourquoi pas prolonger ce projet sur les ondes en réalisant un épisode de *Black Mirror*, rencontrer Charlie Brooker et lui proposer un épisode sur les ondes ?

Mon projet de deuxième année au Fresnoy va convoquer le jeu vidéo dans sa narration mais aussi dans sa représentation. Je vais certainement utiliser des images de jeu vidéo pour raconter une histoire documentaire. Finalement je continue d'explorer ma passion du jeu vidéo à travers le cinéma. Surtout, je continue à questionner tous les régimes d'images dominants aujourd'hui, que ce soit internet, les jeux vidéos, le cinéma ou la publicité. Ce que j'aimerais cette année, c'est amener cette imagerie du jeu vidéo et cette réflexion dans le territoire documentaire. Je trouve que le ci-

néma du réel est l'endroit où il y a le plus de potentiel pour questionner le cinéma. J'aime la fiction aussi, j'aimerais en faire pour des projets ultérieurs, mais je trouve que le cinéma du réel libère de contraintes inhérentes à un cinéma plus classique, permet des propositions plus distinguées, plus en marge.

J'étudie actuellement la série des « Souls » (Demon's Souls, Dark Souls, Bloodborne), particulièrement l'implication du game designer, Hidetaka Miyazaki, dans sa manière de mettre en monde plutôt que de conter des histoires. La narration par l'environnement et les objets révèle des motifs, une mythologie avec ses codes et ses mystères.

Est-ce que la mise en forme d'un monde virtuel traverse certaines de tes réflexions ou intentions ?

Je pense qu'aujourd'hui la tendance qui domine dans le game design, c'est l'open world, c'est à dire des jeux dans lesquels il y a eu un architecte de la narration qui propose, suggère des interactions possibles, dans lequel le joueur va pouvoir essayer de faire l'expérience d'une histoire qui lui est propre. On ne cherche plus à linéariser, on ne cherche pas à alterner cinématiques et phases de jeu, mais à proposer un bac à sable avec suffisamment d'interactions pour que le joueur trouve un intérêt à explorer, à se raconter une histoire grâce à son expérience de jeu. Il y a de plus en plus l'idée de simuler le réel à un degré de complexité extrêmement fort. On parle aujourd'hui avec l'intelligence artificielle de modélisation aléatoire et en temps réel, c'est-à-dire qu'on aurait des mondes en expansion, avec des espèces qui naissent et qui meurent, et qui dépendraient des actions du joueur.

Enfin, on commence à atteindre des degrés de complexité de simulation suffisamment fortes pour amener chaque joueur à avoir une expérience du jeu extrêmement personnelle et intime. En cela on pourrait rapprocher cette expérience, si elle est filmée, de celle d'une expérience documentaire. Je me rappelle d'un court-métrage d'Aleksander Radan intitulé *In Between Identities*, où il avait filmé ses parties de jeu de *GTA V* de cette manière là : *GTA* comme un monde autonome, dans lequel il filmait les choses les plus étranges, mais aussi les plus révélatrices d'un monde capitaliste qui se détruit. Pour donner cette touche documentaire, plutôt que d'utiliser les caméras virtuelles et la capture de jeu, il avait filmé son écran avec une caméra de poing.

On sent le tremblement dans l'image, il effectue des sortes de zooms rapides, comme s'il était spectateur de ce monde virtuel. Je trouvais cela extrêmement intéressant et je pense qu'il y a un potentiel de narration dans mondes en train d'arriver. On peut imaginer qu'il y aura de plus en plus de films faits à partir de ce type d'expérience, un joueur dans un environnement virtuel mes films.

© Interview et rédaction Benjamin Serventon aka Mr. K,
Juillet 2018

Publication initiale seul le cinéma
(<http://seul-le-cinema.com/connexions-sans-ecrans>)
- Republication Turbulences Vidéo #126

ONDES NOIRES

L'ÉCONOMIE DU DÉSIR

par Laure Forlay, commissaire de l'exposition

« Réalisateur primé lors de nombreux festivals dont celui de Clermont-Ferrand en 2017 pour Ondes Noires, Ismaël Joffroy Chandoutis situe sa pratique cinématographique à mi-chemin entre le récit documentaire et l'art contemporain. »



L'ÉCONOMIE DU DÉSIR
LA COLLECTION DU FRAC AUVERGNE

Plus d'informations sur l'exposition « L'économie du désir » :

FRAC Auvergne, 6 rue du Terrail, Clermont-Ferrand
Exposition « L'économie du désir » jusqu'au 23 mars 2025,
du mardi au samedi de 14h à 18h, dimanche de 15h à 18h
Entrée gratuite
www.fracauvergne.fr - Instagram : [frac_auvergne](https://www.instagram.com/frac_auvergne)

frac
auvergne

16 novembre 2024
23 mars 2025



Ismaël Joffroy Chandoutis – *Ondes Noires* – 2017 - Vidéo HD - 21 min - Collection Frac Auvergne - Acquisition en 2019 © tous droits réservés

Pour *Ondes Noires*, l'artiste s'est rendu à Zurich pour rencontrer des personnes intolérantes aux ondes électromagnétiques, après avoir pris connaissance dans un article du journal *Le Monde* de l'édification d'un bunker anti-ondes. Le film alterne savamment un régime d'images du réel et un traitement plastique de l'image. Trois témoignages se font entendre, trois existences poussées dans les marges d'un monde dont ils sont de plus en plus exclus. Alors qu'ils égrènent la liste de leurs maux (acouphènes, insomnie, douleurs, perte de mémoire, dépression...), chacun raconte les stratégies qu'il met en place pour survivre dans un monde totalement dépendant du numérique : s'isoler en pleine forêt, recouvrir d'aluminium les murs de son appartement, venir souffler sous la terre pour se ressourcer. Car le mal, invisible, est partout et pour répondre à cet enjeu de la représentation, Ismaël Joffroy Chandoutis a privilégié des techniques empruntées à l'univers du jeu vidéo. Ce mal invisible se matérialise à l'écran par une distorsion de l'image, semblable à une substance visqueuse qui envahit l'espace, s'insinuant dans tous les pores de notre société hyperconnectée, encore largement indifférente aux maux causés.

L'exposition *L'économie du désir* réunit une vingtaine d'artistes dont Ismaël Joffroy Chandoutis avec son film *Ondes Noires*, prix spécial du jury Labo au Festival du court métrage de Clermont-Ferrand 2019. Cette exposition s'attache à rendre visibles les conséquences environnementales, sociétales et culturelles de notre système économique actuel qui repose sur une instrumentalisation de la force de nos désirs. Surconsommation, tourisme de masse, épuisement des ressources terrestres, fuite en avant technologique apparaissent aujourd'hui comme les dérives d'un nouvel ordre mondial. Mais face à ce constat, l'exposition cherche également à offrir un contrepoint en explorant l'autre sens du mot économie, comme l'idée d'une modération visant à considérer le désir comme une énergie nouvelle, renouvelable et créatrice pour penser un futur désirable.

© Laure Forlay, commissaire de l'exposition
«L'économie du désir», Novembre 2024
FRAC Auvergne,
Turbulences Vidéo #126

ALLER AU-DELÀ DE L'IMAGE, ÉCRIRE PAR LE MONTAGE

ENTREVUE AVEC ISMAËL JOFFROY CHANDOUTIS

parution initiale sur <http://cinergie.be>

par Katia Bayer et Constance Pasquier

« Ismaël Joffroy Chandoutis est réalisateur. Il vit à Paris. Né à Lyon, il a suivi plusieurs cursus et a passé 8 ans en Belgique, d'abord à l'INSAS, en montage puis à Sint-Lukas, en réalisation. Après plusieurs films d'écoles remarquables dont le très percutant *Swatted* réalisé au Fresnoy (Tourcoing), il est revenu à Bruxelles pour terminer son premier court-métrage professionnel, *Maalbeek* lié aux attentats du 22 mars 2016, en particulier celui de la rame de métro du même nom. Le film est sélectionné cette année à la Semaine de la Critique. On en a profité pour interroger Ismaël sur son parcours, son lien à Olivier Smolders, au montage, aux images, aux films brûlés et à ce drôle de Cannes 2020. »

Cinergie : On le découvre. Tu as participé à l'époque au concours des jeunes critiques organisé par Cinergie. Tu as écrit autour du film Les Géants de Bouli Lanners. Qu'est-ce que ça t'a apporté d'écrire sur un film ?

Ismaël Joffroy Chandoutis : Ecrire sur un film, c'est déjà le voir plusieurs fois. C'est se poser vraiment la question de ce qui est essentiel dans un film. Ce que je trouvais intéressant dans Les Géants, c'était la façon dont Lanners arrive à mettre en scène des adolescents à la dérive. Chez Bouli, le jeu d'acteurs est inné à sa formation et influence ses films. Et il a toujours une manière très personnelle de filmer des endroits de la Belgique. C'est ce regard-là qui m'avait touché. C'est là-dessus que j'avais axé l'écriture de la critique. Écrire sur les films, c'est la première manière de me nourrir de ma passion. La critique m'a ouvert les yeux sur ce qui est essentiel dans un film. Pour moi, c'est vraiment crucial qu'on ressent avant tout les choses. Cet exercice critique, je l'ai transposé en salle de montage. À chaque vision, c'est une critique de film qui s'écrit.



Ismaël Joffroy Chandoutis © tous droits réservés

C. : Tu as choisi deux écoles très différentes : l'INSAS en montage, côté francophone et Sint-Lukas, en réalisation, côté néerlandophone. Pourquoi ces écoles et ces spécificités ?

I.J.C : J'ai entendu parler des écoles belges pour la première fois au Festival de Clermont-Ferrand. J'y avais découvert le cinéma d'Olivier Smolders avec Voyage autour de ma chambre. Je l'avais interviewé justement en tant que critique. Sa manière d'aborder le cinéma en travaillant davantage l'écriture au montage m'avait vraiment inspiré.

Je me suis dit : "Waouh, par le montage, on peut aussi faire des films sans que ça requière toute une équipe de tournage, du temps et de la préparation !" J'ai voulu présenter le concours à l'INSAS en réalisation et en montage, on m'a demandé de faire un premier choix et j'ai choisi le montage.

C. : Pourquoi ?

I.J.C : J'ai senti que le montage serait l'endroit où j'apprendrais le plus, quitte à repousser la volonté de faire des films. Après la troisième année, j'ai préféré continuer à Sint-Lukas où mes amis m'avaient dit deux choses : « Tu pourras y parler anglais (utile pour moi en tant que Français) et on ne va pas t'imposer de dogme. L'école va plutôt t'aider à aller au bout de ce que tu as envie d'exprimer que ce soit un clip, une fiction, une comédie, une science-fiction, une animation ». Une autre différence, c'est qu'à Sint-Lukas, il n'y a pas de budget pour les films, on doit le trouver nous-mêmes. Ça a donné des choses très étonnantes dans ma promo : des gens ont fait des films avec 400 € et une personne a même réussi à tourner avec 80.000 € !

C. : Tu as choisi l'INSAS parce qu'Olivier Smolders y donnait cours ?

I.J.C : Oui. Quand je l'ai interviewé, j'avais découvert qu'il y était professeur. Ça m'a donné envie de venir faire mes études en Belgique parce que je trouvais son cinéma assez singulier. Ça m'a vraiment conforté, le fait qu'on puisse faire des films à l'étape du montage, un peu à la Godard.

C. : Il t'a donné cours du coup ?

I.J.C : Oui, on a aussi travaillé ensemble sur plusieurs projets.

C. : Qu'est-ce qui t'intéresse dans ton travail ? Vous faites quand même des choses très différentes.

I.J.C : On discute énormément de montage. On se demande comment transmettre le mieux possible des idées extrêmement intimes et personnelles pour que ça devienne quelque chose de vraiment universel. Personnellement, je trouve que son cinéma est accessible, je ne trouve pas du tout qu'il soit élitiste bien qu'il puise dans la littérature, la peinture et l'histoire. C'est un cinéma qui est touchant et qui a de l'humour.



Amnesia d'Ismaël Joffroy Chandoutis (2019) © tous droits réservés

Ce que j'apprécie aussi avec Olivier, c'est qu'on ne parle pas que d'éléments techniques de montage, on dérive sur d'autres choses qui finalement nous font prendre la bonne direction au montage.

C. : Tu t'intéresses à la mémoire virtuelle, à la technologie. Quelles sont les thématiques que tu as envie de continuer à explorer ?

I.J.C : J'ai toujours envie de regarder ce qui se passe au-delà de ce qui se présente spontanément à moi. L'idée est de ne plus composer seulement avec les images, mais d'aller explorer dans l'image, d'être dans l'intra-image au montage. Quand je pense l'image, je la pense toute seule, sans son ni parole. C'est déjà tellement prenant de travailler une image animée pendant un mois, pour parfois ne garder que 10 secondes. Après, on ne va travailler que le son. Ensuite on les compose ensemble et on voit ce que ça donne et on réajuste. Et si ça bloque, on redécompose le tout. Parfois, regarder son film sans le son, c'est bien aussi et parfois juste écouter le son sans les images, ça peut beaucoup aider. C'est quelque chose que j'ai compris à "Doc Nomads", une formation géniale mise en place dans trois pays, en Belgique (à Sint-Lukas), à Budapest et à Lisbonne dans un exercice : "Sound Before Image". Avec la matière, c'est la même chose. Elle traverse même les films que je ne montre pas.

C. : Il y en a beaucoup ?

I.J.C : Oui, il y en a quelques-uns, il y en a que j'ai brûlés aussi. J'ai d'ailleurs envie de créer une performance d'un film que je ferais en une journée et que je brûlerais après l'avoir présenté au public, même de faire un festival de ça...

C. : Un festival des films brûlés ?

I.J.C : Je pense que ça aurait son intérêt pour sacraliser à nouveau l'expérience d'un cinéma en public tel qu'on l'a défini avec les frères Lumière. Dans ce grand débat Covid de savoir s'il y a une viabilité d'avoir des festivals en ligne, je crois que la réponse est dans cette remarque.

C. : On ne pourra pas brûler les festivals de films online !

I.J.C : C'est ça (rires) ! Il y a bien Burning Man, on peut bien faire Burning Film ! **C :** Dans tes films, tu t'intéresses à des événements réels. Pourquoi travailles-tu à partir de cette base ? **I.J.C :** Je pense que ce qui m'intéresse avec le cinéma, c'est l'idée de faire des rencontres. Au départ, je voulais être journaliste, mais l'accélération qu'implique les publications digitales m'en a découragé. L'idée de la rencontre m'a incité à aller vers le documentaire.



Amnesia d'Ismaël Joffroy Chandoutis (2019) © tous droits réservés

C. : Quel a été le point de départ de ton film *Maalbeek* ?

I.J.C. : Pour *Maalbeek*, c'est un processus qui a été très long. Il y a eu des moments où j'ai beaucoup travaillé dessus et d'autres où j'ai mis des pauses car le sujet était très lourd et proche de moi. Je l'ai commencé pendant les attentats mais ce n'était pas exactement le même sujet. Ce qui m'intéressait, c'est le phénomène médiatique après un attentat, avec tous ces camions régies qui arrivent en bas de chez toi et qui répètent toujours la même chose.

