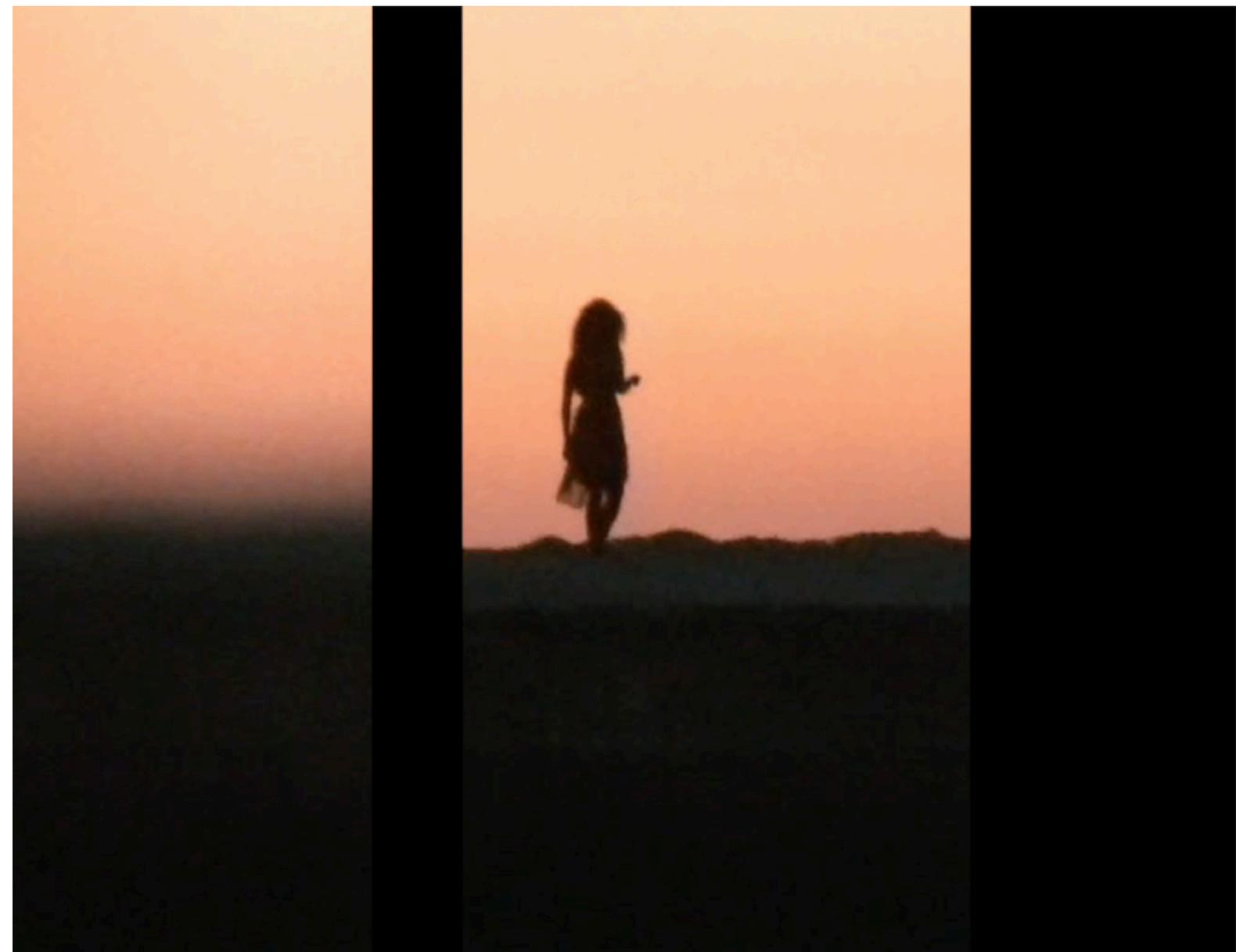




TURBULENCES VIDÉO

DIGITAL & HYBRID ARTS - **Octobre 2025** - revue trimestrielle **#129**



TURBULENCES VIDÉO

DIGITAL & HYBRID ARTS - **Octobre 2025** - revue trimestrielle **#129**

Troisième trimestre 2025

Directrice & directeur de la publication : Élise Aspord & Gabriel Soucheyre • **Directeur de la rédaction** : Gabriel Soucheyre
Ont collaboré à ce numéro : Thomas Bayard, Pierre Bouyer, Alain Bourges, Étienne Brunet, Julie M. Caron, Geneviève Charras, Jean-Paul Fargier, Jean-Paul Gavard-Perret, Marc Mercier, Ho Kyung Moon, Tristan Passerel, Ziqi Peng & Gabriel Soucheyre.
Relecture : Évelyne Ducrot, Maryse Freydefont, Anick Maréchal, Ho Kyung Moon, 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 #129 et **VIDEOFORMES** • Tous droits réservés

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

En couverture de ce numéro :

1. *Dance Dance* – Thomas Blanchard – 2018 © Tous droits réservés
2. *Et pourtant elle tourne* – Véronique Sapin – 2024 © tous droits réservés

Dans ce numéro de *Turbulences Vidéo*, les lignes bougent, se croisent, s'entrechoquent mais la mémoire insiste. Véronique Sapin, dès ses premiers pas, manifeste cette volonté d'ouvrir des brèches où l'art devient lieu d'accueil pour des voix qu'on croyait perdues.

Ces voix, ce sont aussi celles qu'évoque Ho Kyung Moon : les « *comfort women* », mot poli pour un crime brutal. Arrachées, utilisées, effacées – et pourtant, dans les œuvres de Heewon Lee et Chan Sook Choi, leurs fantômes reviennent, fissurent le silence.

Autour, d'autres turbulences : la nuit dans le cinéma par Marc Mercier, la poésie du corps performé par Franck & Ziqi, l'héritage de Godard relu par Jean-Paul Fargier, l'odyssée géométrique de Lucien Bitaux, ou encore les éclats cosmiques d'Othoniel, et d'autres.

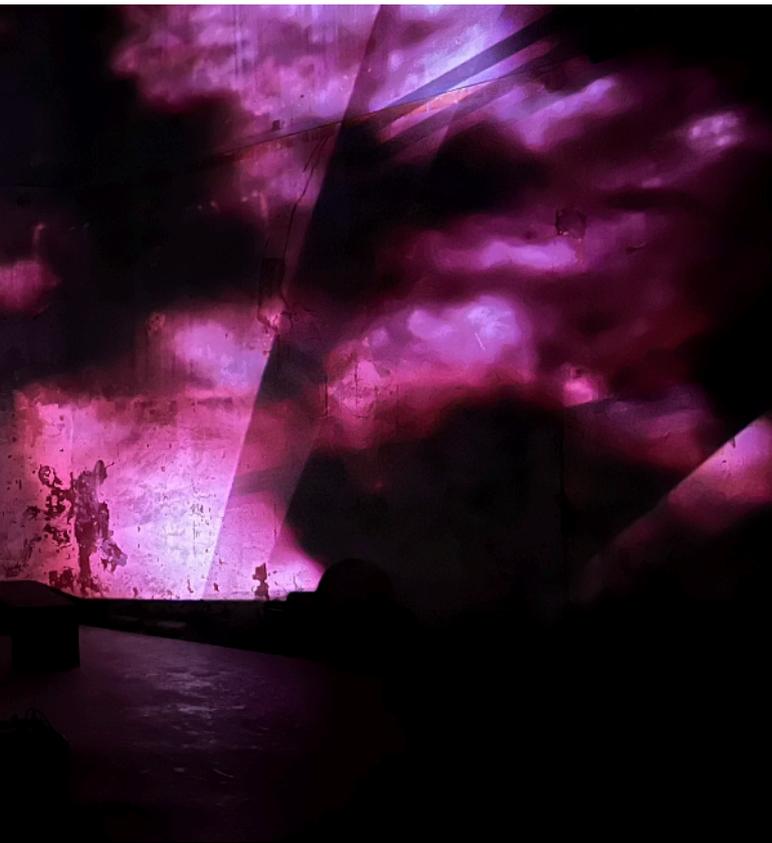
Ici, rien ne rassure. L'art grince, secoue, ranime. Il empêche le sommeil – et c'est tant mieux.

Gabriel Soucheyre, 17 Septembre 2025



Complentation, ((A))((I))((O)), Performance à la Chapelle de l'Oratoire, J

ÉDITO #129



In this issue of *Turbulences Vidéo*, lines shift, cross, and collide — but memory persists. From her very first steps, Véronique Sapin demonstrated a desire to open up breaches where art becomes a refuge for voices we thought were lost.

These voices are also those evoked by Ho Kyung Moon: the “comfort women”, a polite word for a brutal crime. Torn away, used, erased — and yet, in the works of Heewon Lee and Chan Sook Choi, their ghosts return, cracking the silence.

Around them, other turbulences: night in cinema by Marc Mercier, the poetry of the body performed by Franck & Ziqi, Godard’s legacy revisited by Jean-Paul Fargier, Lucien Bitaux’s geometric odyssey, or Othoniel’s cosmic sparks, among others.

Here, nothing reassures. Art grates, shakes, revives. It prevents sleep—and that’s just as well.

Gabriel Soucheyre, September 17, 2025

SOMMAIRE #129

CHRONIQUES EN MOUVEMENT

Thomas Blanchard, Micro-Méga, par Pierre Bouyer – p.8

Chemin d'étape chez Vasarely, par Jean-Jacques Gay – p.12

Interview de l'artiste Marie-José Pillet, Étienne Brunet - p. 18

Julie Béna, la parodique, l'iconoclaste, par Jean-Paul Gavard-Perret – p.24

Jean-Luc Godard, typographe à la caméra, par Jean-Paul Fargier – p.26

PORTRAIT D'ARTISTE : VÉRONIQUE SAPIN

Danser, danser encore !, propos recueillis par Gabriel Soucheyre – p. 34

Une Anthropologie Poétique, entre Hiatus et Éclat, par Marco Piazza – p. 42

Le Cycle de l'Abîme, par Thomas Bayard – p. 46

Viens, allons vivre et penser entre les lignes (2024), par Thomas Bayard – p. 50

Cartographie de ses œuvres féministes, par Julie M. Caron - p. 52

Et pourtant elle tourne, par Julie M. Caron - p. 56

Portrait vidéo : Véronique Sapin, par Gabriel Soucheyre – p. 60

SUR LE FOND

Hors des parsecs battus, par Alain Bourges – p. 62

Voix Indélébiles, par Ho Kyung Moon – p. 70

La Nuit déborde du corps, par Marc Mercier – p.86

Poétique du corps en mémoire : entre image et performance, par Ziqi Peng – p. 92

Florine, par Tristan Passerel – p. 100

LES ŒUVRES EN SCÈNE

Lola Maria Muller reprend la route: « Fahren Fahren Fahren »..., par Geneviève Charras – p.104

La mémoire féminine commence par le corps, par Ziqi Peng – p.106

Midnight Souls : deux perles rares aux marches du Palais des Papes..., par Geneviève Charras – p.118

THOMAS BLANCHARD, MICRO-MÉGA

par Pierre Bouyer.