C. : Tu étais à Bruxelles au moment des attentats ?

I.J.C. : Je revenais de Roumanie le 21 mars 2016 et j'attaquais le lendemain un montage pour un long-métrage à la station de métro Pétillon en partant de la Gare centrale à 9h30. En général, je prends mon métro à 8.50. J'avais fait un workshop très intense en Roumanie donc j'avais proposé à la réalisatrice de décaler le rendez-vous à 11h. Quand je me suis réveillé le matin, en ouvrant mon portable, j'ai reçu des notifications qui ne s'arrêtaient plus pour me demander où j'étais parce que les gens savaient que j'avais ce rendez-vous.

À cette époque, j'ai réfléchi au décalage entre ce qu'on vivait ici, chacun à sa manière, et ce qui était vu à travers les écrans que ce soit les réseaux sociaux ou à la télévision. Je sentais qu'il y avait cette urgence d'informer alors que pour moi, la force du cinéma, c'est de prendre le temps. J'ai voulu rencontrer des gens qui étaient liés aux attentats.

J'ai rencontré autant de personnes qui étaient dans la communication, par exemple David Cunel, la première personne à tweeter sur ce qui s'était passé à Zaventem, que Sabine qui a vécu les attentats en se réveillant trois mois après sans comprendre ce qu'elle faisait dans un hôpital. On lui a dit : "Vous avez survécu à un attentat, la plupart des gens dans la rame sont soit blessés, soit morts". Elle, elle n'a aucune image d'un événement qui a été surmédiatisé et dont tout le monde autour d'elle a des images. C'est à ce moment-là que je me suis dit qu'il y avait un film à faire.

Quand elle m'a proposé qu'on se rencontre en me disant qu'on pourrait parler de cette absence-là, je me suis dit qu'il y avait un point d'entrée intéressant, mais ça a quand même été une énigme pendant un bon bout de temps. J'ai décidé d'arrêter le projet, j'ai pensé que je ne pouvais pas le faire dans le cadre de mes études au Fresnoy et j'ai fait *Swatted*. J'ai voulu reprendre ce sujet quelques années après, avec du recul. Je pense que cette distance-là m'a aidé. Ce qui a été utile aussi, c'est d'avoir travaillé avec quelqu'un à l'écriture, pour croire dans le potentiel de cette histoire. C'est important de ne pas être seul sur des choses assez intimes et personnelles.

C. : Le sujet est hyper fort, chargé émotionnellement. Il y a des images qui sont très puissantes aussi, des images qu'on pourrait hésiter à mettre dans un film. Comment choisis-tu d'incorporer des images que tu ne crées pas mais qui sont déjà là ?

I.J.C. : Ce travail avec les images d'archives a été une longue recherche. J'ai dû regarder autant les images de Zaventem que celles de Maalbeek parce que l'origine de mon projet, c'est de réfléchir à la circulation des images, surtout les images d'amateurs sur les réseaux sociaux, pas juste celles des télévisions.

Quelle est la première image que reçoivent les gens ? Ce n'est plus la télévision pour beaucoup d'entre eux. Je m'autorise à mettre des images assez violentes dans ce film dans le sens où ce sont ces images qui permettent à Sabine de se reconnecter avec sa mémoire. Si j'étais en dehors de son point de vue, je ne pense pas qu'elles seraient forcément nécessaires ou intéressantes. Mais ici, il s'agit de regarder, scruter n'importe quelle image pour essayer de faire revenir le souvenir. L'autre enjeu, c'est de montrer sa recherche active à travers ces images-là. Qu'est-ce qu'on fait pour informer et témoigner de cette mémoire-là ?



Ismaël Joffroy Chandoutis © tous droits réservés

Il y avait eu ce débat avec une femme qui avait été photographiée dans la poussière suite à l'attentat à Zaventem et on avait dit que c'était ignoble de la prendre en photo. Il faut lire la réponse de cette femme qui pour moi est extrêmement intéressante. Elle dit : "Je ne me souvenais même pas de ce moment-là, c'est grâce à cette photo que je peux me souvenir réellement de ce qui s'est passé. Je n'ai pas ce mécanisme d'auto-défense qui rejette cette image". Ces images sont importantes et le contexte doit se réfléchir. C'est peut-être pour ça que j'ai mis 4 ans à le faire...

C : Le film est sélectionné à la Semaine de la Critique. Le film ne sera pas montré à Cannes mais une première aura lieu à la Cinémathèque française à Paris. Le circuit du film ne sera pas classique. Comment vois-tu les choses par rapport à cette sélection ?

I.J.C : Cette sélection à Cannes en plein Covid en 2020, c'est assez particulier. On a la chance avec la Semaine d'avoir quand même une projection physique prévue mi-octobre à la Cinémathèque de Paris. Je trouve qu'ils ont fait un travail d'accompagnement formidable. J'ai toujours adoré leur sélection, c'est un cinéma avec un spectre assez large de genres, de manières d'aborder le cinéma et le lien avec la critique me fait très plaisir. On verra bien ce qui se passera avec les festivals, si on est en ligne ou pas, mais l'important pour le film, c'est qu'on en parle, qu'il puisse être programmé dans des lieux physiques, qu'il soit accompagné de débats,

qu'on sorte des écrans parce que justement le film parle lui-même d'une mémoire qui n'est vécue qu'à travers les écrans, le digital, les pixels, quelque chose de plat. À un moment, on en voit les limites. Le sujet de Maalbeek est assez fort, social, il mérite de se réunir. Le jour où le film devait être montré à Cannes, j'ai fait ma petite promenade sur la Croisette en me baladant sur Google Street View et ça m'a suffi. Une copine m'a envoyé une photo de son chien sur les marches de la section Un certain regard, au moins elle était là, le chien aussi, ça m'a fait plaisir !

© Interview et rédaction Katia Bayer et Constance Pasquier, Août 2020

Publication initiale [https:// cinergie.be](https://cinergie.be)

(<https://www.cinergie.be/actualites/ismael-joffroy-chandoutis-aller-au-dela-de-l-image-ecrire-par-le-montage>)

- Reproduction Turbulences Vidéo #126 Ismaël Joffroy Chandoutis



Ismaël Joffroy Chandoutis © Tous droits réservés

PORTRAIT VIDÉO

ISMAËL JOFFROY

CHANDOUTIS

GOLBERG'S VARIATIONS

par Gabriel Soucheyre



Retrouvez Ismaël Joffroy Chandoutis dans notre portrait vidéo en cliquant sur l'image, ou sur notre

[page youtube](#) / Check our video portrait by clicking on the picture above or here: [YouTube](#)

Site internet de l'artiste : <https://ismaeljoffroychandoutis.com/>

Page Instagram de l'artiste : @ismael_jchandoutis

DU LABEUR, DES CHEVAUX ET DES OURS

par Alain Bourges

« Les séries choisissent fréquemment pour cadre les lieux de travail : hôpitaux surtout, mais aussi banques, navires, fermes, cabinets d'avocats, mais combien parlent réellement du travail ? Qui traite de cette part de vie que l'on échange contre la possibilité de vivre, du temps dévoré, transports compris, des salaires toujours ric-rac, de l'autoritarisme hiérarchique, de l'épuisement physique et moral ? En voici deux qui le font à leur manière, exaspérée pour la première, allusive pour la seconde. »

Carmen Berzatto alias Carmy, *The Bear*, saison 1 - 2022 © Tous droits réservés

The Bear saison 1 :

Quelque part dans Chicago, Carmen Berzatto, alias Carmy, hérite de la sandwicherie de son frère décédé. Pour celui qui s'est formé dans de prestigieux restaurants new-yorkais et bénéficie déjà d'une belle notoriété de chef, c'est un déclassement professionnel. Pour le frère absent depuis longtemps de Chicago, le devoir exige de reprendre l'affaire de famille. Carmy doit repartir de zéro, secondé par son cousin Richie et Sydney, une apprentie attirée par sa réputation.

The Bear saison 2 :

Carmy entreprend de transformer la sandwicherie en restaurant gastronomique. Chacun de ses employés se forme au-dehors, dans d'autres établissements, dans des cours donnés par de grands chefs, parfois à l'étranger. Le lancement de la machine est long, la tension augmente au fil des jours, les crises éclatent, l'inauguration est un chaos.

The Bear saison 3 :

Méli-mélo d'épisodes aux thèmes divers, allant d'un récapitulatif nostalgique porté par une musique envahissante à l'accouchement de Nathalie, alias Sugar, la sœur de Carmy, en passant par un affrontement d'anthologie entre Carmy et Richie. Du restaurant, de la vie quotidienne du restaurant, on ne voit plus que les illustrations.

Cette troisième saison abandonne donc ce qui faisait la force de *The Bear* et qui était sa capacité à décrire le travail, pour se consacrer aux individus. Pourtant, l'enjeu était méritoire. Quelle autre série s'était-elle risquée à traiter du travail ? Quelle autre en avait-elle véritablement, honnêtement, fait son sujet ? Observer les cuisiniers, les serveurs, le pâtissier, le chef, les plongeurs à toutes les étapes de ce processus qui doit mener à une assiette parfaite sur une table parfaite et pile à l'instant voulu, nous avait envoûté, et notamment parce que le récit s'enracinait dans une structure familiale. La famille comme unité de production, le projet n'était-il pas de taille ? D'autant qu'on nous offrait ce qu'il fallait de sueur, de fatigue nerveuse, de gestes inlassablement répétés, de ratages de sauces, de contrôles de sécurité et de rationalisation des procédures pour en tirer une thèse de sociologie.

Car si elle est une illustration évidente de l'American Dream, cette idéologie du succès pour tous, *The Bear* ne dissimule aucunement ce qu'il en est des rapports sociaux au travail. Bien au contraire et le milieu de la restauration se prête mieux qu'un autre à un tel étalage.

Carmy ne parvient à ses fins qu'au prix douloureux de sa vie affective et de l'estime de soi. Le doute le taraude aussi bien que son apprentie, son financier ou son cousin maître d'hôtel. Et non seulement le doute qui, après tout, ne tient qu'à soi, mais l'humiliation, arme absolue de tout système d'exploitation.

À son sujet, *The Bear* ne tranche pas : Faut-il pousser un apprenti à la dépression pour faire émerger son talent ou le même résultat pourrait-il être obtenu sans douleur en usant simplement de pédagogie ? L'exemple d'un grand chef qui prend le temps d'expliquer à Carmy comment ficeler un poulet et qui agrmente son propos de considérations plus profondes semblerait faire pencher la balance en faveur de la seconde solution. Mais rien n'est moins sûr.

Les deux premières saisons ont ancré les personnages dans l'esprit des spectateurs et leur caractérisation, à la limite de la caricature, y a largement contribué. On imagine mal des portraits d'Italiens plus stéréotypés. Les embrassades succèdent aux crises, les rires aux hurlements. L'épisode consacré au repas de famille pour Noël est un parfait chaos, avec la mère de famille en chef d'orchestre névrotique. On en sort épuisé. Ce n'est hélas pas le seul chapitre à nous exténuier en conflits interminables, comme si, après des journées et des semaines de labeur, il restait assez d'énergie pour se bagarrer. Comme une énorme machine à vapeur humaine, de temps à autre *The Bear* doit évacuer son excès de pression par des explosions de colère.

Et puis, viennent les escapades de la troisième saison. Comme un détachement du récit mené jusqu'alors. On flotte en suspension au gré d'une longue évocation des saisons passées teintée de nostalgie, des errements psychologiques des personnages, d'un service entier porté par une musique de ballet, d'un épisode en flash-back sur le passé de Tina, la cuisinière latino, ou de l'accouchement de Sugar.

L'avant-dernier épisode est introduit par une déclaration de Martin Scorsese illustrée de scènes tirées, entre autres, de *Vertigo*, de *Voyage dans la Lune*, de *L'Homme à la tête de caoutchouc*, d'*Un homme de têtes*, d'*Un Chien andalou*, d'extraits d'émissions de télévision ou d'un documentaire sur un illusionniste.

Elle débute par ces mots :

« *L'imaginaire, c'est ce que nous faisons maintenant, ici même, dans cette salle, avec ces lumières, ces caméras et ces miroirs. Quelque chose d'autre existe, ici. Je ne sais pas ce que c'est, mais quelque chose est en train d'arriver. Ce n'est pas une partie d'un jour normal, la nature littérale de ce que nous vivons. Nous sommes en train de créer quelque chose de différent.* »

Déclaration d'intention des auteurs ? D'accord, mais pourquoi ? C'est qu'en réalité, le travail télévisuel n'est pas escamoté du tableau, il fait partie de la fresque. La caméra est dans le champ. De ce fait, il flotte à ce moment un vigoureux parfum des années 1970, lorsqu'il s'agissait de désillusionner le cinéma, à la manière brechtienne, de ne plus dissimuler la part du travail dans l'œuvre. Ces citations, cette déclaration forment bel et bien un manifeste.

Des réticences vis à vis de *The Bear* ? Bien sûr, on peut en avoir, j'en ai cité quelques-unes, mais elles ne s'éternisent pas, tant l'empathie avec des personnages, interprétés avec sensibilité et une énorme énergie, les dissipe vite. Tina est admirable de courage, la très sage Sydney est touchante, Richie tout autant, avec ses félures, et l'on comprend Carmy, aussi obsessionnel et tyrannique soit-il. Tous expriment intensément leur part d'humanité.

À ce sujet, un seul exemple, inattendu dans une telle histoire :

Cela faisait très longtemps, si longtemps que je ne me souvenais plus d'avoir entendu une conversation amoureuse à la télévision, une vraie conversation amoureuse, pudique, sans calcul, sans recherche et qui soit d'une telle justesse de sentiments qu'elle empoigne le cœur. Peut-être même n'y en avait-il jamais existé une seule. Cette scène a eu lieu dans le deuxième épisode de la deuxième saison de *The Bear* à 27 minutes 36 secondes. Elle ne vaut probablement que pour moi, mais, avec cette simple séquence, *The Bear* gagne mon respect.



Sidney, *The Bear*, 2022 © Tous droits réservés



The Bear (2022) © Tous droits réservés

Slow Horses

Tout se passe à l'Étable, une annexe du Mi5, l'équivalent britannique de notre DGSE. On y mute, dans des locaux antédiluviens, ceux que l'on surnomme « les veaux », ces agents mal vus, fautifs ou au comportement incompatible avec le service. Tous ont conscience que leur purgatoire ne vise qu'à les pousser à la démission. C'est pourquoi ils acceptent de s'ennuyer à ne rien faire ou d'être affectés à des missions sans intérêt pour le seul bénéfice d'un salaire. C'est souvent comme ça dans la fonction publique.

Leur patron, Jackson Lamb, est un odieux personnage qui n'articule jamais une phrase devant ses agents sans exprimer tout le dégoût qu'ils lui inspirent. Sale, grossier, alcoolique, irrespectueux, menteur, il cumule tant de défauts que la caricature finit par faire sourire. Quant à ses acolytes et souffre-douleurs, on prend pitié de leur sort.