*“To see a World in a Grain of Sand
And a Heaven in a Wild Flower :
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour.”*

*« Voir le monde en un grain de sable,
Un ciel en une fleur des champs,
Retenir l’infini dans la paume des mains
Et l’éternité dans une heure. »*

Auguries of innocence (Augure d’innocence), William Blake, 1868.



The Ballet of Colors, Thomas Blanchard © Tous droits réservés

Alors qu'au début du XIX^{ème} siècle, le poète William Blake couchait sur le papier de l'un de ses carnets un vers appelant à un jour pouvoir « Saisir l'Infini dans la paume de sa main », l'artiste vidéaste Thomas Blanchard a depuis peu rendu ce souhait réalisable grâce à une myriade de vidéos aux aspects cosmogoniques, viraux sur les réseaux sociaux.

Car oui, bien que ses œuvres aient été exposées au sein de multiples espaces culturels de renommée internationale tels que le Musée National d'Art Moderne et Contemporain de Corée (KMCA) à Séoul, les Ateliers Lumières de Paris, la Maison des Arts Digitaux (Digitale Kunstaussstellung) de Romanshorn en Suisse ou encore l'Artechouse de Washington DC, c'est au creux de ma main, tantôt sur Instagram, tantôt sur Tiktok, que je me suis d'abord laissé hypnotiser par les fragments de vidéos cosmiques de Thomas Blanchard avant de m'aventurer sur son [site](#) afin d'y découvrir ses œuvres dans leur intégralité.

Visuellement époustouflantes et empreintes d'une extrême minutie, les vidéos de l'artiste lyonnais de 41 ans confondant gigantesque et macroscopique sont pour la plupart réalisées sans recours à la modélisation 3D, mais

uniquement par captation et superposition de réactions et phénomènes physiques et/ou chimiques à petite échelle, esthétisées par le biais de quelques effets numériques de colorimétrie, le tout sublimé par un travail sonore de haute qualité produit par le compositeur et sound designer Alexis Dehimi.

Si une vidéo comme *Crystals* (Thomas Blanchard, Alexis Dehimi) aborde avec poésie le processus de cristallisation du phosphate de potassium en lui donnant tour à tour des aspects d'éclosions florales extraterrestres ou d'explosions atomiques cataclysmiques, d'autres comme *Trinity* (Thomas Blanchard, Arnaud Gabriel) ou *Eyes of Spice* (Thomas Blanchard, Wilfried Desvergne, Alexis Dehimi) nous font quant à elles voyager dans l'espace, au cœur des mystères de la création de l'univers, et donnent ainsi à voir une hypothèse de ce à quoi a pu ressembler la singularité gravitationnelle originelle que fut le Big Bang.

Ces voyages spatio-temporels auxquels nous invitent les œuvres du vidéaste, en plus d'être déroutants de réalisme grâce au mariage de textures sonores élaborées et d'effets pratiques dupant toute perception d'échelle de grandeur,

sont également marqués par une proximité assumée avec des univers de science-fiction bien connus du grand public, comme en témoigne *Eyes of Spice*, véritable hommage à la saga *Dune*, l'œuvre majeure de Frank et Brian Herbert. Tour de magie ou tour de force, l'alchimiste visuel qu'est Thomas Blanchard arrive ainsi tout autant à nous émerveiller en illustrant avec brio des univers imaginaires préexistants, qu'en nous révélant des phénomènes physiques frôlant le sublime, ou en mettant en images une cosmogonie nouvelle née d'une imagination qui, à l'instar de l'univers, ne semble connaître aucune limite.

Pour autant, le travail de Thomas Blanchard ne se limite pas aux représentations de l'infiniment grand, il explore également l'infiniment petit, qu'il soit végétal ou animal, par le biais de *timelapses*, ralentis et plans macroscopiques de plantes et d'insectes à la beauté troublante (*-N- Uprising The Dark Days / -N- Uprising The Green Reapers / ÆDAN-EVOLUTION 8K* lui ayant notamment permis d'être repéré par National Geographic (*Dance Dance*). Il arrive aussi que l'artiste applique ses techniques on ne peut plus minutieuses aux couleurs elles-mêmes, de sorte que gouttes et flaques de peinture et liquides colorés se transforment en ballets gracieux et oniriques (*Sensations / The Ballet Of Colors / The Empire of C / Emerald and Stone*).

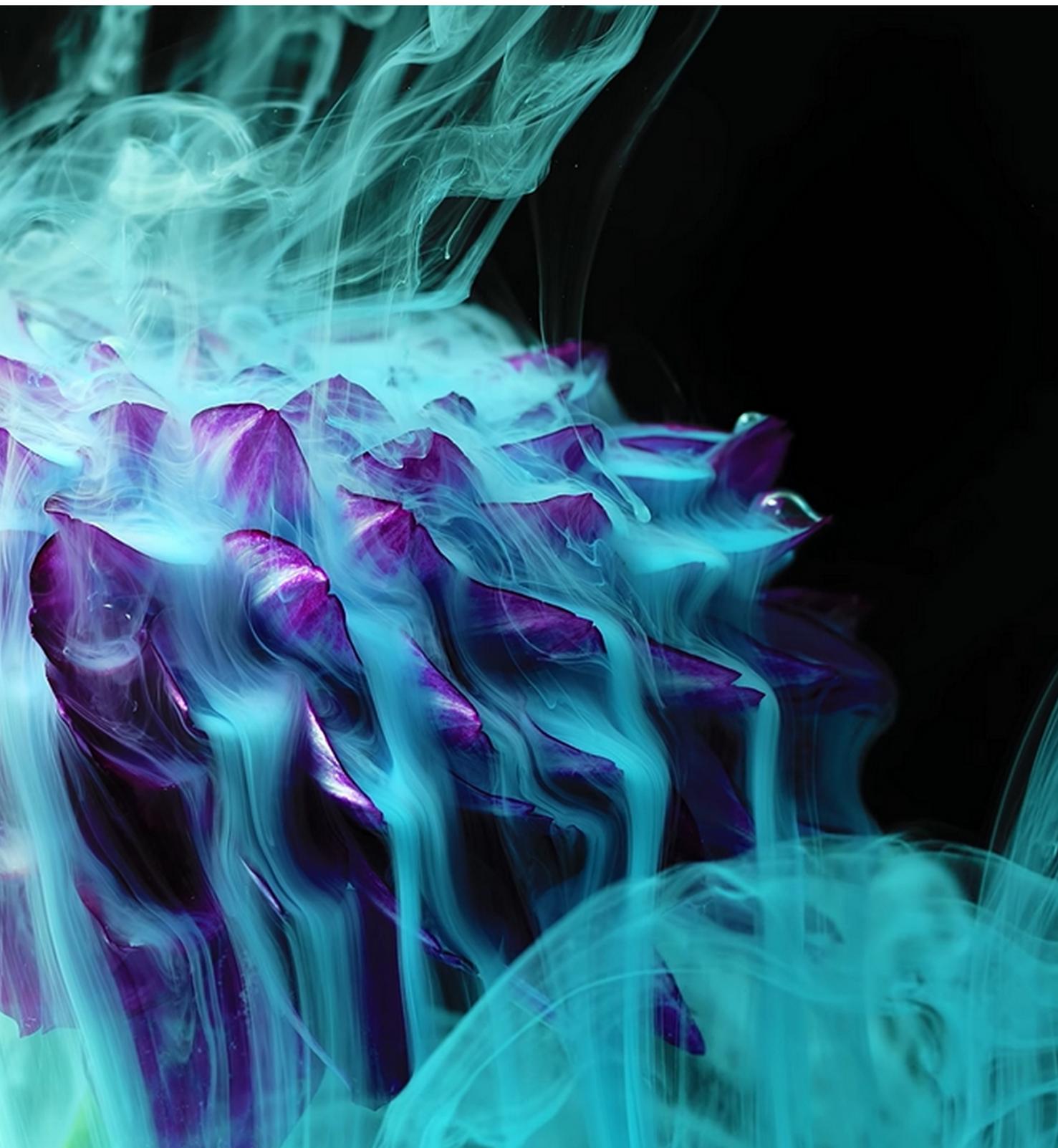
Enfin, si je vous invite à découvrir les œuvres de Thomas Blanchard sur son site internet ou sa page Vimeo, je vous conseille tout autant de regarder les courts mais instructifs *making-off* de cet artiste aussi généreux que talentueux qui, chose rare, n'hésite pas à partager l'envers du décor et les secrets de réalisation de ses vidéos avec son public.

En somme, n'attendez pas, allez dès à présent vous perdre dans le flux des œuvres cosmiques du vidéaste Thomas Blanchard et offrez-vous librement ce dont William Blake rêvait au détour d'un vers : « L'éternité le temps d'une heure »

Site : thomas-blanchard.com
Instagram : [@thomas_blanchard](https://www.instagram.com/thomas_blanchard)
TikTok : [@thomasblanchardartiste](https://www.tiktok.com/@thomasblanchardartiste)

© Pierre Bouyer,
Curateur & Secrétaire de *Champ Libre*,
Septembre 2025, Turbulences Vidéo #129





Dance Dance, Thomas Blanchard © Tous droits réservés

CHEMIN D'ÉTAPE CHEZ VASARELY

par Jean-Jacques Gay,

« Chaque pièce du travail d'un artiste, n'est jamais qu'une étape. À nous d'en découvrir les sentes et les panoramas, puis d'en sentir les voies destinées à nous aiguiller dans son œuvre. C'est ainsi que la jeune œuvre de Lucien Bitaux (1995) trace son sillon dans le dialogue entre les Arts et les Technologies, à la recherche d'une nouvelle représentation du réel, par la lumière... Comme une nouvelle photographie de sa génération. »



Désastre des Astres, Lucien Bitaux © Tous droits réservés

En 2022, lauréat du prix de la Biennale Marseillaise des imaginaires numériques Chroniques et de la Fondation Vasarely, le jeune Lucien Bitaux recevait, une lithographie du maître de l'abstraction géométrique, prix qui s'accompagnait surtout d'une invitation à exposer dans ce temple de l'art géométrique. Une exposition qui, pour diverses raisons, n'allait voir le jour qu'au printemps 2025, où avec *Désastre des Astres*, Lucien Bitaux présente différentes étapes de la recherche académique.

Ce prix, *Chroniques des imaginaires numériques*, fruit d'une généreuse installation sur les traces des *Light Ballets* de Otto Piene, se composait d'un cabinet de lumière intitulé *La perception de l'Astronome*. Chambre noire qui proposait une féerie de projections où l'objet comme impressions et l'objet en projections entraînent en dialogues incessants par la lumière dans un mouvement kaléidoscopique sans fin. Cette pièce, de fait immersive, devenait alors un jardin d'ombres et de lumières ; laboratoire d'un alchimiste observant l'infiniment petit, afin de simuler l'infiniment grand ; et ce, à travers un ballet perceptif.

Sur les traces, sans le savoir, du Groupe ZERO (fondé en 1958 par Heinz Mack et Otto Piene, puis Günther Uecker), Lucien Bitaux, chercheur trentenaire diplômé des Arts Décoratifs de Paris, se révèle peut-être moins touché par l'art cinétique des pionniers de ZERO que par la magie de la lumière et son artefact technologique : la Photographie.

Nous l'avions découvert en 2019 lors de sa première année au Fresnoy avec *Les liminaux (la métamorphose de l'être en sa vision)*. Révélation qui dans ce *Panorama 23* construisait d'étranges machines de visions. Sculptures d'objectif d'appareil photo en LEGO de Plexiglas où la lumière capturait ses sujets qui devenaient non plus représentation de notre réalité, mais aura lumineuse d'une vision rêvée. Comme aux temps de la proto-photographie, lorsque Nicéphore Niepce nous donnait à deviner un toit, une rue ou une silhouette. À l'heure du smartphone et d'un monde photographié, Bitaux se lançait dans une non-photographie où l'appareil devient outil transitoire et prend son importance par sa forme sculpturale et mécanique : designers et design. Passionné par ces instruments de vision, ces scopes, qui six ans plus tard, forgent sa thèse.

Scoposcopie

Bitaux, qui semble depuis toujours cultiver cet amour des instruments de vision, de ces « scopes » qui mesurent, développe une jeune œuvre autour de cette fascination. Depuis 2016, il développe cette pratique de Scoposcopie qui lui permet de fabriquer lui-même ses appareils de captation et de diffusion d'images. Le terme scope : élément qui entre dans des mots désignant différents instruments et des techniques d'observation : télé-scope, magéto-scope, praxinoscope... Les scopes (comme ses Liminaux) permettent à Bitaux de construire des pinceaux qui vont lui permettre de jouer avec la lumière à partir de l'observation d'une palette de minéraux... Sources de toute photographie. Car de ce minéral résonne la lumière.

Depuis ses études aux arts décoratifs sur l'impression photographique, Bitaux produit une œuvre d'appareil de vision. Ses *Obscura* et *Lensoscope* (2018), *Laserographes* (2019), *Résonances*, *Scoposcopes* (2018), *Négatifs matériaux* ou *Bandes passantes* (2023), *Captures Phénomologiques* (2020), *Gisement* ou *Extraction* (2023), comme ce qui les précède, les appareils de mesure animent sa recherche scientifique. Et si dès 2017 le télescope et l'astronomie le rattrapent dans cette démarche - il suit la formation « Explorer et Comprendre l'Univers » à l'Observatoire de Paris - cette quête l'amènera au Chili, à l'observatoire international des Andes. Ce voyage lui révélera Nadir, une machine infernale où la roche prend toute sa dimension de réflecteur comme de pourvoyeur de formes et de sens à la photo-sensible de roches. Minéraux pourvoyeurs de tout ce qui fait aujourd'hui nos appareils de captation et de réflexion d'images. Car si on s'y penche, de Niepce au Smartphone, des bromures d'argent de la plaque aux tirages révélés, comme du capteur Ccd à l'écran LCD, la photographie est un jeu de lumière avec des pierres.

Nadir

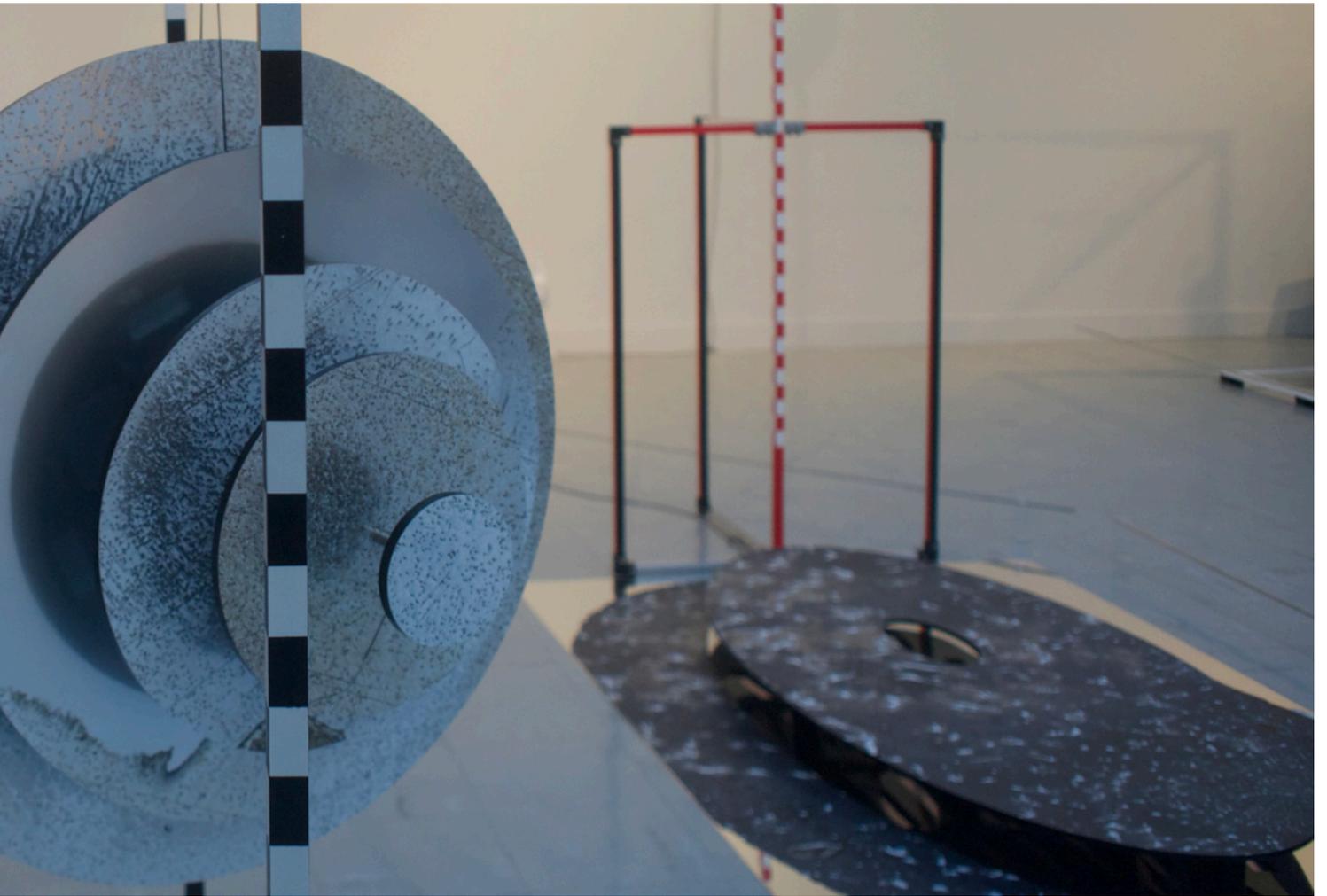
À la suite de ses *Liminaux*, Lucien Bitaux imagine un nouveau scope, super-score, appareil de vision qui fait modèle, captation et diffusion.

Nadir, *Picture Elements Explorer*, est presque plus qu'un instrument, mais une quasi-caméra, une sorte de sonde spatiale, où la roche composite est exploitée (fragmentée par des marteaux) pour former des images à naître de ses



fragments de capteurs. La « machine » autonome et intelligente révèle alors les paradoxes qui structurent les imageries astronomiques « entre les « surréalités célestes et les matérialités minérales » des représentations de l'espace ; entre d'inévitables extractions démesurées et une poésie des éléments qui trace un chemin réunissant le noyau terrestre et le fond diffus cosmique ». À la fois dispositif de vision et kaléidoscope, avec *Nadir*, l'artiste conçoit une sonde pour explorer le dialogue entre lumière et roche.

« Le nadir est le contraire du Zénith. C'est la partie de la sphère céleste située de l'autre côté du globe vis-à-vis d'un observateur, écrit Bitaux. Il faut alors traverser la terre pour faire apparaître cette partie du ciel ». Appliqué au projet de Lucien Bitaux, le nadir est la métaphore de l'exploitation minière nécessaire à la fabrication des instruments astronomiques qui nous envoient les visualisations cosmiques. Et de là va naître sa recherche.



Désastre des Astres, Lucien Bitaux © Tous droits réservés

Désastres des astres

Lorsque Lucien Bitaux investit les alvéoles de la *Fondation Vasarely* avec cette exposition monographique en deux volets, il nous livre une exposition immersive et sensorielle invasive dans la collection de la Fondation. Son exploration des croisements entre art, science et mémoire nous propose une série d'installations mobiles et lumineuses qui partent à l'assaut du monument qu'est la *Fondation Vasarely*, en s'inspirant des icônes géologiques aixoises que sont la *Montagne Sainte-Victoire* comme les *Carrières de Bibémus*, deux incontournables des paysages de Cézanne.

Nouveautés dans la jeune œuvre de Bitaux, ses « sculptures géologiques », élévation 3D de cartes fragmentées en mouvement, proposent un univers où se mêlent minéralité brute, rigueur géométrique et évocation d'un temps cosmique cartographié. Ces structures motorisées

évoquent à la fois des chantiers de fouilles archéologiques vus du ciel dont les artefacts métalliques ou lumineux, simulent des secousses géologiques millénaires, et fulgurances visuelles d'un peintre en plein air, telles que les rêvait Cézanne. Ce travail poursuit les théories de Bitaux sur la *scoposcopie* (méthode de recherche artistique fondée sur la création de dispositifs optiques inédits) capables de révéler l'invisible ou de simuler des observations innovantes. À la croisée de l'astronomie, de la géologie et d'une nouvelle photographie, Lucien Bitaux invoque ainsi des panoramas visuels et mentaux qui oscillent entre réalité scientifique et fiction spéculative. Installations, dont les mouvements propres, conjugués aux déplacements des spectateurs face à leur composition en strates « rejouent les logiques du temps fossile, où les formes symétriques et répétées – évoquant parfois les motifs de Victor Vasarely ». Bitaux rejouerait-il ce désordre primordial d'un univers où le

spectateur, invité à traverser un univers où l'image devient outil de connaissance, devient lui-même générateur d'illusions.