Ils n'ont en effet aucun recours. La Maison mère, en la personne de Diana Taverner, la directrice générale adjointe du Mi5 et cheffe du service des opérations, ne porte évidemment aucune considération à l'Étable, et encore moins à Lamb. Son aigreur est tempérée seulement par le besoin qu'elle peut avoir de ces agents déclassés pour régler ses propres comptes. Si l'on suit mon exemple, on s'installe donc sans réelle conviction devant n'importe quelle saison de *Slow Horses* et l'on se fait hameçonner comme la première ablette venue. Chaque épisode est dense puisqu'on y suit simultanément les sept ou huit agents de l'Étable, ce qui constitue un grand nombre de lignes narratives parallèles, même en considérant qu'ils agissent souvent par paires. Néanmoins, les récits de chaque saison sont si bien construits et si proprement bouclés au terme des six épisodes que c'est un plaisir de naviguer de l'un à l'autre sans perdre de vue l'ensemble.

Cette organisation par unités narratives d'une saison s'avère donc offrir un bon équilibre entre le pur feuilleton où tous les épisodes s'enchaînent et la pure série où chaque épisode est autonome. Le suspense est cependant amoindri aussitôt que le spectateur comprend que l'affaire sera réglée pour le mieux à la fin de chaque saison. D'où l'importance d'imaginer des arcs narratifs secondaires faisant le pont entre les saisons, ou de recourir à un fil rouge qui coure tout au long de la série, ce qui n'est pas le cas dans *Slow Horses*. Mais quel spectateur contemporain attendra une année pour connaître la suite d'une série ?



Slow Horses © T

On comprend assez vite que n'est pas seulement le monde des services secrets qui est dans la ligne de mire de la satire, mais celui du travail, en général, puisque les rapports entre le chef de service, Jackson Lamb, et ses subordonnés sont le carburant de la série. Il n'y a d'ailleurs aucune raison de penser que les services secrets soient des administrations plus vertueuses que les autres, en dépit de l'image qu'en ont légué les *James Bond* ou même notre *Bureau des légendes* national.

Slow Horses raconte des histoires d'espionnage où chacun retrouve peu ou prou ce qu'il vit ou a vécu au travail. Les patrons ou chefs de service autoritaires, blessants, harceleurs, on en connaît tous. La France s'est même fait une spécialité du « management toxique ». Mais au travers de cela, *Slow Horses* parvient à perfuser des liens affectifs plus solides qu'on l'imagine. Lamb et sa martyre de secrétaire, Catherine, sont comme un vieux couple, capable de se jeter le pire à la figure sans pouvoir se séparer définitivement.



ous droits réservés

Louisa et Min vivent ensemble et la mort du second brise la première, mais surtout, Jackson Lamb se démasque en se portant instinctivement au secours d'un de ses agents en danger, révélant une empathie pourtant soigneusement étouffée. Une véritable humanité pointe sous les dehors de la caricature et c'est celle-ci qui nous touche. Sous la comédie des rapports sociaux, subsistent toujours des vestiges d'empathie, à défaut d'intérêts communs.

Quoique dans un autre registre, la cheffe du service action, Diana Taverner éprouve vraisemblablement des sentiments proches en pratiquant à la fois l'Étable de Lamb, qu'elle dédaigne, et ses propres supérieurs et collègues qu'elle méprise sans doute davantage. Les dangereux, ceux qui portent atteinte à la sécurité collective, ne sont pas les fous de l'Étable, mais bel et bien ces ministres aussi incompétents qu'ambitieux, ces hauts fonctionnaires avides de pouvoir, ces costumes gris qui hantent les entreprises internationales, les ministères ou, ici, les locaux ultra-modernes du Mi5.

Slow Horses est le parfait contre-point de *Spooks*, cette série d'espionnage diffusée entre 2002 et 2011, l'une des meilleures du genre jamais réalisées pour la télévision.

Le Mi5 y était dépeint comme une organisation exemplaire bien que traversée de douleurs personnelles et d'expériences traumatiques. Mais c'était avant, au début du siècle. *Slow Horses* est retombé en même temps que nous de l'enthousiasme de cette époque et nous a ramené aux ornières d'antan. À cette société humaine dont Dieu s'est inspiré pour créer le Purgatoire.

Slow Horses est un feuilleton télévisé américano-britannique créé par Will Smith à partir de la série de romans de Mick Herron intitulée *Jackson Lamb*. La première saison été diffusé en 2022 sur Apple TV. *Slow House* est interprété notamment par : Kristin Scott Thomas, Gary Oldman, Dustin Demri-Burns, Saskia Reeves, Jack Lowden, Jonathan Pryce, Rosalind Eleazar, Christopher Chung, Aimee-Ffion Edwards, Kadiff Kirwan,...

The Bear est un feuilleton américain en trois saisons (bientôt 4) de 8, 10 et 10 épisodes conçu par Christopher Storer et diffusé sur FX/Hulu depuis 2022. Il est interprété notamment par : Jeremy Allen White, Ebon Moss-Bachrach, Ayo Edebiri, Lionel Boyce, Liza Colón-Zayas, Abby Elliott, Matthew James Matheson,...

© Alain Bourges, Novembre 2024
- Turbulences Vidéo #126

AES+F :

MIROIR SANS TAIN REFLET DES VANITÉS

par José Man Lius

« Dans le classicisme, les miroirs sont souvent des symboles de la vanité et de la conscience de soi, invitant celui qui s’y contemple à se questionner sur ce qu’il perçoit réellement. Un miroir sans tain, en revanche, introduit un aspect caché et parfois inconfortable — il ne renvoie pas seulement un reflet, mais dévoile aussi un espace à travers lequel un observateur extérieur peut voir. »



[Last Riot 2, Tondo #13](#), 2006, digital collage, edition pigment print on canvas, D150 cm; edition c-print on paper, 80 x 80 cm © EAS+F - © Tous droits réservés

AES+F : One-way miroir: reflections of vanities

Ce type de miroir invite à un regard détaché, à un jugement ou une évaluation qui dépasse l'apparence immédiate. Ainsi, le miroir agit comme un révélateur, non seulement de l'apparence extérieure, mais aussi de l'essence intérieure. Dans la symbolique des vanités, il transcende l'image pour devenir un outil d'introspection et de dévoilement, un support qui pousse l'individu à une compréhension plus profonde de lui-même et du monde qui l'entoure.

« Dans le silence de la nuit, l'Art, la réalité et le rêve s'entrelacent de l'autre côté du miroir, chaque étoile murmurant des secrets que seuls les ombres et les reflets peuvent percevoir. »

Anonyme

In classicism, mirrors are often symbols of vanity and self-awareness, inviting those who gaze into them to question what they truly perceive. A one-way mirror, on the other hand, introduces a hidden and sometimes uncomfortable aspect — it does not merely reflect but also reveals a space through which an outside observer can see. This type of mirror encourages a detached view, a judgment or assessment that goes beyond immediate appearances. Thus, the mirror acts as a revealer, not only of external appearance but also of inner essence. In the symbolism of vanities, it transcends the image to become a tool for introspection and unveiling, a medium that prompts individuals to gain a deeper understanding of themselves and the world around them.

"In the silence of the night, Art, reality, and dreams intertwine on the other side of the mirror, each star whispering secrets that only shadows and reflections can perceive."

Anonymous



[AES+F, Inverso Mundus, Inquisition, 2015](#), tirage c-print sous Diasec, 170 x 510 cm ; tirage pigmentaire sur Fine Art Baryta, 90 x 270 cm. MAMM, AES+F, Inverso Mundus, Inquisition, 2015, MAMM, C-print on Fine Barite paper, varnish 35 2/5 x 106 3/10 in | 90 x 270 cm Edition 2/5 + 3AP © AES+F - Tous droits réservés

Ouverture de champs – lumière aveuglante.

- **Néant :**

Une gifle me réveille en pleine confusion. La chaleur s'attarde sur ma joue engourdie, comme un souffle étrange. Sans comprendre, je me sens glisser – un mouvement irréel – jusque dans le lit de Tatiana, profondément assoupie. Le monde rétrécit, se renverse en un tourbillon, et bientôt je suis minuscule, aspiré par son oreille à travers ses mèches rousses. À l'intérieur, un écran palpite, luisant d'images hypnotiques. Je suis désormais partie intégrante d'une scène du collectif d'artistes AES+F, un personnage à part entière, flottant dans un tableau vivant, arraché à l'inconscient.

Devant moi s'ouvre l'univers de l'œuvre intitulée *Inverso Mundus*. De l'extérieur, on perçoit une installation présentée au MAMM de Moscou en 2015 : un salon feutré, des écrans disposés en diptyque, des banquettes invitant au recueillement. Mais, de l'intérieur, la scène bascule. C'est un rituel troublant, où des esclaves de la culture pop sont sacrifiés sous le regard impassible des puissants de ce monde, dans une cérémonie évoquant la froide violence de l'abattage – glaciale, méthodique, et pourtant teintée d'une étrange « empathie ».

Opening fields – blinding light.

- **Void:**

A slap jolts me awake in a state of confusion. The heat lingers on my numb cheek, like a strange breath. Without understanding, I feel myself slipping—an unreal movement—into Tatiana's bed, where she lies deeply asleep. The world shrinks, twisting into a whirlwind, and soon I am tiny, drawn into her ear through her auburn locks. Inside, a screen pulses, glowing with hypnotic images. I am now an integral part of a scene from the artist collective AES+F, a character in my own right, floating in a living tableau, wrenched from the unconscious.

Before me opens the universe of the work titled *Inverso Mundus*. From the outside, one perceives an installation presented at MAMM in Moscow in 2015: a cozy living room, screens arranged in diptychs, banquettes inviting contemplation. But from the inside, the scene shifts. It is a disturbing ritual, where slaves of pop culture are sacrificed under the impassive gaze of the powerful in this world, in a ceremony evoking the cold violence of slaughter—icy, methodical, and yet tinged with a strange "empathy."

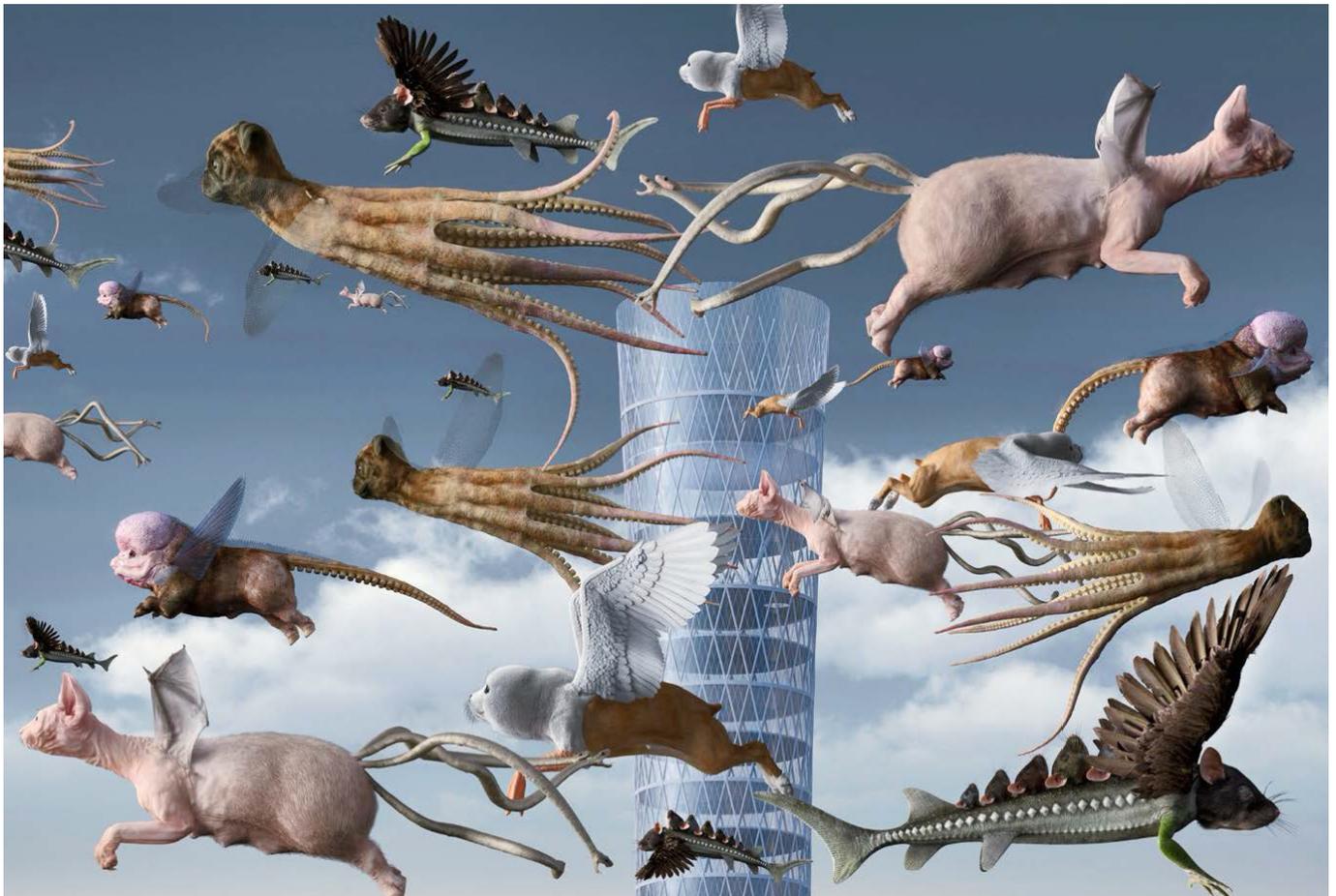
Les couleurs pastel déploient une exubérance rococo, flirtant avec une sensualité décadente qui évoque *Salò* de Pasolini. Je baisse les yeux vers mon torse et ressens, comme une décharge électrique, mon nouveau corps : je suis un homme noir, peut-être du Soudan, peut-être d'ailleurs — qu'importe — ici réduit à une silhouette dans ce cauchemar onirique.

À mes côtés se tient une femme aux cheveux blond vénitien, sa peau diaphane évoquant la porcelaine de Capodimonte de Naples ; son regard froid et lointain me traverse, indifférent. Elle dégage une beauté figée, glaciale. Autour de nous, le monde pulse et tangué, vacillant dans une étrange transe. Nous sommes suspendus, comme des sujets d'expérience, accrochés à des tourniquets industriels qui nous exposent tels des pièces de boucherie.

Fondu au noir. Silence.

Pastel colors display a Rococo exuberance, flirting with a decadent sensuality that evokes *Salò* by Pasolini. I lower my gaze to my chest and feel, like an electric shock, my new body: I am a Black man, perhaps from Sudan, perhaps from elsewhere — it doesn't matter — here reduced to a silhouette in this dreamlike nightmare. Beside me stands a woman with Venetian blond hair, her diaphanous skin reminiscent of Capodimonte porcelain from Naples; her cold, distant gaze pierces through me, indifferent. She emanates a frozen, icy beauty. Around us, the world pulses and sways, wavering in a strange trance. We are suspended, like subjects of an experiment, attached to industrial turnstiles that expose us like pieces of meat.

Fade to black. Silence.



AES+F, [Inverso Mundus](#), 2015, image extraite d'une vidéo HD monocanal. © EAS+F - Tous droits réservés

Lumière tamisée , atmosphère de chambre baroque.

Dans le songe du rêveur, **Tatiana Arzamasova** repose, entourée de félins mi-ombre, mi-or. Des chats, des tigres, des léopards laissent échapper des ronronnements sauvages, presque imperceptibles. À mesure que je prends conscience des lieux, je réalise que ces félins sont des chimères, chacune portant le visage des membres masculins du collectif AES+F : **Lev Evzovich, Evgeny Svyatsky** et **Vladimir Fridkes**, étranges entités mi-hommes, mi-bêtes, qui observent l'humaine d'un regard interrogateur. Comme une Belle endormie échappée de l'univers de Yasunari Kawabata, elle est affalée, lunettes noires sur le nez, cigarette à la main, une volute de fumée caressant l'air.

Un chat au pelage gris, aux traits mystérieux de sphinx, se détache du lot. Il ajuste ses lorgnons d'un air pensif et brise le silence de sa voix aiguë, semblant partager un secret enfoui, comme s'il était le gardien d'une sagesse oubliée. Son regard perçant, à la fois curieux et malicieux, scrute l'assemblée des félins.

- **Le Sphinx, impassible, demande d'une voix grave :**

Quelle est donc votre véritable identité ? Parmi toutes les créatures que vous avez façonnées, y en a-t-il une qui capture votre vision du monde, sans masque ? »

Tatiana et les chimères échangent un regard complice, un sourire énigmatique aux lèvres. Dans un murmure, ils répondent à l'unisson, leurs voix se fondant en un chant presque spectral, flottant entre rêve et réalité.

- **AES+F :**

Nous pensons qu'il est impossible de séparer l'identité artistique de l'humaine, une vérité qui s'est toujours imposée pour les artistes à travers l'histoire. Comment, par exemple, déterminer l'équilibre entre l'humain et l'artiste chez le Caravage, qui était à la fois un génie et un meurtrier ?

En tant que collectif, cette dualité devient encore plus complexe. Pour jouer, nous avons demandé à chaque membre d'estimer en pourcentage la part de « l'humain »



AES+F, *Mare Mediterraneo #1*, 2018, porcelaine, peinture, 35,3 x 35,3 x 35,3 cm

et celle de « l'artiste » en eux. Une fois les résultats combinés, nous avons obtenu 14 % d'humain et 86 % d'artiste pour l'ensemble du collectif.

Nous ne nous identifions à aucun de nos personnages. Ceux-ci sont comme des marionnettes incarnant des stéréotypes sociaux, proches des figures masquées comme les marionnettes de la Commedia dell'Arte, avec des visages figés. Cette approche les transforme en réceptacles vides, que le public remplit ensuite de ses propres émotions, expériences et associations.



39 x 23 cm. (Noirmont Art Production) © EAS+F © Tous droits réservés

Soft lighting, baroque room atmosphere.

In the dreamer's reverie, Tatiana Arzamasova lies surrounded by felines that are half-shadow, half-gold. Cats, tigers, and leopards emit wild, almost imperceptible purrs. As I become aware of my surroundings, I realize that these felines are chimerae, each bearing the faces of the male members of the AES+F collective: Lev Evzovich, Evgeny Svyatsky, and Vladimir Fridkes, strange entities that are half-man, half-beast, observing the human with a questioning gaze.

Like a Sleeping Beauty escaped from the universe of Yasunari Kawabata, she is sprawled out, wearing dark glasses, a cigarette in hand, a wisp of smoke caressing the air.

A gray cat with the mysterious features of a sphinx stands out from the crowd. He adjusts his pince-nez with a thoughtful air and breaks the silence with his sharp voice, as if sharing a buried secret, as if he were the guardian of forgotten wisdom. His piercing gaze, both curious and mischievous, surveys the assembly of felines.

- **The Sphinx, impassive, asks in a deep voice:**

What is your true identity? Among all the creatures you have shaped, is there one that captures your vision of the world, without a mask? Tatiana and the chimerae exchange a knowing glance, an enigmatic smile on their lips. In a whisper, they respond in unison, their voices blending into an almost spectral song, floating between dream and reality.

- **AES+F:**

We believe it is impossible to separate artistic identity from human identity, a truth that has always asserted itself for artists throughout history. How, for example, can one determine the balance between the human and the artist in Caravaggio, who was both a genius and a murderer?

As a collective, this duality becomes even more complex. For fun, we asked each member to estimate, in percentage terms, the portion of 'the human' and 'the artist' within themselves. Once the results were combined, we found that the collective comprised 14% human and 86% artist.

We do not identify with any of our characters. They are like puppets embodying social stereotypes, akin to the masked figures of Commedia dell'Arte, with frozen faces. This approach transforms them into empty vessels that the audience then fills with their own emotions, experiences, and associations.

- **Le Sphinx :**

Qu'est-ce qui vous a poussé à quitter la Russie et à migrer vers de nouveaux continents ?

L'image se déforme, ondulant comme une surface troublée par l'IA. Les corps des uns et des autres se disloquent, fusionnant pour ne former qu'un seul ensemble tout en préservant l'intensité du regard de chacun. L'algorithme du rêve façonne un monstre, une créature fantastique que l'on pourrait croire sortie de l'imagination du maître du réalisme, Velázquez. C'est un reflet difforme de l'humanité, où la beauté se mêle à l'absurde.

- **AEF+S :**

Nous avons commencé notre carrière artistique à la fin des années 1980, lorsque la Russie s'est ouverte au monde et que l'avenir semblait global et rempli d'optimisme. Nous n'avions jamais prévu de quitter la Russie ; nous nous imaginions plutôt exister au sein de ce monde global nouvellement interconnecté. Nos vies étaient marquées par des voyages constants pour des expositions à travers le monde, avec toujours un retour à Moscou. En ce sens, nous nous considérons comme des nomades au sein de la société globalisée.

- **Sphinx:**

What prompted you to leave Russia and migrate to new continents?

The image distorts, rippling like a surface troubled by AI. The bodies of one another dislocate, merging to form a single entity while preserving the intensity of each gaze. The algorithm of the dream shapes a monster, a fantastic creature that one might believe emerged from the imagination of the master of realism, Velázquez. It is a distorted reflection of humanity, where beauty intertwines with the absurd.

- **AEF+S:**

We began our artistic career in the late 1980s, when Russia opened up to the world and the future seemed global and filled with optimism. We never planned to leave Russia; rather, we envisioned ourselves existing within this newly interconnected global world. Our lives were marked by constant travels for exhibitions around the globe, always returning to Moscow. In this sense, we considered ourselves as nomads within the globalized society.



AES+F, *Mare Mediterraneum #9*, 2018, porcelaine, peinture, 50 x 68 x 33 cm. (Noirmont Art Production) © AES+F © Tous droits réservés



AES+F, « *Arrival of the Golden Boat* », 2010, extrait de « *The Feast of Trimalchio* » (2009–2010), tirage c-print sous Diasec, 295 x 495 cm. © EAS+F © Tous droits réservés

Nos projets explorent de manière critique ce « Nouveau Monde » que la Russie a découvert dans les années 1990. Aujourd'hui, nous assistons à une réévaluation de cet enthousiasme pour l'utopie globalisante qui dominait les années 1990 et 2000. De nouveaux mythes sont apparus, écrivant et réinterprétant l'histoire. On constate l'émergence de nouvelles économies, la complexité du multiculturalisme et l'ascension hégémonique de la Chine. Des penseurs du monde entier prédisent désormais non seulement le déclin de l'Europe, comme l'avait fait Oswald Spengler, mais aussi l'effondrement de la civilisation occidentale dans son ensemble.

Dans la Russie d'aujourd'hui, des forces isolationnistes ont pris le contrôle, et le régime de Poutine a rendu les conditions de vie extrêmement difficiles pour les artistes. En conséquence, nous avons pris la décision de partir et d'établir des studios à Berlin et à New York.

Our projects critically explore this "New World-" that Russia discovered in the 1990s. Today, we are witnessing a reevaluation of the enthusiasm for the globalizing utopia that dominated the 1990s and 2000s. New myths have emerged, rewriting and reinterpreting history. We see the rise of new economies, the complexity of multiculturalism, and the hegemonic rise of China. Thinkers from around the world now predict not only the decline of Europe, as Oswald Spengler once did, but also the collapse of Western civilization as a whole.

In today's Russia, isolationist forces have taken control, and the Putin regime has made living conditions extremely difficult for artists. As a result, we made the decision to leave and establish studios in Berlin and New York.

Lumière de plateau, aéroport érigé comme un palais.

La chambre se transforme en salle d'attente classe premium, tandis que le monde s'agite, intrigué par ces deux animaux sans propriétaire aux formes étranges. La chimère et le Sphinx observent des voyageurs de tout bord attendant de rejoindre leurs vols, qui se dessinent sur une cartographie des flux migratoires. L'aéroport est le lieu de transit et de tous les possibles.

- **Le Sphinx :**

Comment les pratiques artistiques de votre collectif ont-elles évolué au fil du temps, face aux révolutions sociales, culturelles et technologiques ?

- **AEF+S :**

Nous avons traversé de nombreuses révolutions technologiques, passant de la peinture et de la sculpture traditionnelles à la photographie et à la vidéo analogiques (Betacam), puis à la photographie et à la vidéo numérique, aux graphismes 3D, aux collages numériques, au multimédia et à la réalité virtuelle. Aujourd'hui, nous concevons des sculptures grâce à la modélisation 3D, que nous réalisons avec des matériaux à la fois novateurs et traditionnels.

Stage light, airport erected like a palace.

The room transforms into a premium class waiting area, while the world stirs, intrigued by these two ownerless animals with strange forms. The chimera and the Sphinx observe travelers from all walks of life waiting to board their flights, which emerge on a map of migratory flows. The airport is a place of transit and endless possibilities.

- **Sphinx:**

How have the artistic practices of your collective evolved over time in response to social, cultural, and technological revolutions?

- **AEF+S:**

We have gone through numerous technological revolutions, transitioning from traditional painting and sculpture to analog photography and video (Betacam), then to digital photography and video, 3D graphics, digital collages, multimedia, and virtual reality. Today, we design sculptures using 3D modeling, which we create with both innovative and traditional materials.



AEF+F, *The Feast of Trimalchio* (2009–2010), installation vidéo HD à 3 canaux. Vue de l'installation, Biennale de Bonifacio, Corse, 2024. © José Man Lius © Tous droits réservés



AES+F, *The Feast of Trimalchio* (2009–2010), installation vidéo HD à 3 canaux. Vue de l'installation, *Au bout de mes rêves* par la Vanhaerents Art Collection, lille3000, Tripostal, Lille, 2023. [\[Vanhaerents Art Collection\]](#).
© José Man Lius © Tous droits réservés

Les nouveaux médias ne sont que des outils au service du concept de chaque projet. Nous intégrons de nouvelles technologies tout en nous appuyant sur l'héritage des techniques passées. Par exemple, nous continuons à créer des dessins, des sculptures et des peintures originales.

Notre parcours nous a menés de l'art conceptuel au surréalisme, des concepts graphiques aux récits mythologiques et épiques, tout en intégrant des références à l'histoire de l'art et aux nouveaux enjeux contemporains. Nous sommes fascinés par les phénomènes culturels et politiques actuels qui redessinent la géopolitique. Aujourd'hui, nous vivons dans ce futur que nous avons autrefois imaginé — et nous avons encore des choses à dire...

New media are merely tools in service of the concept of each project. We incorporate new technologies while drawing on the legacy of past techniques. For example, we continue to create original drawings, sculptures, and paintings.

*Our journey has taken us from conceptual art to surrealism, from graphic concepts to mythological and epic narratives, all while integrating references to art history and new contemporary issues. We are fascinated by current cultural and political phenomena that are reshaping geopolitics. Today, we are living in this future we once imagined—and we still have things to say.
..*



AES+F, «The Feast of Trimalchio» (2009–2010), 3-channel HD video installation. Installation view, Au bout de mes rêves by Vanhaerents Art Collection, lille3000, Tripostal, Lille, 2023. [Vanhaerents Art Collection]
© José Man Lius - © Tous droits réservés

- **Le Sphinx :**
Quels furent les grands moments de votre carrière ?
 - **Sphinx:**
What were the key moments of your career?
 - **AEF+S :**
Au cours de notre Trajectoire, plusieurs expositions se sont révélées particulièrement marquantes et ont contribué à façonner notre parcours artistique. Tout d'abord, notre participation à la Biennale de Venise a été essentielle. "Last Riot", présenté au Pavillon russe en 2007, a marqué notre entrée sur la scène internationale. En 2009, "Feast of Trimalchio", exposé à l'Arsenale Novissimo, a poussé encore plus loin les limites de notre exploration artistique. Puis, en 2015, notre installation "Inverso Mundus" aux Magazzini del Sale a marqué un tournant décisif dans notre présence au sein du dialogue artistique contemporain.
 - **AEF+S:** :
Throughout our trajectory, several exhibitions have proven particularly significant and have helped shape our artistic journey. First of all, our participation in the Venice Biennale was essential. "Last Riot", presented at the Russian Pavilion in 2007, marked our entry onto the international stage. In 2009, "Feast of Trimalchio", exhibited at the Arsenale Novissimo, pushed the boundaries of our artistic exploration even further. Then, in 2015, our installation "Inverso Mundus" at the Magazzini del Sale marked a decisive turning point in our presence within contemporary artistic dialogue.
- En 2012, nous avons dévoilé la trilogie complète "Liminal Space" au Martin-Gropius-Bau à Berlin et au Manège de Moscou, une expérience immersive qui a captivé le public et les critiques. Nous avons également eu l'honneur d'exposer "Theatrum Mundi" au Musée d'Art et d'Histoire de Genève en 2018, une exposition qui illustre notre approche interdisciplinaire.*
- In 2012, we unveiled the complete trilogy "Liminal Space" at the Martin-Gropius-Bau in Berlin and at the Manege in Moscow, an immersive experience that captivated both the public and critics. We were also honored to exhibit "Theatrum Mundi" at the Museum of Art and History in Geneva in 2018, an exhibition that illustrates our interdisciplinary approach.*

Un moment particulièrement significatif fut notre exposition *"What Came to Pass"* en Chine en 2020, un défi créatif durant la pandémie qui a marqué nos débuts à la Tang Contemporary Gallery de Pékin. Cette exposition a témoigné de notre capacité à réagir aux circonstances sanitaires instables tout en continuant à créer des œuvres qui résonnent avec le public.

Plus récemment, en 2021, notre exposition *"Lost Hybrid Inverted"* au Musée d'art de Jeonnam en Corée a été remarquable, notamment grâce à la première de notre installation vidéo *"Turandot 2070"*, qui a suscité un vif intérêt.