L'image minérale

Puis il nous ramène dans son laboratoire pour une exposition monographique. Là, le second temps de ce *Désastre* qui affirme la conceptualisation de son travail tout en nous en donnant à voir les Astres, les pierres, qui jalonnent les étapes de sa recherche de façon très Op art.

L'image minérale —entre art et astronomie, la rémanence des pierres dans les visualisations et leurs imageurs, est le titre de sa thèse à soutenir cet automne. Menée avec Le Fresnoy et l'Université de Lille en collaboration avec les labos de l'école normale, les chercheurs du LPENS, le travail artistique de Lucien Bitaux veille. Veille à entretenir le dialogue, entre art et science, entre poésie et sciences dures, entre philosophie et imaginaire. Chez Vasarely, le jeune plasticien s'en donne à cœur joie, nous proposant un nouveau laboratoire d'expériences optiques où en déambulant à travers des dispositifs visuels qui argumentent sa recherche, l'emmène sur les traces du poids des images à travers ses cailloux. Poids des cailloux à travers lesquels va exister la matérialité de la nouvelle machine de vision qu'il fabrique dans le cadre de la mission 2024 du CNAP pour réinventer la photographie.

Comme la jeune artiste-chercheuse de l'ENSAD LAB, Raphaëlle Kerbrat, qui s'était donné pour mission d'analyser le poids des données (*datas*) sur une chaîne numérique réinventée à partir d'éléments minéraux, électriques et chimiques primaires, Lucien Bitaux est à la recherche d'une nouvelle représentation de l'image et de ses outils. Son travail autour de l'objet comme de la performance photographique pourrait sans doute rattraper les folies de l'Anglais Stephen Pippin (1960) qui fabriquait une chambre photographique avec tout et rien (galerie FRAC, toilettes de train, machine de Lavomatic...) ou bricolait les appareils de prise de vue tel un Gordon Matta-Clark photographique.

Ce que Lucien Bitaux expose chez Vasarely est moins un hommage au maître, que celui de l'art en train de naître : un laboratoire dans le mouvement de son époque. Car, tel un phare dédié à l'astre, l'installation de Lucien Bitaux joue avec le soleil provençal. Un éclairage zénithal de l'architecture de

la Fondation modifie les perceptions astrales du laboratoire de l'artiste dont les images se révèlent à notre curiosité de l'œil : car, ne sommes-nous pas tous des scopes en puissance ?

Petit Poucet d'un art qui retourne aux sources de l'image, en pleine vogue d'IAG Lucien Bitaux sème ses cailloux. Pierres qui vont transcender étape par étape le cheminement de sa lumière pour imager une réalité qui sera de fait esthétique. Car la photographie de Bitaux est avant tout « objet ». Son objectif, une abstraction du réel, propre à nous annoncer une sorte de *big bang* de la représentation originelle ; annonciation d'une nouvelle reproductivité mécanique des images artistiques à travers une « fibre » minérale qui montre le chemin à la lumière étape après étape, caillou après caillou.

Aix en Provence - Fondation Vasarely - *Désastre des Astres*
jusqu'au 12 octobre à la Fondation Vasarely.
Douchy les Mines - Centre Régional de la Photographie
des Hauts de France- *Soleils Mineurs*
du 18 octobre au 1 février 2026.
Bruxelles - Réinventer la photographie,
les lauréats du CNAP.

© Jean-Jacques Gay,
Critique d'art et curateur indépendant
Septembre 2025 - Turbulences Vidéo #129



Désastre des Astres, Lucien Bitaux © Tous droits réservés

INTERVIEW DE L'ARTISTE MARIE-JOSÉ PILLET

par Étienne Brunet,

« Marie-José Pillet opère tout ce que les GAFAs, Apple, Google, Meta, etc. ne peuvent atteindre : le toucher. C'est un paradoxe puisque le toucher sert à commander les multiples fonctions des smartphones via l'écran tactile. Dans sa jeunesse, MJP avait fait une sorte d'alphabet des sensations concrètes du toucher (rugueux, lisse, mouillé, chaud, froid, etc.) en transposant le « traité des objets musicaux » de Pierre Schaeffer en un traité des objets ressenti comme à l'aveugle. Une œuvre d'art spécialisée dans les sensations tactiles peut atteindre l'universalité et largement dépasser les intentions de son créateur pour devenir une épiphanie de notre univers numérique. »



Le smartphone descendant direct du téléphone et de la télévision nous suit partout du matin au soir de notre naissance à notre mort. Il nous suit et nous écoute à notre insu et envoie toute sorte de données dans des centres spécialisés n'importe où sur la planète. Les coordonnées des doigts posés sur l'écran commandent le data via deux couches d'électrons agitées par la conductivité de notre corps. À la place MJP, propose l'écran comme cadre de sensations diverses, modernes ou ancestrales. Ces sensations ne sont pas modifiables ni programmables par IA comme une image, un son ou une vidéo. Ces sensations sont les seules héritières et survivantes de la réalité explosée en fragments virtuels. Ces sensations deviennent une sorte de graphe du chemin escarpé qui mène l'individu à utiliser ses 5 sens.

EB : Quand et pourquoi tu t'es mise à démonter des boîtiers de smart et les remplir de matières amusantes de fissus, de poils, de graviers, d'interrogations concrètes et de réponses abstraites ?

MJP : L'idée m'était venue lors du confinement, alors que nous étions enfermés. J'ai voulu agrandir mon territoire autorisé en élargissant mes perceptions. J'ai voulu sentir intensément le sol, sa matière et ce qu'il m'apportait en sensations, d'où le nom de walkphone. J'aurais pu m'en tenir là mais nous étions dans un moment de communication restreinte. Le toucher était un sens dangereux, dramatique, porteur de mort ! Il nous était recommandé non seulement de nous laver les mains régulièrement mais aussi de nettoyer notre smartphone et autres claviers. La combinaison de créer des matières à toucher dans une coque de smartphone s'est faite intuitivement. Ce qui est amusant c'est la surprise de découvrir la diversité de nos sensations tactiles sur une surface de 14,5 cm X 7 cm. Je crée des matières pour retranscrire ce que je sens du sol par mes pieds, dans la ville ou à la campagne. Nous marchons constamment avec un smartphone dans les mains ou dans les poches.

Comme tu le disais j'ai, depuis mes études aux Beaux-Arts, commencé et construit un art tactile en m'opposant à l'hégémonie du visuel, à l'emprise qu'a l'image au détriment des autres créations qui ne sont pas visibles.





C'est pourquoi je me suis intéressée aux « Objets musicaux » de Pierre Schaeffer et au GRM qui étaient une réflexion sur notre perception musicale. La musique est un art non visible, elle nous transporte dans un espace d'émotions.

L'audiovisuel s'est développé depuis l'ère industrielle avec le cinéma, la télévision puis l'ordinateur. Ce développement a mis de côté les autres sens que sont l'odorat et le toucher sans parler du goût qui est mis à mal avec la cuisine industrielle.

Je travaille actuellement avec l'historienne des sensibilités Anne Vincent-Buffaut et nous constatons l'évolution de la hiérarchie des sens qui soulève un problème écologique. C'est simple à comprendre : nous touchons de moins en moins (ce sont les machines qui le font) et nous affirmons avec Baptiste Morizot, philosophe, que la crise de la sensibilité actuelle provoque un appauvrissement dans nos relations avec le vivant. Au lieu de dire, « jetez vos smartphones, ils vous nuisent », mes walkphones sont plutôt un jeu entre ce qu'on touche et notre imaginaire. Ils proposent autre chose qu'un défilé d'images sur nos réseaux.

Différences : le regard est rapide, le toucher est lent. Autant le regard balaye, englobe l'étendue, autant le toucher compose sa perception points par points. Ça prend du temps et cette perception est la plupart du temps inconsciente. Ça me fait penser à la fable bien connue du lièvre et de la tortue. Actuellement, on préfère être le lièvre plutôt que la tortue au détriment d'une concentration et d'une constance.

En fait, avec mon Walkphone, je suis à la fois homme/femme, lièvre, tortue, plante et minéral. Je suis dedans, c'est la matière qui m'appelle. La sensation que je ressens est une communication avec moi-même et le monde. Le toucher, c'est toucher l'autre et en être touché. C'est un risque, on peut blesser l'autre ou être profondément touché (comme on dit d'une émotion trop forte). En cela, c'est un jeu entre la distance due à la vue et la proximité qui est inconnue dans sa douceur ou dans son agressivité. Le *walkphone* a la forme d'un smartphone, mais pas sa fonctionnalité. À la place de l'écran, on touche une matière, toujours différente et en rapport avec le mot inscrit à son revers.

EB : Qu'est-ce que ça veut dire ? Est-ce que cette sensation légèrement piquante, agressive et mêlée de douceur me transmet quelque chose ? Puisque le smartphone est un moyen de transmettre idées, pensées, images ou sons, est-ce que la personne qui touche un Walkphone peut transmettre une communication, une sensation ? Le walkphone est-il l'antithèse du smartphone ?

Ce petit objet qu'est le smartphone que tout le monde convoite même les bébés (!) fait appel à l'immédiat. Tout se trouve dans la touche ! Mais la touche n'est pas vraiment un toucher ou du moins pas tel que je le conçois en caresse ou en pression, ce toucher-là est seulement un déclenchement d'action numérique.

Avec le *Walkphone*, il n'y a pas de déclenchement à première vue. À la place de l'écran, la surface ne se transforme pas, c'est son toucher qui évolue, se transforme à travers le temps, le temps du toucher. Et ce toucher demande beaucoup plus de temps qu'une première vue !

Pour conscientiser la sensation, il faut un peu de concentration et d'imagination. Deux facteurs très affaiblis dans notre vie actuelle dont le smartphone est un élément déclencheur de perturbation et d'abêtissement.

La sensation immédiate du *Walkphone* « Mousse » par exemple est une sensation irritante, ça gratte avec par-dessus quelque chose qui adoucit l'agressivité ressentie en premier lieu. Le regard définit des fibres de coco, celles d'un paillason, dans lequel s'intercalent des bouclettes de velours de coton. Le regard ne dit pas la mousse annoncée au revers. Si je tiens le *walkphone* comme un smartphone, c'est-à-dire, les pouces sur le dessus et les autres doigts en dessous. Les pouces s'enfoncent dans la matière dans un mouvement de va-et-vient faisant bouger les fibres coco/velours latéralement. La pression est plus dense, la sensation d'agressivité plus importante tout en étant amoindrie par la douceur du velours.

EB : Que faire de cette sensation ?

Si je m'en tiens à la perception de quelque chose qui pique mêlée à de la douceur, je reste sur une reconnaissance d'un objet que j'aurais déjà touché, une brosse à cheveux, une brosse à dents, éventuellement un paillason. Ce n'est



Ravés © Tous

qu'en laissant mon imagination vagabonder avec la sensation que mon esprit peut associer d'autres images plus poétiques. Et ce « laisser aller » n'est pas immédiat, il demande du temps. Dans le cas du tapis-brosse aux fibres de velours, mon imagination par cette sensation irritante qui accroche, me transporte dans un lieu où la végétation est agressive. J'oublie la matérialité du *walkphone* sous ma peau pour m'imaginer (ici avec le *walkphone* « mousse ») dans la forêt par exemple. Cette sensation nous ravit ou nous révolte et elle se partage avec la personne à proximité qui imaginera à son tour d'autres situations.

D'une certaine façon, je mets l'Art en boîte dans les deux sens du terme pour questionner l'art en tant que vision du monde. Et si l'art contemporain est principalement visuel, que nous dit-il de notre perception, et que fait-on de nos autres sens ? Je me demande si nos yeux sur nos smartphones ne



ce qui est scientifique et ce qui ne l'est pas, c'est à dire ce qui est admis et ce qui ne l'est pas. « Touchez avec les yeux » est une injonction courante et pourtant impossible. Il faut être scientifique pour supposer que la lumière touche la rétine de nos yeux comme la matière touche notre peau !

Avec mon Art tactile, je questionne nos usages aussi bien dans le domaine de l'art que dans notre vie quotidienne, comment on perçoit le monde et ce qu'on en fait. Je mets en évidence un déséquilibre dans nos perceptions tout en jouant sur nos contradictions.

© Étienne Brunet,
commissaire,
Août 2025 - Turbulences Vidéo #129

droits réservés

vont pas formater notre regard et faire que nous ne serons plus capables de sentir la différence entre une image d'une matière et la matière réelle qui est à voir, à humer, à toucher, à écouter... Notre sensation est mutilée au profit de quoi ? De qui ? Pourquoi ?

En même temps que je crée les *Walkphones*, (j'en ai réalisé une soixantaine et j'ai le projet d'en faire 100), je cherche la composition tactile (fabrication de matières) conforme aux sensations que j'ai éprouvée lors de mes promenades. Ces recherches ou croquis tactiles sont réalisés dans des cerclages de 4 cm de diamètre utilisés ordinairement pour la nomenclature des verres optiques. Je joue à la scientifique en voulant qualifier les différents touchers à la manière des qualifications de la vision. C'est un leurre mais par ce jeu pseudo-scientifique, je questionne ce qu'on voit et ce qu'on touche, ce qui est loin et ce qui est près,

JULIE BÉNA, LA PARODIQUE ET L'ICONOCLASTE

par Jean-Paul Gavard-Perret,

«Julie Béna est née en 1982 à Paris. Elle vit et travaille aujourd'hui entre Prague et Paris. Diplômée de la Villa Arson à Nice, elle a également étudié à la Gerrit Rietveld Academie d'Amsterdam. En 2012-2013, elle a intégré le Pavillon, laboratoire de recherche du Palais de Tokyo, à Paris.»

Le travail de Julie Béna, à la fois vidéaste, plasticienne et performeuse, puise dans un ensemble éclectique de références : littérature ancienne et contemporaine, art brut et art populaire, humour et gravité, temporalités et espaces parallèles. Ses œuvres — sculptures, installations, films et performances — semblent flotter dans un vide infini, se déployant sur une toile de fond fictive où tout devient possible.»



Parodie, Julie Béna © Tous droits réservés

Ces dernières années, elle a développé de véritables cosmologies personnelles, peuplées de personnages et d'objets en apparence banals, engagés dans des dialogues et interactions énigmatiques.

De *Pantopon Rose* — personnage issu du *Naked Lunch* de William S. Burroughs — à *Miss None* et *Mister Peanut* — une perruque flottante désincarnée et l'icône cacahuète anthropomorphe monoculaire —, Béna confère à ces figures une voix et une autonomie singulières, qui les définissent souvent davantage par ce qu'elles ne sont pas.

Cabaret électrique, fête foraine joyeusement populaire, *talk-show* aux excès comiques et grinçants, fable faussement candide ou conte de fées basculant vers le cauchemar : autant d'univers esthétiques que l'exposition au Magasin CNAC rassemble, à travers un corpus d'œuvres réalisées entre 2015 et aujourd'hui.

Les doubles, les masques et les figures camouflées qui traversent ses créations suggèrent une introspection que l'artiste aborde avec humour, ironie et exagération. Cabaret et contes de fées — imageries dans lesquelles elle puise volontiers — recourent à l'allégorie et à l'hyperbole pour commenter la réalité sociale et politique. Chez Béna, réel et fantaisie se fondent l'un dans l'autre.

Ses vidéos, nourries par son expérience du théâtre itinérant durant l'enfance et par son approche performative, dégagent une forme d'intimité. Elles sondent les personnalités intérieures et les dynamiques familiales tout en les confrontant à des figures emblématiques des sphères médiatiques et populaires, comme Shirley Temple.

Cette exposition constitue une véritable invitation à s'emparer du lieu et à transformer les espaces, avec des productions inédites spécialement conçues pour l'occasion. C'est aussi la première fois qu'une sélection aussi vaste et éclectique de ses œuvres — toutes échelles et média confondus — est réunie.

Julie Béna : « PARODIE », Magasin CNAC, Grenoble
4 octobre 2025 – 5 avril 2026

© Jean-Paul Gavard-Perret,
écrivain, essayiste et critique.,
Août 2025 - Turbulences Vidéo #129

JEAN-LUC GODARD, TYPOGRAPHE À LA CAMÉRA

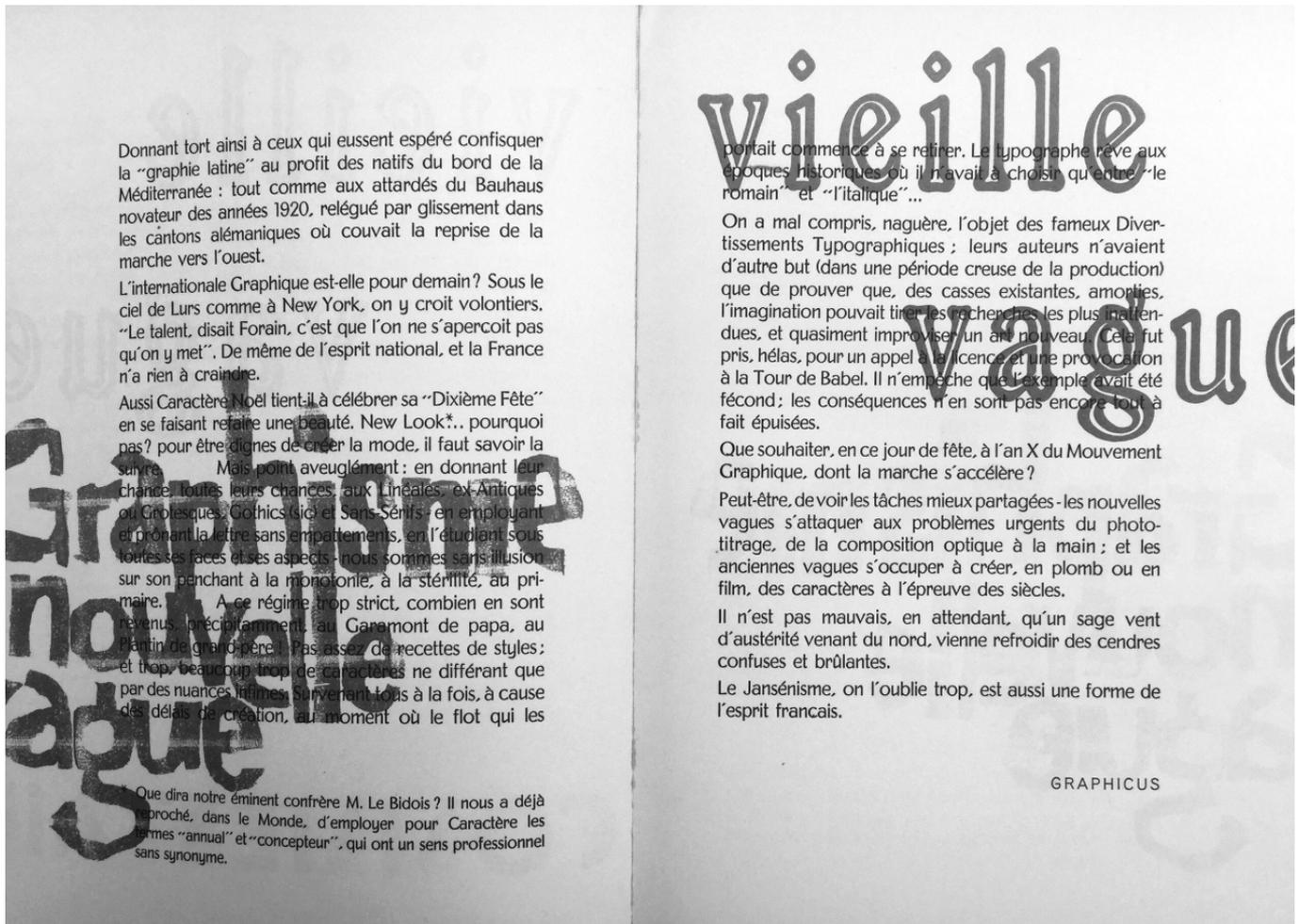
OU L'HÉRITAGE DE TONTON VOX

par Jean-Paul Fargier,

« Tout familier de l'œuvre de Jean-Luc Godard sait que ses films (et vidéos) fourmillent d'inscriptions : mots (détachés, isolés, reliés), phrases (données en bloc ou morcelées).

Lubie ? Manie ? Génie ? Héritage !