En ce qui concerne nos projets à venir, nous avons deux expositions en cours en 2024 : *"Émotion"* au Chiostro del Bramante à Rome, qui se poursuivra jusqu'au 6 janvier 2025, et *"ROMA-AMOR"* à la Biennale De Renava de Bonifacio en Corse, qui se terminera le 2 novembre. De plus, nous sommes impatients de présenter notre nouvelle série de peintures *"Inverso Mundus: Chimeras"* à la galerie Sargent's Daughters à New York ce printemps. Ces événements continuent de nourrir notre parcours et notre engagement artistique.

Lumière du jour.

A particularly significant moment was our exhibition *"What Came to Pass"* in China in 2020, a creative challenge during the pandemic that marked our debut at the Tang Contemporary Gallery in Beijing. This exhibition demonstrated our ability to respond to unstable health circumstances while continuing to create works that resonate with the public.

More recently, in 2021, our exhibition *"Lost Hybrid Inverted"* at the Jeonnam Museum of Art in Korea was notable, particularly due to the premiere of our video installation *"Turandot 2070"*, which generated significant interest.

As for our upcoming projects, we have two ongoing exhibitions in 2024: *"Émotion"* at the Chiostro del Bramante in Rome, which will continue until January 6, 2025, and *"ROMA-AMOR"* at the Biennale De Renava in Bonifacio, Corsica, which will conclude on November 2. Additionally, we look forward to presenting our new series of paintings *"Inverso Mundus: Chimeras"* at Sargent's Daughters Gallery in New York this spring. These events continue to nourish our journey and artistic commitment.

Daylight.

The chimeras grow like centaurs, to the point of distorting the architecture of the city, reaching heights greater than those of skyscrapers. The monsters, resembling Godzilla, delight



AES+F, *Last Riot 2*, 2005-2008, série d'impressions sur toile. Vue de l'installation, exposition *Predictions and Revelations*, Manège Central Exhibition Hall, Saint-Petersbourg, 2019. © Photo AES+F - Tous droits réservés

Les chimères grandissent comme des centaures, au point de déformer l'architecture de la ville, atteignant des hauteurs supérieures à celles des gratte-ciels. Les monstres, semblables à des Godzilla, s'amuse à écraser les humains de la taille de fourmis.

- **Le Sphinx :**

L'œuvre *Inverso Mundus* résonne de manière troublante, semblant agir comme un miroir sans tain aux vanités de notre époque. Quelle est la place de l'hybridation dans votre travail ?

- **AEF+S :**

Le concept du projet *Inverso Mundus* (*Le Monde à l'envers*) était de réinterpréter des scènes traditionnelles issues de gravures picturales populaires de la fin du XVe et du début du XVIe siècle, tout en inventant de nouvelles histoires.

Par exemple, la scène d'un élève fouettant un professeur avec des baguettes est devenue une bagarre chaotique et sans règle entre des personnes âgées et des enfants. Les personnes âgées ressemblent à des professeurs de Poudlard, tandis que les enfants évoquent des publicités de yaourt et de chocolat. Des mendiants prennent les sièges des riches lors d'une réunion d'entreprise, puis vont faire l'aumône aux riches qui vivent désormais dans une décharge urbaine. Les agents de nettoyage de la ville inondent les rues de déchets.

- **Sphinx:**

The work Inverso Mundus resonates disturbingly, seeming to act as a one-way mirror to the vanities of our time. What is the role of hybridization in your work?

- **AEF+S:**

The concept of the Inverso Mundus project (The Upside Down World) was to reinterpret traditional scenes derived from popular pictorial engravings of the late 15th and early 16th centuries while inventing new stories.

For example, the scene of a student whipping a teacher with sticks became a chaotic and unruly brawl between the elderly and children. The elderly resemble Hogwarts professors, while the children evoke advertisements for yogurt and chocolate. Beggars take the seats of the rich at a corporate meeting and then go to beg from the wealthy, who now live in an urban dump. City sanitation workers flood the streets with trash. Elegant inquisitor women torture men on traditional torture devices—a wheel, a throne, a cage, a pillory—all designed in a minimalist IKEA style. A pig slaughters a butcher, and people carry donkeys on their shoulders under apocalyptic skies, in the spirit of the Book of Miracles.



AES+F, *Inverso Mundus*, 2015, installation vidéo HD à 3 canaux. Vue de l'installation, SCAD Museum of Art, Savannah, Géorgie, États-Unis, 2018. [SCAD Museum of Art] © Tous droits réservés



AES+F, *Inverso Mundus*, *Stillage #2 and Stillage #6*, 2017, edition c-print in Diasec, 295 x 170 cm; edition pigment print on Fine Art Baryta, 150 x 86.5 cm. [MAH_Geneva_2018] © Tous droits réservés

Des femmes-inquisitrices élégantes torturent des hommes sur des dispositifs de torture traditionnels—une roue, un trône, une cage, un pilori—le tout conçu dans un style minimaliste d’IKEA. Un cochon égorge un boucher, et des gens portent des ânes sur leurs épaules sous des cieus apocalyptiques, dans l’esprit du Livre des Miracles.

Nous avons ajouté des chimères à ce monde à l’envers comme allégorie des idées folles et des fausses nouvelles saturant les réseaux sociaux et la presse. Nos chimères ressemblent à des hybrides de races animales monstrueuses. Pour nous, elles symbolisent la nature contradictoire de l’identité humaine. Le public, comme nous l’avons remarqué, semble les adorer.

We have added chimeras to this upside-down world as an allegory of the crazy ideas and fake news saturating social media and the press. Our chimeras resemble hybrids of monstrous animal breeds. For us, they symbolize the contradictory nature of human identity. The public, as we have observed, seems to adore them. In modern popular culture, chimeras have become familiar figures in the media, appearing in films and series—such as *Poor Things*, the recent film by director Yorgos Lanthimos, released ten years after we created our chimeras.

Dans la culture populaire moderne, les chimères sont devenues des figures familières dans les médias, apparaissant dans des films et des séries—par exemple, dans *Poor Things*, le récent film du réalisateur Yorgos Lanthimos, sorti dix ans après que nous ayons créé nos chimères.

- **Le Sphinx :**

Il est temps de nous quitter mais avant de fermer la trappe temporelle de ce rêve j'aimerais vous poser une dernière question :

Quel message aimeriez-vous laisser aux générations futures ?

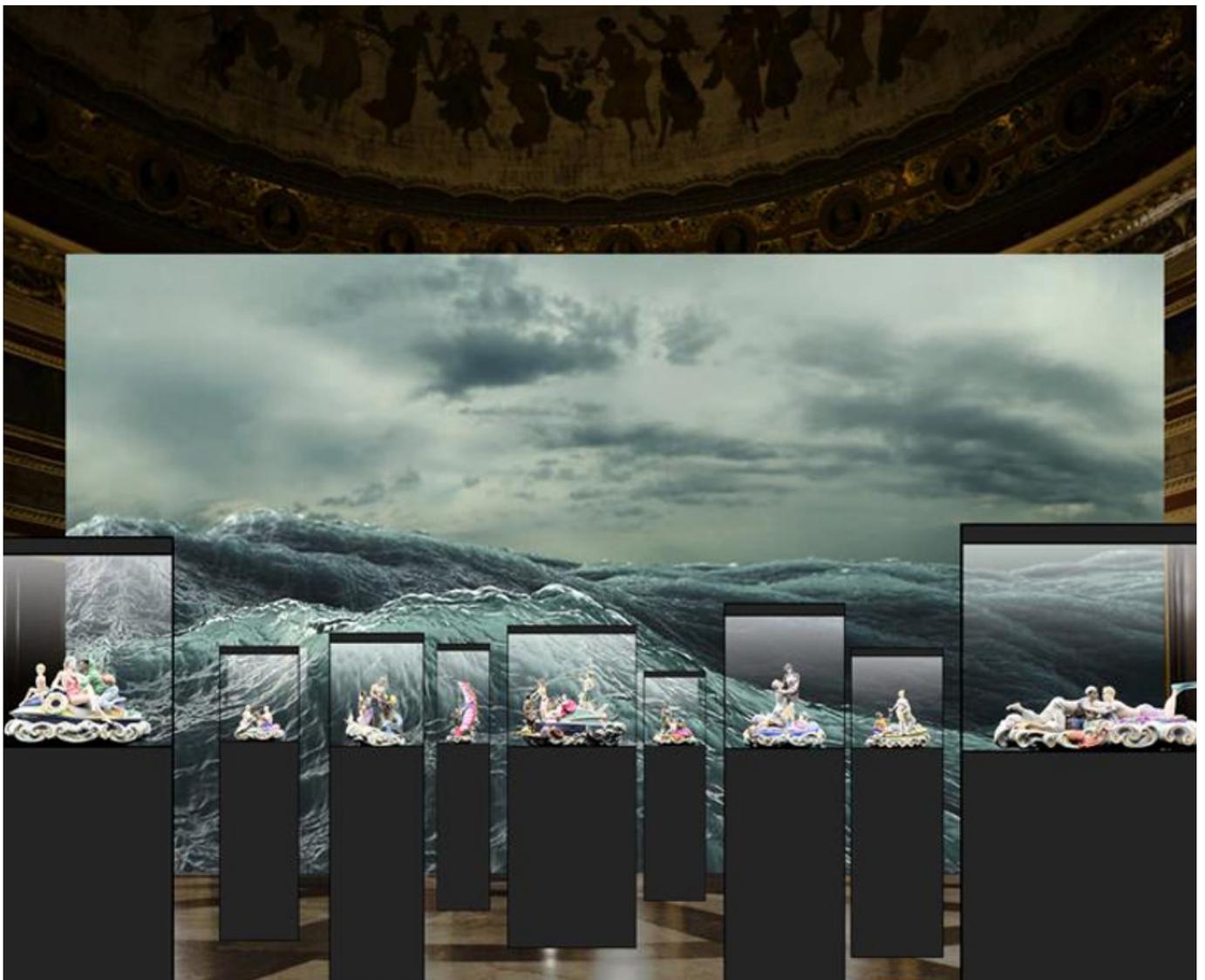
- **Sphinx:**

It is time for us to part ways, but before closing the time trap of this dream, I would like to ask you one last question:

What message would you like to leave for future generations?

- **AEF+S:**

Our projects themselves constitute our message to the current and future generations.



AES+F, *Mare Mediterraneo*, 2018, série de sculptures en porcelaine et multimédia. Vue de l'installation, Manifesta 12, Sala Pompeiana, Teatro Massimo, Palerme, Italie, 2018. © Tous droits réservés

- **AEF+S :**

Nos projets eux-mêmes constituent notre message à la génération actuelle et future.

Une chambre tamisée. Un air de déjà-vu.

- **Néant :**

Une gifle me réveille en pleine confusion. La chaleur s'attarde sur ma joue engourdie, comme un souffle étrange. Je me souviens d'un chat ressemblant à un sphinx, accompagné d'une créature velue, couverte d'yeux, avec une chevelure rousse qui fume. Confusion. Des chimères. Un miroir. Le monde à l'envers. Un message me vient à l'esprit : Liberté.

Alors que les contours de la réalité se dissipent, une voix résonne, émanant des ombres de mon esprit. "La liberté," murmure-t-elle, "est un espace sans frontières qui lutte avec le temps". Je tourne la tête et vois des fragments de tableaux flottants, des esquisses et des sculptures prenant vie autour de moi. "Regarde," dit le sphinx d'un air énigmatique, "ce n'est pas l'absence qui t'entoure, mais l'infini potentiel de la création. Chaque pensée, chaque rêve, est une partie de la réalité que tu inventes."

La créature multidimensionnelle affiche un sourire radieux, ses yeux étincelants d'une curiosité insatiable. "N'aie pas peur de te tromper," lance-t-elle, "car c'est là que l'illusion opère. Lorsque les normes s'effondrent, la véritable créativité émerge". Les chimères se meuvent autour de moi, leurs formes se redéfinissent en permanence. "Liberté," s'exclament-elles en chœur, "c'est oser franchir les barrières. Ne te laisse pas piéger par les certitudes."

Dans ce mouvement onirique, je comprends que l'histoire ne se termine jamais ; elle se transforme en expérience. "À chaque fin, une nouvelle porte s'ouvre," conclut le sphinx, avant que tout ne s'efface dans un éclat de lumière.

Fin

Crédits : Merci au Collectif d'artistes AES+F. Tatiana Arzamasova (1955), Lev Evzovich (1958), Evgeny Svyatsky (1957), et Vladimir Fridkes (1956) de m'avoir autorisé à imaginer ce rêve.

- Femme rousse / Créature hybride / Fellins : AES + F.
- Sphinx / Néant : José Man Lius, rédaction.

A dimly lit room. A sense of déjà vu.

- **Void:**

A slap wakes me in a state of confusion. The warmth lingers on my numb cheek, like a strange breath. I remember a cat resembling a sphinx, accompanied by a furry creature covered in eyes, with red hair that smokes. Confusion. Chimeras. A mirror. The world upside down. A message comes to my mind: Freedom.

As the outlines of reality dissipate, a voice resonates, emanating from the shadows of my mind. 'Freedom,' it whispers, 'is a boundless space that struggles with time.' I turn my head and see fragments of floating paintings, sketches and sculptures coming to life around me. 'Look,' says the sphinx enigmatically, 'it is not absence that surrounds you, but the infinite potential of creation. Every thought, every dream, is a part of the reality you invent.'

The multidimensional creature beams a radiant smile, its eyes sparkling with insatiable curiosity. 'Do not be afraid to make mistakes,' it says, 'for that is where illusion operates. When norms collapse, true creativity emerges.' The chimeras move around me, their forms constantly redefining themselves. 'Freedom,' they exclaim in unison, 'is daring to cross barriers. Do not let yourself be trapped by certainties.'

In this dreamlike movement, I understand that history never ends; it transforms into experience. 'At every end, a new door opens,' concludes the sphinx, before everything fades away in a burst of light.

The end

Credits: Thank you to the AES+F artist collective: Tatiana Arzamasova (1955), Lev Evzovich (1958), Evgeny Svyatsky (1957), and Vladimir Fridkes (1956) for allowing me to imagine this dream.

- Red-haired woman / Hybrid creature / Fellins: AES + F.
- Sphinx / Nothingness: José Man Lius, writing.

© Version française english version : Jean-Paul Fargier,
 Novembre 2024
 Culturama studio - Turbulences Vidéo #126

CULTE DU MOI, OU EXPLORATION DE SOI

par Gilbert Pons

« Culte du moi¹ » ou exploration de soi ?

selfies / autoportraits

Croire que l'instantané est plus vrai que le portrait posé est un préjugé...

Italo Calvino²

Prôné par nombre de religions et de philosophies, le retour sur soi peut prendre des directions divergentes, et même radicalement opposées lorsqu'il s'agit de l'autoportrait, notamment photographique ; ce que vérifie l'usage planétaire et narcissique de ces miroirs informatisés qui tiennent dans la poche et multiplient sans fin des images n'ayant que de très lointains rapports avec celles canoniques du genre.

Son faible encombrement, sa légèreté, sa facilité d'emploi grâce au réglage automatique de la mise au point et du temps d'exposition, la tentation permanente de le retourner vers soi grâce à la réversibilité de son dispositif, la vitesse avec laquelle on accède aux vues prises afin de les poster dans la minute suivante sur l'un quelconque des réseaux sociaux dans l'espoir d'un message aussi admiratif qu'immédiat de la part des suiveurs, bref, les performances de cet avatar *high tech* et polyvalent du Polaroid ont généralisé le recours au téléphone mobile afin de fixer des moments tenus pour plus ou moins forts de l'existence, instantanés et vidéos pris "à la sauvette"³ dont le nombre, en augmentation exponentielle, n'a ordinairement d'égale qu'une affligeante banalité.

La confiance absolue de ses usagers dans les performances de l'instrument, dans son "intelligence" en quelque sorte, réduit à peu de chose évidemment la part de l'initiative personnelle ; nul besoin de soigner le cadrage, d'avoir souci de la composition — il faut reconnaître que certains appareils, très perfectionnés, remédient à l'incompétence de l'amateur par une correction immédiate de ses bévues ; c'est la mise en pratique *up to date* du fameux slogan inventé par George Eastman en 1888 pour Kodak, la firme dont il était le fondateur : "You Press the Button, We Do the Rest", avec l'illusion de l'autonomie en bonus !

Cet intérêt à peu près exclusif pour soi-même dont le *selfie* (au nom tellement suggestif), est devenu un symptôme exemplaire et un catalyseur sans précédent, est révélateur de générations d'usagers imbus de leur image⁴ dont nombre de sociologues, de philosophes et de psychanalystes décryptent l'accroissement continu depuis des décennies⁵ — j'allais oublier l'engouement pour le tatouage⁶, plus limité certes eu égard à son coût, à la douleur consécutive aux piqûres du dermatographe, et à son irréversibilité, mais pas moins égotique au fond, disons plutôt en surface.

Grâce à ce rétroviseur, à la portée de toutes les bourses et de la plupart des intelligences — son extrême complexité en simplifie le maniement —, chacun peut s'estimer reporter de ce qui se passe autour de lui, pourvu que sa bobine crève ici ou là l'écran, et s'il n'a pas le bras assez long, il peut toujours se munir d'une perche *ad hoc* qui lui permettra de prendre le recul nécessaire, moins pour se mettre à distance de lui-même dans un geste en quelque sorte critique ou circonspect que pour pouvoir se filmer tranquillement et en entier.

Il s'agit donc d'une forme de curiosité assez spéciale puisque l'opérateur n'imagine pas fixer la beauté ou l'intérêt d'un lieu, d'une situation ou de quelque *happy few* dont il a réussi à s'approcher, sans exhiber sa présence à l'intérieur du cadre en guise de certificat authentifiant son témoignage.

Autrefois, le touriste comptait sur un parent, un ami ou un visiteur comme lui pour se faire portraiturer dans un endroit réputé pour son exotisme ou son pittoresque — lors de mes voyages j'ai été fréquemment sollicité par un quidam solitaire, ou un couple d'amoureux, auquel je devais inspirer assez de confiance pour que me soit prêté son appareil le temps voulu pour fixer la trace de son passage dans un lieu qui lui plaisait. Mais de nos jours, outre qu'on est sûr de n'être jamais mieux servi que par soi-même.

¹ La formule, qui fit florès, renvoie au Culte du Moi, titre de la trilogie romanesque (1888-1891) qui fit le succès de Maurice Barrès (1862-1923).

² Italo Calvino, *Aventures* (1970), "L'aventure d'un photographe", Points, 2002, p. 79.

³ Je présume que cette référence à un maître de la composition, un perfectionniste aussi discret que Cartier-Bresson — il a toujours esquivé l'autoportrait —, choquera plus d'un admirateur de l'homme au Leica et de "l'instant décisif", à juste titre.

⁴ La chose n'est pas nouvelle. « Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi et à ruiner ce qui pouvait rester de divin dans l'esprit français. [...] Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. À partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. » (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. II, Salon de 1859, "Le public moderne et la photographie", Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 616-617.

⁵ Cf. Christopher Lasch, *La culture du narcissisme* (1979), Champs essais, 2018 ; Laurence Allard, *Mythologie du portable, Le Cavalier bleu*, 2009 ; Pauline Escande-Gauquié, *Tous selfie I*, Françoise Bourin éditeur, 2015 ; Elsa Godart, *Je selfie donc je suis*, Albin Michel, 2016.

⁶ Cf. Gilbert Pons, "Tatoueurs, tatoués au Quai Branly, impressions d'un picador", *Turbulences vidéo*, n° 85, octobre 2014.

Il faut être vu du plus grand nombre possible afin de (se) prouver qu'on est l'auteur de l'image en question et qu'on était bien là, en chair et en os ; une façon élémentaire, et même autoritaire d'imposer aussi au document une griffe à bon marché⁷.

Malgré quelques similitudes inhérentes à la nature même du médium, les autoportraits dont il est question dans les pages qui suivent n'ont pas grand chose à voir avec ce que produisent à satiété ces photomatons de poche, clichés aussi interchangeable qu'éphémères qui encombrant l'écran des smartphones et des ordinateurs de leurs usagers nombrilistes. Comme si ces amateurs impénitents avaient besoin non seulement d'accumuler des preuves tangibles de leur existence mais de les montrer fièrement aux autres pour en être tout à fait sûrs — dénoncée en vain comme un péché capital par un christianisme déclinant ou comme un travers par une philosophie qui ne l'est pas moins, la vanité a encore de beaux jours devant elle...

Si, en raison de son ancienneté et du prestige de ses principaux représentants, l'autoportrait peint occupe dans l'histoire de l'art une position de premier plan et jouit d'une légitimité incontestable, il n'en va pas de même de l'autoportrait photographique dont la place est beaucoup plus réduite, la situation plus incertaine, et pas seulement parce qu'il relève d'un art qualifié de "moyen" par un sociologue comme Pierre Bourdieu. Il est vrai que techniquement la chose est difficile à pratiquer sans l'usage d'un miroir ou d'un retardateur et que, sur le plan psychologique, elle peut mettre sérieusement l'opérateur en question.

⁷ Auteur de *L'image partagée : la photographie numérique* (Textuel, 2015), redevable aux analyses de Marx et Engels qui tiennent pour surévalué le génie des artistes (*L'idéologie allemande* (1845-1846), Éditions sociales, 2012, p. 395-397), comme aux travaux de Pierre Bourdieu et de son équipe (*Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Éditions de Minuit, 1965), c'est dans un style ostensiblement négligé, assorti à son objet sans doute, qu'André Gunthert, un historien des pratiques photographiques, s'extasie à perte de vue devant des selfies bâclés (pléonasme !) qu'il estime porteurs d'une charge explosive assez puissante pour révolutionner nos mœurs ; je présume que découvrant la première page de ce texte, un tantinet polémique, ce démagogue me rangerait illico dans le camp mal famé des réactionnaires !



« Self-portrait » (1976) © Arno R.



Minkkinen - Tous droits réservés

Si les virtuoses du 24x36 ne sont pas tous des émules ou des disciples de Cartier-Bresson, s'ils ne sont pas tous du genre à se cacher derrière leur Leica ou leur Nikon afin de guetter "l'instant décisif" pour capturer leur proie, force nous est d'admettre que leur corps n'est pour eux qu'un trépied ambulante, un support encombrant et toujours trop visible, et que leur visage se réduit à un oeil, un oeil perçant, un oeil envahissant, mais rivé à l'oculaire et imperceptible par conséquent. À cet usage l'artiste Finnois Arno Raphaël Minkkinen (1945-) ne semble pas faire exception, il ne montre pas son visage, pourtant il est toujours au centre de ses contorsions.

Dans la photo qui nous fait face — j'emploie ce mot à dessein —, c'est le corps de l'opérateur qui est transformé en visage, mais c'est un visage fermé, massif. Cadré en gros plan, replié sur soi, il forme un bloc et occupe l'essentiel de l'espace. Ce portrait est d'une expressivité brutale, d'une expressivité paradoxale, d'autant plus émouvante qu'ayant été pour ainsi dire avalée par le reste du corps — comme un animal qui soudain se rétracterait en présence d'un danger — la tête resurgit ailleurs qu'à l'endroit où on l'attendait, et sous d'autres traits. Elle n'est pas là, bien sûr, elle est dissimulée, mais les épaules, les bras et les mains lui servent de relais, ils font bonne figure.

Lucien Clergue "coupait la tête" à ses modèles, il le faisait franchement, sans fioritures, sur le vif ; les raisons étaient à la fois esthétiques (violemment fouettées par les vagues, les pulpeuses jeunes femmes posant devant son Minolta grimaçaient d'une façon jugée par lui fort disgracieuse) et "morales" (la censure de l'époque ne supportait pas qu'on pût voir en même temps le visage et le sexe) ; si Minkkinen utilise, lui aussi, son appareil comme une sorte de guillotine⁸, ses motivations sont différentes, sa façon de procéder aussi, et pas seulement parce qu'il braque toujours son objectif vers lui-même.

⁸ Cf. l'essai savant et subtil de Daniel Arasse : *La guillotine et l'imaginaire de la terreur*, Champs/Flammarion, 1987, p. 167-177.

Dans cette image le modèle s'est décapité en douceur, si on peut dire, sans rien trancher, car la tête n'est pas située hors du champ ; on soupçonne sa présence, dans la pénombre, recouverte par les bras relevés, recouverte surtout par les mains aux doigts écartés qui s'enfoncent dans la chair, comme pour se fondre en elle.

Le corps nu et lisse de l'athlète, avec ses muscles saillants, ses membres ramassés devant lui — on dirait les barreaux d'une grille —, donne à cet autoportrait effectué à l'aveugle, au double sens du terme, je ne sais quoi de sculptural. Du reste, c'est moins un visage qui surgit devant nous qu'une sorte de crâne, un tant soit peu éléphanterque, monumental.



« The photojournalist » (1951) © Andreas Feininger - Tous droits réservés

Si, par miroir interposé, les peintres se sont assez souvent représentés palette et pinceau à la main, si les photographes ont relevé à leur tour le défi que l'autoportrait leur lançait à la figure — une sorte de passage obligé dans la carrière artistique — ils sont plus rares à l'avoir pratiqué de façon systématique, fussent-ils à demi dissimulés par un appareil dont le pouvoir de résolution de l'objectif ne pardonne pas grand-chose. Nul n'ignore que s'ils ont besoin de lumière pour travailler, et pour cause, les photographes — en particulier ceux qui font du reportage — affectionnent l'ombre protectrice où ils s'embusquent afin d'échapper au regard méfiant de leurs proies potentielles. Cette ombre qui les enveloppe est à peine moins épaisse que celle habitant leur appareil, le mot de chambre noire illustre à merveille un tel phénomène.

D'ailleurs, qu'est-ce au juste qu'être photographe, sinon avoir sur soi, où que l'on aille, un trou noir bien habillé de métal, comme une grotte aux parois géométriques à l'intérieur de laquelle pénétrera, si tout se passe bien, une portion des alentours. Quel que soit le motif sur lequel il a jeté son dévolu, l'opérateur agit à la façon du preneur de rats de Hamelin⁹. Avec ou sans flûte, il attire le modèle dans sa caverne portative puis, une fois celui-ci entré, referme l'orifice, définitivement, en un déclic. Bien sûr, le sujet en sortira plus tard, et dans un autre état, après un séjour prolongé dans ce lit de Procuste. Ici, le photographe (1906-1999) se trouve dans une position ambiguë ; ses mains et le contour de sa tête ont beau baigner dans la pénombre, ils se détachent fort bien sur le fond éclairé, mais surtout un spot de forme ovale frappe l'appareil photo de plein fouet, et fait sortir son usager de l'anonymat. Il s'est pris sur le vif en quelque sorte, il s'est piégé lui-même. En fait, il a pris ses précautions puisqu'on ne peut l'identifier et qu'il a choisi une auréole — mais une auréole verticale — afin de se montrer. D'ordinaire un boîtier n'est équipé que d'un seul objectif, mais le Leica tenu par ce "photojournaliste" en a deux car un œilleton périphérique a été ajouté.

Cette symétrie partielle, outre qu'elle lui évite de cligner de l'œil devant celui resté ouvert, fait de son appareil une sorte de masque et on peut se demander si, en retournant l'appareil sur lui-même par le truchement d'un miroir, il n'a pas voulu impressionner le spectateur absent.

Bien sûr, lorsque la photo fut prise, un beau jour de 1955, elle ne concernait que son auteur ; mais, une fois tirée, une fois publiée, elle s'est détachée de ce chassé-croisé spéculaire, et de l'instant qui la vit naître, pour atteindre une autre cible en lui tapant dans l'œil. Mais au fait, qui nous dit qu'il s'agit bien d'un autoportrait ? Après tout, le titre du cliché ne renvoie à personne en particulier. Peut-être faut-il en conclure que le reporter n'accède à l'universel qu'en raison d'un renoncement à toute subjectivité, à tout effet de style, et que sa vision du monde possède la neutralité froide du matériel fabriqué par une marque germanique, une marque réputée pour le rendu et le pouvoir de résolution de ses optiques.

⁹ Cette légende germanique, qui remonte au XIII^{ème} siècle, fut rapportée par les frères Grimm, auxquels Prosper Mérimée l'emprunta pour en faire un récit détaillé : Chronique du règne de Charles IX (1829), Les belles lettres, 1933, p. 25-28.

Il y a des photos qu'on aurait voulu faire, on ne sait pas pourquoi. Des photos qui n'ont rien d'extraordinaire, ce ne sont pas des exploits. Elles n'ont requis de l'opérateur aucune virtuosité particulière et n'ont exigé pour être prises nul matériel sophistiqué ou rare. Mais elles ont quelque chose de spécial et il fallait être là pour le capter.

Je pense à cela en regardant cette photo de l'écrivain Denis Roche (1937-2015). Je ne l'ai pas faite, évidemment, et en conçois quelque regret — idée plutôt bizarre —, alors ma seule option est de la commenter. Mais voilà, je ne sais presque pas quoi dire, ou plutôt ne sais par quel bout commencer — on me rétorquera qu'une photo n'a pas de bout.

Par la légende, peut-être, au moins elle est compréhensible. Si on prend au sérieux l'indication donnée sous l'image — une donnée précise, tellement précise, d'ailleurs, qu'il y a sûrement lieu de s'étonner —, il doit s'agir d'une photo souvenir. De nos jours, tous les hommes font ou on fait des photos, c'est si facile et si bon marché. La photo souvenir est le but de la plupart des usagers, elle retient en un clin d'oeil et enferme dans un espace restreint, facilement transportable, des paysages touristiques, des scènes drôles ou émouvantes, des situations piquantes et éphémères, de "bons moments" si on veut, des moments qu'on aura plaisir à retrouver plus tard en feuilletant l'album, et à montrer aux proches, avec sans doute un peu de nostalgie. Mais ce genre de photo, tout à fait ordinaire, peut-il intéresser un artiste, sinon à titre anecdotique ou strictement privé. On attend de lui une surprise, éventuellement un choc, et cette émotion naît moins du motif proprement dit — souvent trivial ou anodin — que de la mise en scène, instantanée ou pas, qui en a assuré la promotion.