On l'ignorait. Un livre, sobrement intitulé VOX JLG, somptueusement illustré, signé Paule Palacios-Dalens (aux Éditions de L'ŒIL), le suggère puis le démontre. »



Pages sur la « nouvelle vague » et la « vieille vague » extrait du livre *VOX JLG* de Paule Palacios-Dalens (p. 70-71) © Éditions de L'CEIL - Tous droits réservés

Si je vous en parle ici, c'est que ce livre m'a fourni des réponses éclatantes à 2 ou 3 questions que je me posais depuis longtemps sur l'un de mes cinéastes (et vidéastes) préférés, Godard appartenant à ces deux familles. Et à d'autres questions que je ne me posais même pas. Comme par exemple : quel est le son que Godard déteste le plus ?

Dans la famille Godard, dont la mère s'appelait Odile Monod, je demande le grand-oncle Monod, génie des lettres, homme de caractère (au pluriel comme au singulier). Alias Maximilien Vox (1894-1974). De son vrai nom, Samuel William Monod, ce grand-oncle obscur (dont le frère, davantage médiatisé, était Théodore Monod, l'ethnologue qui marchait dans les déserts) n'est pas passé inaperçu, dans ses années de formation, du futur trublion de la Nouvelle Vague. S'ils se sont probablement peu rencontrés, sauf à l'occasion hypothétique de grands rassemblements familiaux,

que Godard prisait peu, le petit-neveu, dès qu'il signe ses premiers films, semble familier des publications du grand-oncle, théoricien et praticien de la typographie. Publications (en particulier la revue *Caractère* et ses suppléments annuels de fin d'année, *Caractère Noël*) dans lesquelles Paule Palacio-Dalens repère des indices probants d'influence de Vox sur la propension du cinéaste à semer des mots écrits entre ses images.

« Godard est à la fois l'héritier, le descendant et le prolongateur de Vox », lance Paule Palacios-Dalens pour résumer sa thèse. Et, en l'absence d'une déclaration de reconnaissance de dettes du neveu envers son grand-oncle, la démonstration de la chercheuse consiste à accumuler les recoupements, correspondances, parallèles, convergences qui se manifestent entre leurs travaux, à titre d'indices sinon, de preuves.



Image « Faux/Togr/aphe » tirée du livre VOX JLG de Paule Palacios-Dalens (p. 46)
© Éditions de L'CEIL - Tous droits réservés

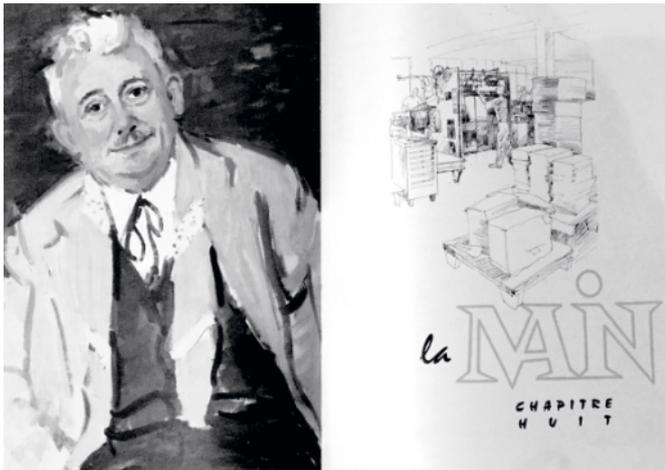


Image « Histoire et la main » tirée du livre VOX JLG de Paule Palacios-Dalens (p. 47)
© Éditions de L'CEIL - Tous droits réservés



Image « Week-end » tirée du livre VOX JLG de Paule Palacios-Dalens (p. 50)
© Éditions de L'CEIL - Tous droits réservés

En voici trois. Parmi les plus éloquentes.

Indice 1 : Dans le film *Week-end* (1967), parmi les nombreux cartons tricolores (bleu blanc rouge) qui l'émaillent (UN FILM EN TRAIN DE SE FAIRE, UN FILM TROUVÉ À LA FERAILLE), l'auteur de VOX JLG isole un insert constitué d'un jeu de mots dubitatif sur le concept de Vérité en Photographie, mot disposé sur 3 lignes :

FAUX
TOGR
APHE.

Sauf que, afin d'aligner le troisième segment sur 4 caractères, le l et son point sont intégrés à la barre du H qui le précède. Exactement comme Vox procède, dans le supplément *Caractère Noël* de 1957, pour tracer les titres *Histoire* ou *La main*.

Indice 2 : Le livre de PPD (que ce PPD chasse l'autre) s'ouvre sur le titre bleu blanc rouge du film de Godard et Gorin (1972) *Tout va bien* (et le voyant, aussitôt j'entends la chanson de son générique *Il y a du soleil sur la France*, de Stone et Charden), titre suivi, rapproché immédiatement, en tournant la page, du titre «TOUT» et «FOUTU» d'un supplément au magazine VU, publié par Maximilien Vox et Carlo Rim en 1932. Sous-titrée *80 vues pour servir à l'intelligence de la crise mondiale dédiée à tous les Français*, cette publication est une suite de collages antifascistes, mêlant mots frappants (par leur impression recherchée) et images démonstratives (souvent par leur recadrage).

Plus loin dans le livre, PPD procède à d'autres rapprochements de «TOUT» et «FOUTU» (qualifié de « film de papier ») avec une autre réalisation de Godard : le numéro 300 des Cahiers du Cinéma, entièrement conçu et mis en page par le cinéaste. Autre « film de papier ».

Indice 3 : les échos entre *Mort de Gutenberg*, projet inachevé de Vox (initié en 1952, donc dix ans avant *La Galaxie Gutenberg* de Marshall Mac Luhan, aux présupposés étrangement similaires) et les *Histoire(s) du cinéma* de Godard.

« Dans le projet *Mort de Gutenberg*, les correspondances entre Vox et Godard sont nombreuses et défient l'inventaire », constate la chercheuse, sans baisser pour autant les bras.

Et parmi les parallèles qu'elle met en lumière, celui que j'apprécie le plus c'est l'insistance, dans les *Histoire(s)* sur le



Page « Mistral », extrait du livre VOX/JLG de Paule Palacios-Dalens (p. 45)
© Éditions de L'ŒIL - Tous droits réservés

passage du cinéma muet au cinéma parlant, symétrique du trauma, dans *Mort de Gutenberg*, du passage de la fabrication des livres avec des caractères en plomb à la photocomposition, à l'offset. Les lettres, objets concrets, manipulées une à une par le typographe ou le linotypiste, sont remplacées par des images (de lettres). Introduire la voix dans un film, comme le fait le parlant, n'est pas sans conséquences sur la narration et la mise en scène, y compris le jeu des acteurs. Ces conséquences, pointées par Godard, s'avèrent, selon PPD, comparables aux pertes et profits prévisibles (dès les années 1950) de la substitution de l'ozalid

au plomb, que détaillent Vox et ses associés (l'écrivain Jean Giono, le typographe Jean Garcia) dans leur projet de « livre oral », qui sera « une espèce de film immobile tout à fait passionnant, et comme on n'en a encore jamais vu ».

Des années plus tard, Godard toujours en quête de réaliser des films « encore jamais vus », signera en 2018 son opus testament sous le titre de *Livre d'images*. Chef d'œuvre ultime, qui appelle, dans le cadre de l'hypothèse VOX/JLG, le constat suivant. Quand Vox grâce à un renouveau de la typographie (« la typographie qui vient ») cherche à faire d'un livre une sorte de film, Godard par l'usage de la typographie vise à identifier un film à un livre. Trajectoire inverse : utopie commune. Moyens semblables. Échange de (bons) procédés. Et pour commencer : avoir du caractère.

Godard n'a pas choisi n'importe quels caractères pour imprimer des mots dans ses films. Paule Palacios-Dalens en distingue trois, correspondant à trois périodes de création du cinéaste. « Trois temps dans sa filmographie, écrit-elle, peuvent être dégagés, marqués par le recours à un caractère unique, dont le choix subtil signale des enjeux esthétiques et politiques significatifs, et notamment d'ordre identitaire. »

Premier temps : l'Antique Olive, créé à Marseille, pour la fonderie Olive, par Roger Excoffon (dont j'ai appris ici à la fois le nom et qu'il était aussi l'auteur de mon caractère préféré, le Mistral, qui me sert à signer).

Deuxième temps : l'Helvetica, créé à Bâle, pour la fonderie Haas, par Max Miedinger et Eduard Hoffmann.

Troisième temps (celui uniquement d'Adieu au Langage et du Livre d'Images) : le Verdana/Tahoma, des polices dites d'écran, créées par Mathew Carter à la demande de Microsoft. Choix inévitable, qui ne passionne donc plus Godard, qui laisse à son assistant, Fabrice Aragno, l'exécution des inscriptions, alors qu'il a adoré pratiquer lui-même le clavier pour enquiller ses jeux de mots en Helvetica depuis *Scénario du Film Passion* (où le cinéaste se filme en train d'écrire directement sur l'écran grâce au générateur de caractères incorporé à la régie vidéo) jusqu'aux six épisodes d'*Histoire(s) du Cinéma* (où il métaphorise son rôle de scripteur d'écran en direct dans sa posture d'écrivain tapant ses mots sur une machine à écrire).

Pendant des années, j'ai montré à mes étudiants de Paris VIII ce *Scénario du Film Passion* si étonnant, si renversant

(dont Godard m'avait donné une copie Umatic), en soulignant qu'on pouvait lire dans cette émission de télévision, où Godard se mettait en scène au milieu de ses machines électroniques, la raison profonde de son adoption de la vidéo, dès les premiers balbutiements de celles-ci. Adoption dont je me plaisais à conter les premières étapes, puisque je les avais toutes vues se produire, depuis les essais, au printemps 69, de montages bricolés avec le peintre Gérard Fromanger, magnétoscopes directement posés sur la moquette de l'appartement de la rue Saint-Jacques, jusqu'au studio autonome installé par/avec Gérard Martin, rue Rochechouart puis rue Clavel, en passant par la double salle de montage/tournage d'Auditel, avenue du Maine, époque Gorin/Groupe Dziga Vertov. Et quelle était cette raison ? Non pas d'abord accéder à une façon plus légère (indépendante) de créer des images, mais pouvoir, en postproduction, en régie, graver directement lui-même des mots sur/sous/entre les images, en tapotant avec ses dix doigts sur un clavier. Je ne suis jamais allé jusqu'à décerner à Godard le titre superbe de *typographe à la caméra*, mais je n'en étais pas loin. C'est pourquoi toutes les trouvailles que déploie Paule Palacios-Dalens pour argumenter sa thèse d'une *filiation* typographique entre Godard et son grand-oncle me ravissent.