Dans cette photo, il n'y a rien de théâtral ou de posé, du moins en apparence, juste une combinaison d'images, une composition en quelque sorte spontanée, au diapason des sentiments des deux protagonistes, peut-être, et que l'opérateur n'a pas laissé échapper.

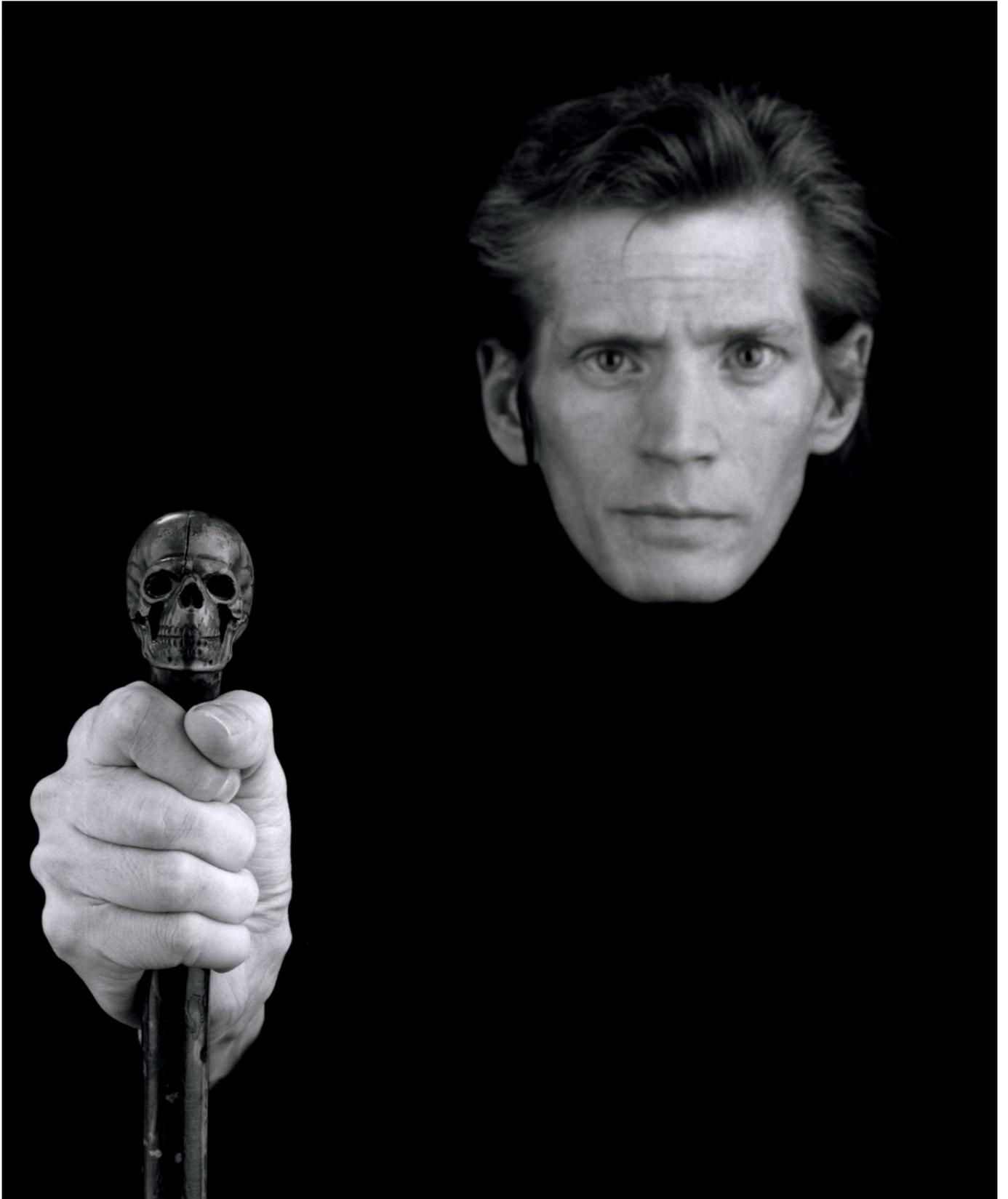
En règle générale, les photographies en noir et blanc jouent sur l'écart entre l'ombre et la lumière pour soutenir et signifier la scène.



Parfois, chez Ralph Gibson par exemple, le papier est si dur, et le contraste si poussé, que les valeurs intermédiaires ont disparu, ou à peu près, les images sont fortes mais appuyées, sectaires. Le parti pris de Denis Roche est plus nuancé, il est surtout plus complexe. Posté sur le balcon, à l'extérieur, l'appareil braqué vers la chambre, le photographe s'est sciemment laissé piéger par la vitre, mais au lieu de se montrer envahissant, d'imposer son reflet, il a fait de celui-ci comme un révélateur de la transparence ; ainsi, c'est son autoportrait furtif, sa silhouette sombre quoique non dénuée de détails, qui, en se superposant au visage du modèle assis à l'intérieur, en tenant lieu de cadre, fait ressortir ses traits et son regard que la lumière ambiante et le ciel clair avaient tendance à engloutir.



« 24 décembre 1984. Les Sables-d'Olonne. (Atlantic Hôtel, chambre 301) » © Denis Roche - Tous droits réservés



« Autoportrait » 1988 © Robert Mapplethorpe - Tous droits réservés

Aussi glacé que les précédents, sans doute, mais composé avec une solennité bizarre, un mélange de provocation et de rigueur dans la sobriété, l'ultime autoportrait de Mapplethorpe (1946-1989) s'inscrit dans une tradition picturale dont les divers types de *vanités* offrent de très nombreux exemples. Au début du siècle dernier, l'œuvre d'Ensor montrait déjà le tête-à-tête de l'artiste avec la mort, dans une version grinçante qui préfigure assez l'esprit d'un tel autoportrait. Toutefois, si le peintre flamand ironisait sur son sort avec une grandiloquence mutine et presque joyeuse, probablement inspirée par les danses macabres, s'il multipliait les crânes avec une espièglerie, une distance critique toute picturale, c'est parce qu'il avait suffisamment de jeunesse et de vitalité en lui pour affronter la mort — disons plutôt ses simulacres — et pour lui faire un pied de nez. Mais lorsque Mapplethorpe s'installe devant son Hasselblad, non sans difficultés imputables à la maladie qui l'emportera, il sait que la camarade n'est pas loin et qu'il doit faire bonne figure.

Le photographe apparaît en plan rapproché, de face, légèrement décalé sur le côté — comme si la vie le repoussait ou s'éloignait de lui. Il est assis. Un peu voûté, vêtu de noir il se dissout dans le décor — allusion probable au deuil, au néant, ou à la chambre noire. Son visage, en retrait, est un peu flou lui aussi malgré l'éclairage, en signe de fuite encore ou bien d'effacement, je présume, car la vie perd du terrain. Ses cheveux, peignés avec soin, surplombent un faciès blafard, creusé par la maladie, mais impassible dans la mise en scène ; les saillies de l'os ajoutent encore à l'intensité et à la force du regard, à sa faiblesse aussi. Projetée en avant, sa main droite étreint une canne au pommeau luisant, parfaitement net, en forme de tête de mort, comme un trophée, ou un sexe macabre, que l'artiste, non sans cynisme ou sans ostentation, brandirait pour narguer la mort peut-être, une dernière fois. La canne est l'accessoire emblématique de la vieillesse, la troisième jambe en quelque sorte ; celle que tient Mapplethorpe, qu'il avance hardiment devant l'appareil plus qu'il ne s'appuie sur elle, et dont la poignée a été polie par d'innombrables manipulations, il ne devait guère s'en servir puisqu'il recourra vite à un fauteuil roulant, avant de mourir du sida, quelques mois plus tard.

UNE JEUNESSE BIEN ENCOMBRANTE : LIN ZHIPENG

AKA N°223

par Jean-Paul Gavard-Perret

« Connue sous le nom de No.223 Lin Zhipeng est une figure de proue de la photographie et de la vidéo chinoises émergente. L'artiste dresse le portrait d'une jeunesse fort éloignée des remugles maoïstes. Ces modèles échappent au critère de la société traditionnelle. Le photographe donne libre court à un jeu de massacre des pressions de la société tout en jouant d'une provocation plus poétique que fractale ; L'ambiguïté du désir est scénarisée entre fantaisie et érotisme. »



Grand Amour, no 223, Lin Zhipeng (2018) © Tous droits réservés

Avec Lin Zhipeng, tout est teinté d'une séduction résolument pop. Les couleurs, les formes, les textures, les cadrages utilisés sont tous symptomatiques d'une culture visuelle bercée par le flux d'images, de corps et de symboles qui ont marqué notre entrée dans le deuxième millénaire.

Loin de la critique traditionnelle et non constructive d'une « surconsommation » ou d'une « saturation » d'images, celles de l'artiste célèbrent la vitalité de sa génération, à commencer par la mise en scène de sa vie et de celle de son entourage. Mêlant amour et chaos, fantasme et érotisme, ses vidéos agissent comme le journal poétique collectif d'une génération désireuse d'échapper aux pressions sociales et d'aspirer aux plaisirs de la vie dans une société aussi indifférente qu'elle évolue rapidement.

Ici ses vidéos et leur magie ont un dénominateur commun : la création d'une apparence qui se donne pour le réel. Mais permettre au corps d'une femme de pénétrer dans l'image est bien plus compliqué et ce même si celle-là se laisse « prendre ». Mais de telles photographies émerveillent grâce à la part aveugle que la mise en scène suggère plus qu'elle ne montre ou ne cache. Aguichant, le modèle s'exécute pour mieux couper la tête du voyeur.

Le pauvre magicien ne s'en tire pas mieux : croyant scier la femme en deux, c'est elle qui le manipule.

Néanmoins sous couvert d'images surannées, Lin Zhipeng transforme le présent en une pseudo « science-fiction » au sein d'une fantaisie enduite de rigueur. Qu'on se rassure : l'hygiène la plus intime restera tout compte fait celle de l'esprit. Afin d'y parvenir le vidéaste propose des valse communicantes. Les apparences s'y transforment et dressent des « dégomages » en règle. Elles jettent hors de la paresse mentale et s'inscrivent en faux contre les prétendus cadeaux du réel. Bref elles ouvrent à l'inconnu qui se cache derrière le passé afin d'envoyer à l'autre bout de l'univers. Mais c'est pourtant bien d'ici et maintenant qu'il s'agit. Mais de manière allusive et hors de tout pathos. Les raies alitées produisent des sourires charmeurs. Mais ils mordent jusqu'au croyant qui boit son Darjeeling comme du petit lait maternel dans des tasses athées.

Le vidéaste donne ainsi au père par effet de découpage une valeur poétique presque intemporelle loin des « vues » toutes faites sur lesquels l'artiste s'est appuyé. La cristallisation de l'émotion passe d'un autre côté du mur du temps au sein non d'une idéalité mais d'une vérité consubstantielle

© Jean-Paul Gavard-Perret, Octobre 2024
Lin Zhipeng, No. 223, « From hidden tracks », Galerie M97, 2024, Shanghai. - Turbulences Vidéo #126

CARTE BLANCHE À ALEXANDER VANTOURNHOUT

**RENCONTRE INÉDITE EN PRIMEUR! ON
LA TOURNE ! ET ON LA REFAIT ?**

par Geneviève Charras

« 10 jours avec Alexander Vantournhout, ce ne sont pas seulement trois spectacles et des ateliers de pratique, c'est aussi une rencontre inédite avec l'artiste, qui lève le voile sur son univers pour le public du Maillon. Le temps d'une soirée « Carte blanche », il partage en exclusivité des travaux en cours d'élaboration et un extrait de sa future création. Une occasion unique pour toutes et tous de découvrir son cheminement artistique et de dialoguer avec lui. »



« Pointe shoe » – conférence dansée: le pied de nez aux conventions qui se plantent!
avec Morgana Cappellari, danseuse de l'Opéra Ballet de Flandre © Tous droits réservés

Sur scène, une ballerine chaussée de pointes... Équipée d'un podoscope et de différents outils technologiques, elle nous fait partager la biomécanique de la chaussure de pointe et du tutu, tout en faisant référence à l'histoire de la danse et à son répertoire – en dansant, évidemment... Un podoscope est un appareil de podologie permettant l'examen statique du pied grâce à la visualisation des empreintes plantaires d'un patient. Il permet de déterminer les points d'appui et ainsi différentes caractéristiques du pied.

Turlu-tutu et pan pan sur le tutu! En « crêpe » ou pancake !

En quittant la barre, je deviens "un homme du milieu" disait François Raffinot, complice de Francine Lancelot. Et voici donc une femme "du milieu" de la Danse qui s'offre au regard, seule sur le plateau, en introduction à cette soirée inédite, dite « carte blanche » à Alexander Vantourhout. Page blanche plutôt, objet et surface à remplir pour ce trublion de la danse circassienne belge. En tenue de répétition, la danseuse nous conte sa vie, son apprentissage et nous offre une démonstration de figures et postures de danse classique. Du bel ouvrage académique sans surprise, avec grâce et sourire aux lèvres. Que du bonheur en apparence. Des morceaux de piano spécifiques à l'entraînement en sus, une "corde" comme barre frontale et les exercices s'enchaînent joyeusement. Barre-de traction, barre à terre, barre en l'air sur corde à sauter ! Béjart avait fait une oeuvre remarquable en hommage à cet objet de culte, « La Barre », mobilier complice du miroir. C'est le "podomètre" qui va nous séduire, instrument de mesure de la répartition de l'équilibre corporel. Engin sur lequel elle grimpe et est filmée en contre-plongée histoire de provoquer des images hallucinantes de toute beauté, en agrandissement; spectres et empreintes colorées, déformées, monstrueuses, étirées des pieds et du corps de Morgana Cappellari. À la « Vives », illustrateur de BD (*Polina la danseuse*) ou à la Bacon. Plantes des pieds bien impactées comme une peinture couchée sur l'écran. Rallonges des membres et du corps, prothèses entre monstruosité et beauté. Triviaux clichés en opposition aux canons de la danse classique... Clone, avatar de la femme qui s'entraîne à loisir. Puis au tour de l'emblématique « tutu » plateau costume à danser: ici, c'est l'objet de tarlatane de labeur non talqué ni amidonné qu'elle enfle pour nous en montrer la souplesse, le rebond et la prolongation du mouvement. Elle décolle, tourbillonne en diagonales ou manèges froufrouants. L'écho du tulle en résonance de ses gestes. Comme une rémanence optique digne d'une séquence de cinémascope. Comme les ondes des ronds dans l'eau. Pas de colophane dans le bac pour ne pas déraper! Belle prestation savante et sobre, généreuse, en langue anglaise, charmante interprétation, diction et autre respiration salvatrice pour cet opus, lec-dem séduisante et instructive. À la pointe de la danse qui se pointe ainsi sur scène, dévoilant quelques recettes sur ce chausson mythique, danse des petits pains à la Chaplin pour se ruer sur l'or dans les brancards de la technique. On songe à la prothèse selon Javier Perez : la pointe acérée des couteaux comme axe de tour des pointes du pied de la danseuse sur le piano de supplice martyr.