Au fil de son inventaire, assorti de multiples exemples et considérations adjacentes, on apprend une foule de détails magnifiques sur l'histoire de la typographie. Tous ces noms de créateurs (*designers*) de caractères, que j'ai tenu à mentionner pour enraciner les choix typographiques de Godard, ouvrent des perspectives sur des tendances qui s'opposent, chargées d'idéologies, de combats... Historiques. Parmi lesquels on retrouve Maximilien Vox et sa prédilection pour la Graphie latine (dont fait partie l'Antique Olive), premier choix de Godard, qui ne s'y restreindra pas, optant pour la graphie suisse, plus moderne, au moment même où, quittant la France, il s'installe à Rolle, dans le canton de Vaud – tout près, découvre-t-on, de la « frontière typographique » qui sépare, en matière d'impression, les Antiques des Modernes. Godard se revendiquant esthétiquement des uns comme des autres. Disons, en peinture, de Vélasquez autant que de Picasso ; en cinéma, de Jean Renoir autant que de Jean Rouch ou de Chris Marker.

Ah Marker (pseudo génial, si scriptural, pour un artiste né Bouche-Villeneuve) ! Aux inclinations de Chris Marker pour



Godard face à l'écran du scénario du film *Passion*, extrait du livre VOX JLG

« la typographie qui vient », à ses liens avec Vox et son groupe (des Rencontres de Lure), à son implication, via la collection du Seuil *Petite Planète*, dans une nouvelle tendance d'édition mêlant texte et images, un grand chapitre est consacré. Où se dessine « la préhistoire graphique » de Godard. De même, le parallèle entre Godard et Jean-Christophe Averty est amorcé. Il donnera lieu à un volume entier, dont je parlerai une autre fois tant ce dossier est ramifié, étendu, épatant.



questionnaire de Proust semble fait. Le mitraillage agressif enroué du *slow scan* déroulant un message, en un temps record, entre deux points pouvant être fort éloignés sur la planète, quoi de plus contraire au cliquetis chantant des caractères en plomb cascading dans la linotype ou, encore plus, des mots naissants touche après touche de la concentration silencieuse d'un typographe, fut-il de surcroît cinéaste.

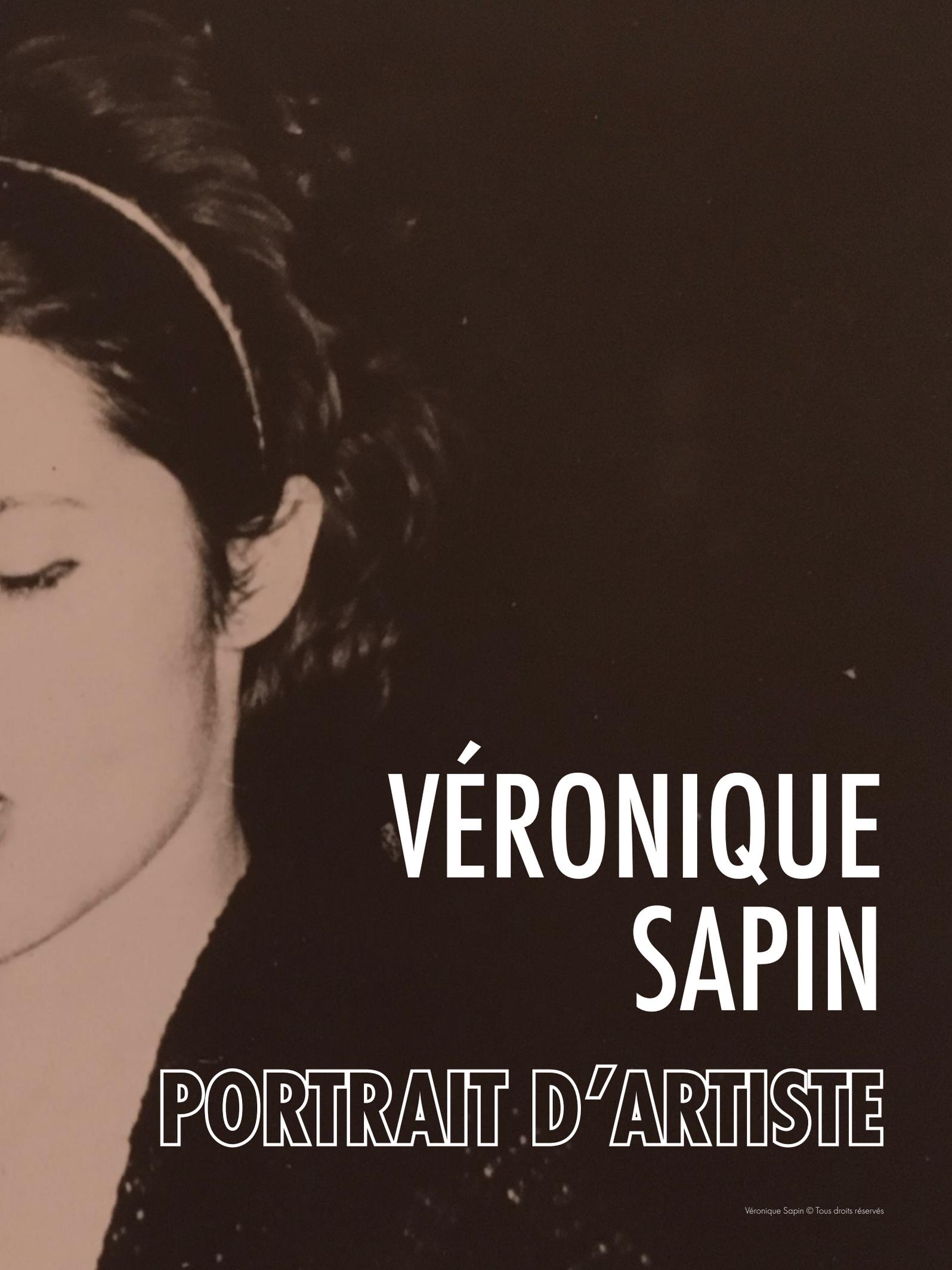
Silencio ! N'est-ce pas le mot lancé par Fellini à la fin d'*Intervista* que reprend Godard pour refermer son *Livre d'Images* ? Et nous ouvrir sur l'infini des signes.

© Jean-Paul Fargier,
critique de cinéma et de vidéo
Septembre 2025 - Turbulences Vidéo #129

de Paule Palacios-Dalens (p. 128) © Éditions de L'CEIL - Tous droits réservés

Et maintenant, pour finir, voici quel est le son que Godard déteste le plus : « le bruit du fax ». Détestation que la formidable enquête de Paule Palacios-Dalens sur les affinités croisées de VOX et de JLG éclaire délicieusement, alors que le simple énoncé de cette réponse, à la question posée par Bernard Pivot à la fin de son émission *Apostrophes* où il recevait l'auteur de *Histoire(s) du cinéma* (dont les textes venaient d'être publiés par Gallimard), n'avait semblé qu'une de ces pirouettes de circonstance pour lesquelles le





**VÉRONIQUE
SAPIN**

PORTRAIT D'ARTISTE

DANSER, DANSER ENCORE !

ENTRETIEN AVEC VÉRONIQUE SAPIN

propos recueillis par Gabriel Soucheyre.

«Je suis née à Rive-de-Gier, une petite ville dans la vallée du Gier, entre Saint-Etienne et Lyon où j'ai vécu jusqu'à l'âge de vingt ans.

Je suis fille unique.

Mon père était ouvrier. Ma mère était secrétaire dans une petite entreprise et puis, un jour, elle a décidé de reprendre un commerce. J'avais neuf ans.

C'était un commerce d'articles de pêche et de chasse mais elle n'y connaissait absolument rien. »



Véronique Sapin © Tous droits réservés

Véronique SAPIN

Elle passait devant ce magasin en bus, elle a vu que c'était à vendre, elle n'a pas hésité. C'était un vieux magasin de chasse et pêche, mon père étant chasseur et pêcheur et il pouvait l'aider. Il s'est avéré qu'elle a été une très bonne commerçante, très appréciée, toujours souriante. Sa boutique était toujours ouverte, elle ne fermait que le dimanche après 12 h et elle ne prenait qu'une semaine de vacances par an, ce qui fait qu'elle était toujours là. Donc il y avait toujours quelqu'un, soit elle, soit mon père. Mon père travaillait dans une grande usine qui fabriquait des ponts roulants.

Je suis allée à l'école à Rive-de-Gier dès la maternelle puis à Grand-Croix où se trouvait le magasin et où nous vivions.

Véronique SAPIN, *Dance, dance, Again!*

It was born in Rive-de-Gier, a small working-class town in the Gier valley, between Saint-Étienne and Lyon. I lived there until I was twenty. An only child, I grew up in a modest environment shaped by heavy industry — metallurgy, mining — and the textile industry. My father was a factory worker in a large plant that made overhead cranes. My mother, who had been a secretary, bought a hunting-and-fishing shop even though she knew absolutely nothing about it. She saw the shop one day from the bus, noticed it was for sale, and didn't hesitate. My father, being a hunter and fisherman, could help her out. It turned out she was a marvellous shopkeeper, much liked by her customers, who were almost all men. The shop was almost never closed, except on Sunday afternoons and for one week each year. In short, there was always someone behind the counter — my mother, my father in his spare time, and sometimes me.

I did all my schooling up to the baccalauréat in the Gier valley: nursery school in Rive-de-Gier, primary school and collège (lower secondary school) in La Grand-Croix, and finally lycée in Saint-Chamond. At primary school, I attended a very small girls' school. I remember organising big games at break time that involved much of the school: it was always "cowboys and Indians"; we'd chase each other around. I often came home with torn clothes, but my parents were always understanding and didn't scold me much — just a little. It was also at primary school that I had my first experiences of choreography. Because I'd been doing classical dance since I was five, the teachers would ask me to prepare one or two little ballets with my classmates for the end-of-year shows.

After some local dance classes, when I was twelve my mother enrolled me at the Conservatory in Saint-Étienne. I used to take the bus in the late afternoon to attend lessons held at the Maison de la Culture. I always arrived early, so I spent the waiting time wandering through the temporary exhibition hall you had to cross to reach the dance studio. From twelve to nineteen, I had countless opportunities to discover the visual arts — without really understanding them, but enjoying the experience of moving through those worlds.

I was lucky to go to the Maison de la Culture: it was there that I earned my first paid gig as a dancer in the corps de ballet, and it was also where the Conservatory held its theatre classes.