Javier Perez sur le fil © Tous droits réservés



« every_body » (extraits) – Duo
avec Emmi Väisänen et Alexander Vantournhout © « every_body ». © Tom Van der Borghet et Senne Praczyk Tous droits réservés

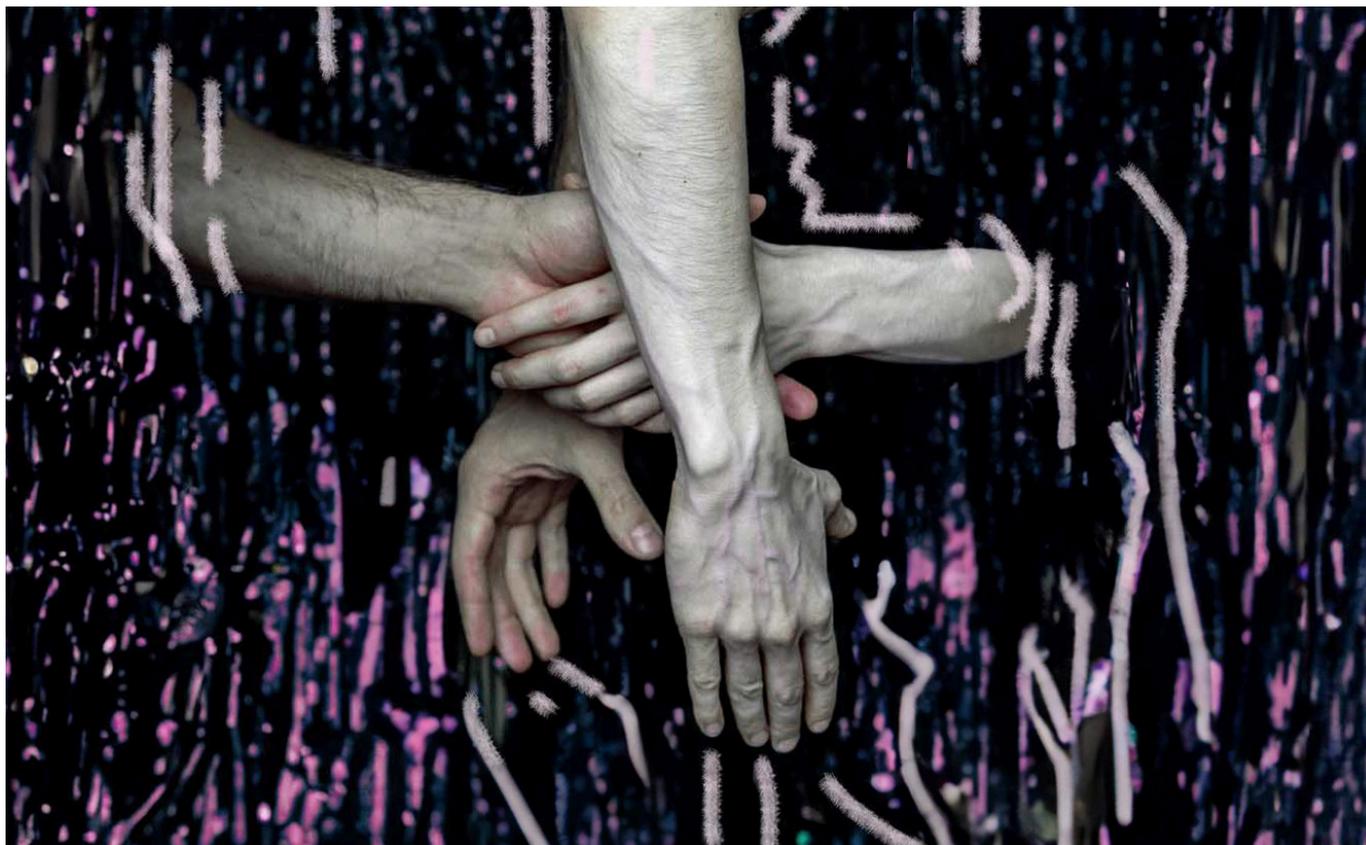
Ce solo conçu pour l'Opéra Ballet de Flandre se jouera prochainement avec un orchestre d'une soixantaine de musicien·nes. En avant-première, Alexander Vantournhout le partage avec nous.

Sa chorégraphie dialogue avec une des pièces les plus marquantes du répertoire classique en Belgique, le Boléro de Ravel par Maurice Béjart. Sur une table-podium, Alexander Vantournhout anime des toupies ; une fois lancées, comme des ballerines, elles dansent toutes seules...

Ou presque, impactées par un lancer de dés qui n'aboliront pas le hasard de cet opéra de poche sur plateau en direct filmé et projeté en « grand » au-dessus du manipulateur de toupies. Mouvements giratoires, déséquilibrés, en tourbillons qui s'épuisent : d'autres petites toupies colorées bleutées, prennent la relève, enivrées par sempiternelle rengaine du Boléro de Ravel.

Alexander jouant de dextérité, de patience, de concentration pour ne jamais interrompre ce ballet d'objets inédits. Ça tourne à l'envi sur ce petit nuage-plateau au-dessus de lui qui donne une impression céleste de cosmos en désordre, en mouvement, planètes et astres en synergie avec es mouvements du corps du marionnettiste. Plein de poésie, d'invention, donnant aux toupies une dimension scénographique d'accumulation drôle et sur le fil. Les toupies en apesanteur sur l'écran, champignons et autres coulemelles gracieuses aux tutus rigides, vastes et magnétiques.

Tutus plateau, pas romantiques pour un sou, machinerie comme un lancer de dés, de derviches tourneurs sur leur axe ou décalés. Faites vos jeux de hasard, jeu d'adresse circassien en diable, danse-objets de toute beauté. Ludique et plein de risque et de danger de briser le rythme... .



« every_body » (extraits) –

Duo avec Emmi Väisänen et Alexander Vantournhout © Tous droits réservés

Dans *every_body*, Alexander Vantournhout et sa collaboratrice artistique Emmi Väisänen explorent les mouvements du quotidien. La pièce transforme une poignée de main banale en une chorégraphie élaborée impliquant bras, coudes et épaules, ou une simple marche en une multitude de mouvements de jambes. Le duo crée ainsi une toile de dynamiques corporelles, métamorphosant les mouvements élémentaires en quelque chose de remarquable.

À Table ! Danses de table...pour "tout le monde"...Every body knows.

Au tour du gymnaste et de sa comparse Emmi Väisänen de s'exprimer sur tapis roulant de studio de bodybuilding, stretching, steps et autres machineries de mouvements artificiels, mesurés en chambre...Body my body, « My blood, my body, my landscape » de Jan Fabre comme égocentrisme narcissique de référence.

En introduction de ce duo anti-gymnique, un chassé-croisé, esquives à la Anne Teresa De Keersmaeker dans « Mikrokosmos » de Bartok...quelques belles empreintes d'une formation à PARTS après une école de cirque pour Alexander! Pétri de belles références intelligentes.

Enchevêtrement des jambes, à quatre pattes, quatre mains qui s'entremêlent en rythme, liaisons et illusions d'optique sur la perspective. Tricot en torsade et torsion membres inférieurs dans une concentration extrême, histoire de ne pas rompre ce charme de trouble visuel. Tout se confond, se mêle à loisir.

Confusion, leurre comme credo, danse d'orteils bien posés sur ce sol mouvant qui avance alors qu'ils donnent une impression de recul. Figures syncopées et altières pour un duo, mouvant, glissant, périlleux. Du tapis volant de rêve pour contes d'effets visuels très probants.

Au tour d'une table de devenir objet-support de la danse. Assis de part et d'autre de l'objet à quatre pieds, les deux circassiens s'adonnent à des combinaisons savantes de petits bougers, infimes bascules de poids, d'appuis, d'impacts pour donner naissance à des espaces corporels en mémoire de la matière à la Odile Duboc, l'impact des expériences inscrit dans les corps pensants-penchants. Dans un beau halo de lumière le jeu s'offre, ludique, plein de malice et de bonheur, réjouissant et percutant: suspens et autre magie au poing pour ce numéro de choré-cirque fascinant. Pédalage dans le vide, apesanteur en appui, table complice et partenaire de ce trio singulier plein d'invention et de recherches laborantines de studio et paillasse de laboratoire expérimentaux. Résultats qui se livrent avec aisance dans la décontraction et le désir de partage. Établi sur lequel le travail se fait en reprise de tablier et sablier de l'espace et du temps. Incubation et fermentation des gestes comme objet de réflexion. «Je suis une école de danse» disait Boris Charmatz pour son «Bocal»...

Dialogue avec...

Ces « avant-premières » artistiques seront suivies d'un échange avec Alexander Vantournhout et Barbara Engelhardt, directrice du Maillon.

Un bon moment de remarques, questions réponses sur le métier à tisser du lien entre les disciplines. Alexander se raconte, gaucher contrarié ambidextre converti pour synchroniser et vivre différemment la symétrie et autres constructions architecturales de prédilection. Le corps plie et ne rompt pas pour cet auteur d'un nouveau genre: le « circo-graphe » magicien du mouvement et de l'optique. Au gré des agrès, du « programme d'actions » à inventer et répertorier pour un nouveau glossaire, une nouvelle syntaxe du spectacle vivant. Loin et près du chapiteau de légende circassien, du « cheval » ou du lion de monstration. La « co-émergence de l'objet » en point de mire avec le partenaire pour une adaptation de l'homme à l'objet. Une tasse sans queue fait l'affaire pour se remémorer la qualité d'un mouvement inscrit dans le corps. Comme les objets inutiles de Put-Put ou de objets introuvables de Jacques Carelman. Les univers s'ouvrent et l'on s'y engouffre avec délectation. Affaire à suivre... Un nouveau matérialisme en pensée mouvante et percutante : en toupie qui danse, en table qui bouge, à la pointe du désarmant !

au Maillon à strasbourg en 2024

pour mémoire: Avignon IN 2018 Le sujet à vif SACD

« La rose en céramique »

de Scali Delpéyrat et Alexander Vantournhout

Rose Selavy

Il est son double articulaire, danseur, clone de ses sentiments, double de son destin; l'autre, c'est un homme "normal" qui se souvient et s'embarrasse de tas de choses pour bloquer son chemin, entraver sa course. Les objets le hantent: serviette brodée ou lave vaisselle contenant souvenirs et passé. Tous deux occupent le plateau du Jardin de la Vierge et l'un questionne le monde: ce qui est « important », c'est de discerner ce qui l'est de ce qui ne l'est pas ! En désillusion, désenchanté, il clame tandis que son ombre, compère le manipule ou se contorsionne savamment dans de beaux engrenages de gestes virtuoses. Torse nu, en short, ils se séparent, se retrouvent dans des entrelacs de corps. Évoque un point noir en cicatrice sur fond de violoncelle. Et si « Rose Selavy » gardons notre rond de serviette brodée dans nos cœurs et avec eux allons sur les chemins de traverse: le lave vaisselle qui lui servira de tombe ou de cercueil se chargera d'essorer la nostalgie !

© Geneviève Charras, Novembre 2024
- Turbulences Vidéo #126

VIVEZ LA VILLE, FILMEZ L'INSTANT !

VIDEOCOLLECTIF

Qu'est-ce que VIDEOCOLLECTIF ?

Initié par Natan Karczmar, VIDEOCOLLECTIF est un projet qui invite chacun à partager un regard unique sur la ville dans laquelle on vit, étudie ou que l'on visite.

Réalisez des vidéos atypiques de 3 minutes pour explorer des émotions, des souvenirs et des témoignages authentiques de votre quotidien ou de vos explorations.

À qui s'adresse le projet ?

VIDEOCOLLECTIF est un projet international ouvert à tous, que vous soyez résident ou visiteur, exprimez-vous librement sur la ville de votre choix et offrez ainsi un regard singulier sur celle-ci.

Les œuvres seront présentées lors du festival VIDEOFORMES, ainsi que dans divers événements culturels à Clermont-Ferrand et au-delà. Les vidéos seront également disponibles sur le site web de VIDEOFORMES.

Conditions techniques :

Formats acceptés : HD, encodés en H264 ou H265 (.mov, .mp4, .mv4).

Consignes :

3 minutes + un générique de 10 secondes qui indiquera :

- Nom du ou des vidéastes
- Titre / Nom de la ville
- Année de création
- Musique (éventuellement)

Pour participer au prochain VIDEOFORMES - Festival international d'arts hybrides et numériques de Clermont-Ferrand - du 13 au 30 mars 2025, envoyez vos vidéos à ecm@videoformes.com avec pour objet "Vidéocollectifs 2025" avant le 14/02/2025.

Pour plus d'infos et visionner les dernières contributions, rendez-vous : <http://videocollectifs.jimdo.com/>

Rejoignez-nous pour capturer la magie de votre ville !



VIDEOCOLLECTIF

UNE VILLE

3 MINUTES

UNE VIDEO

HACnumédia:

HACNUM lance HACNUMédia

Créé en 2020, HACNUM,
le réseau national des arts hybrides et cultures numériques
rassemble plus de 400 acteur-ices de la filière en France.

HACNUMédia explore les futurs souhaitables, la place
et l'impact des technologies dans la création,
par extension dans la société.

HACNUMédia a pour mission : d'accompagner la montée en
compétences et une valorisation de ses adhérent-es ;
la mise en œuvre d'un dialogue pérenne auprès
des réseaux des industries culturelles numériques ;
un soutien inconditionnel à la création sous toutes ses formes ;
une bibliothèque de ressources avec des contenus critiques,
pédagogiques et analytiques.

HACNUMédia se veut un espace de rencontres et d'échanges,
un carrefour où les idées se confrontent,
où les visions se partagent et où l'avenir se dessine.

HACNUMédia à lire sur hacnum.org



HACnum:
RÉSEAU NATIONAL
DES ARTS HYBRIDES ET CULTURES NUMÉRIQUES



Espace Explorers - L'INRIE - GAGLI BOUQUIN

RETOUR EN IMAGES : FESTIVAL WESA

Retour en images sur une aventure partagée entre **VIDEOFORMES** et WeSA, festival de créations sonores à Séoul dont la direction artistique était exceptionnellement assurée par Jin Won LEE (Gazaebal) et Gabriel Soucheyre, une version « augmentée » car aux habituelles performances à Thila se sont ajoutées les installations performatives du museum MUT.

Here's a look back at an adventure shared by **VIDEOFORMES** and WeSA, a festival of sound creations in Seoul whose artistic director were, exceptionally, Jin Won LEE (Gazaebal) and Gabriel Soucheyre. It was an 'augmented' version, as the usual performances at Thila were joined by performative installations at the MUT museum a new venue in Seoul.

Crédits : WeSA, Gabriel Soucheyre, Scenocosme, motoko.v8s Inex Materia, Lev festival, Gazaebal, Ralph Baecker, Franz Roseti, Maxime Corbeil, P, X, Aftersunset, Datum Cut, Huey Wei, Alain Thibault





VIDEOFORMES 2025

Festival/Expositions/Exhibitions : 13 — 30 mars

Résonnances : Début mars jusqu'à mi-avril 2025