Je n'ai pas beaucoup bougé pendant 20 ans, mon lycée était tout proche à Saint-Chamond.

Jusqu'en 6^{ème}, j'étais dans une école de filles. Il y avait une seule classe par niveau. Dans la cour de récréation, j'organisais des grands jeux avec toutes les petites filles de la cour qui voulaient bien. C'était toujours, toujours les cow-boys et les Indiens. J'étais toujours Aigle Noir, un Indien. Du coup, par la suite, les maîtresses m'ont demandé de faire des spectacles de fin d'année, de petites chorégraphies parce que je faisais aussi de la danse classique depuis l'âge de cinq ans.

Ma mère aurait voulu être danseuse. Elle m'a inscrite au conservatoire de danse à Saint-Etienne.

Après l'école, je prenais le bus. J'arrivais toujours en avance et comme les cours de danse étaient à la Maison de la culture, ça s'est révélé une chance incroyable : avant le cours, je passais mon temps dans la salle d'exposition. Pendant des années, dès l'âge de neuf ans et jusqu'17 ans, j'ai été confrontée à des expositions d'art.

Un peu après mes débuts au conservatoire de danse, je me suis aperçue qu'il y avait une salle où on faisait du théâtre, le conservatoire de théâtre en fait. J'ai demandé si je pouvais rester. Ils m'ont encouragée à passer le concours d'entrée plus tard. J'ai donc pu pratiquer la danse et le théâtre !

Au collège à Grand-Croix et plus tard au lycée, à Saint Chamond, les établissements étaient mixtes.

Comme j'étais très garçon manqué, la mixité ne m'a posé aucun problème. D'ailleurs, mon père aurait voulu avoir un garçon, et comme j'adorais mon père, pour plaire à mon père en fait, je me suis déguisée en garçon. J'étais très bagarreuse, je faisais comme les garçons. Il n'y avait pas d'échanges de coups, mais c'était plutôt dans l'esprit de ne pas se laisser faire. Mais globalement, j'étais une petite fille plutôt sans problèmes.

À quatorze ans, une enseignante m'a fait connaître le mouvement des Jeunes pour la Nature et j'ai créé ma propre section de ce mouvement national dont son mari était président. On allait récupérer des sacs de croûtons de pain que les gens mettaient sur le pas de leur porte d'entrée pour

One evening I knocked on the theatre door and asked if I could join a class. I was not yet old enough to sit the entrance exam, but the teachers accepted me and encouraged me to try later — something I'm still grateful for. When my dance teacher found out, she wasn't thrilled that I was spending my free time elsewhere, but it was too late: I had become as passionate about theatre as I was about dance.

Ecology was another major discovery for me. At fourteen, I saw René Dumont campaigning on television as the first Green candidate in a presidential election. Around the same time, my French and history teacher — whom I admired — tried to make us aware of nature conservation and organised an exhibition at school on animal trapping. All of this struck a chord with me and led me to join the JAAN, later renamed the JPN (Jeunes Pour la Nature, Young For Nature), affiliated with the World Wildlife Fund. The national federation was only a few kilometres from home, which allowed me to take part in their awareness activities. A few years later, I set up a local branch, the "JPN du Dorlay" (named after the river that runs through La Grand-Croix). Beyond birdwatching and botany weekends with the federation, our local group organised more practical actions: we pulled a little cart around to collect bags of breadcrumbs left by residents for the animal shelter, we planted trees, we put up nest boxes, and we staged fund-raising events at the village hall to support the federation's causes — saving a horse, building a kennel... It was my first real commitment.

At collège another issue arose: girls were expected to learn knitting while the boys built nest boxes. I went to the headteacher to ask if I could join the nest-box building. He refused: "You're a girl; girls knit." My father, who had wanted a son but had only one daughter — whom he adored — had already made it clear in small ways that, as a girl, my activities were "limited." That sense of limitation became an obstacle I was determined to overcome.

The lycée (upper secondary school) years were crucial because they taught me I could accept being excluded from the group when I disagreed with it. One episode marked me deeply. A brilliant boy in my class, with a fragile heart and a habit of sniffing glue, died of cardiac arrest during an altercation with his father as he tried to avoid being beaten. That explanation only came later. The boy lived near my home; I had known him for years and loved him. At school a sit-in was organised: everyone sat down in the yard.



Véronique Sapin © Tous droits réservés

Many, like me, didn't know the full story and were waiting for information. Some had decided to hold the English teacher responsible for the boy's death and wanted her dismissed. I was stunned. Most of the pupils participating didn't know the boy or the teacher well, yet the force of the crowd was enough to call for action. I stood up and left. I don't know how many of us walked out, but in my class I was the only one. I couldn't accept that such serious accusations could be thrown around so lightly — you could ruin a teacher's life without proof. It terrified me; it felt like a witch-hunt.

Another event stayed with me. In science class we were expected to dissect mice that the teacher bred in a store-room, even though we were in a literature option. I asked if we could use footage of a dissection instead of cutting up mice amid screams and disgust. The teacher suggested I speak to the head. I went to see him, after first offering to bring classmates with me. I asked to be excused from the dissection. He agreed. That felt like a big victory.

After earning a literary baccalauréat, I hesitated between studying history-geography and art history. I took a gap year to organise touring exhibitions in small towns near the Gier valley on issues of animal welfare, with the "JPN du Dorlay" — for example, on battery-farmed hens. The federation had me take the BAFA (a youth-leader qualification), which enabled me to take a busload of about a dozen children to the Parc régional du Pilat on Wednesdays, where the federation had a chalet. I was the only adult — and I'm not sure it was even strictly legal... The following year I finally chose history and geography. I postponed art history because I felt I lacked the broad general knowledge required for such a specialised subject. Later, while abroad, I began studying art history by correspondence.

It was during a school holiday in Argelès one February — with the scent of mimosas and pinewoods — that I decided to enroll at the University of Perpignan, where I studied through to a Master 1. There, I carried on with dance and theatre, despite the rivalries between teachers (the theatre teacher was a dreadful, self-important tyrant), and I began learning the harp and singing. My life revolved around university classes and conservatory lessons. I earned a little money with two successive jobs: first as a temporary lecturer at the university, and then doing door-to-door sales for a history book collection.

nous. On les apportait ensuite à la Fédération des jeunes pour la nature qui les livraient à la SPA.

C'était une première action fondatrice de mes engagements futurs.

Au lycée, j'ai découvert la bibliothèque et à partir de ce moment, j'ai passé vraiment un temps fou à lire.

Au lycée également, j'ai compris la nature et la raison de mes engagements. Je n'acceptais pas qu'un groupe m'impose sa façon de penser.

Au lycée, Il y avait eu cet épisode tragique d'un garçon de ma classe qui est décédé. Il avait une santé très fragile, mais il sniffait de la colle. Les autres élèves — qui ne le connaissaient pas forcément aussi bien que moi — ont décidé de faire un sitting pour faire renvoyer la prof d'anglais qu'ils jugeaient responsable. Je le connaissais bien, c'était mon voisin, et je l'aimais beaucoup, il était intelligent, doué, mais il avait ce souci avec son cœur. Alors quand le lycée entier s'était assis dans la cour en accusant la prof d'anglais cette enseignante, je n'ai pas supporté. Je suis retournée en classe. C'était l'heure de mon cours de philo, cours de philo que j'adorais. Mais mon professeur n'était pas content que je sois la seule à ne pas faire le sitting. Il m'en a voulu pendant toute l'année. J'ai soutenu que c'était trop grave d'accuser un professeur de la mort d'un enfant.

C'est là où je me suis révélée, et que j'ai compris que je n'étais pas et ne pouvais pas, être d'accord avec le groupe, que je n'avais pas à me plier à eux.

J'ai passé un bac littéraire, mais je ne savais pas si j'allais faire des études d'histoire de l'art ou des études d'histoire et géographie. Finalement. J'ai choisi l'histoire de l'art en raison de mon goût pour les livres et du conservatoire. Quand j'étais enfant, je ne comprenais rien aux expositions que je voyais très régulièrement, mais j'avais un réel besoin de comprendre.

À l'université de Perpignan où j'avais choisi de vivre (le soleil, le parfum du mimosa), je suis allée jusqu'en licence, puis ensuite à Montpellier pour mon doctorat.

À Perpignan, j'ai continué la danse, le théâtre, c'était plus difficile, à cause, de l'inimitié qu'il y avait entre mes deux professeurs.



Véronique Sapin ©

I later moved to Paris to complete my doctorate, devoted to international relations during the French Fourth Republic. The subject stemmed from an incident when I was sixteen, during holidays in Spain: a group of about ten English teenagers rejected me with contempt when I answered "yes" to their question, "Are you a communist?" They had just sat down at my table a few minutes earlier. I wasn't very good at languages, but their question was clear. I wasn't a communist, though I admired some friends of my parents who were. But I couldn't accept such coercion, so I said yes. They immediately got up and left — even the boy who had first spoken to me, and who had seemed to like me, stood up and walked away. It was another lesson in exclusion and the pressure of the group.

In Paris, I stopped my thesis after three years to enroll at the Institut Français de Presse. With that diploma in hand, I began a degree in theatre studies at Censier University,



Tous droits réservés

J'ai commencé à jouer de la harpe.

Ma vie, c'était les cours à l'université, le conservatoire de danse, la harpe et bien sûr la bibliothèque.

Je suis montée à Paris pour terminer mon doctorat sur les relations internationales sous la Quatrième République : je voulais comprendre l'anticommunisme, pourquoi devient-on anti-communiste sans vraiment savoir ce qu'est le communisme, comme aujourd'hui l'antisémitisme, l'anti-islamisme. C'est sans doute la peur de ces réactions de masse qui poussent les foules à brûler les sorcières par exemple.

À Paris, je continue le théâtre, je continue la danse, je continue le chant et la harpe. Au départ, je voulais faire de la chorégraphie, mais à 24 ans, c'est déjà trop tard. Donc je me tourne vers l'opéra, pour faire de la mise en scène. J'ai monté

where I met someone important: Michel Vinaver, my play-writing teacher, playwright, and director. Vinaver privately praised and encouraged my writing; that year, the only student play he chose to read aloud himself on stage was mine, *Paysage avec arbre et abreuvoir* (Landscape with Tree and Drinking Trough). That support sparked my vocation. Artistically, I continued with theatre, singing, and the harp. At this point, I must say how grateful I am to the French system that makes enrolment at the Conservatoire virtually free of charge — as is also the case for university studies.

As a teenager, I had wanted to be a choreographer, but by the time I arrived in Paris at twenty-four I was told it was "too late." So I turned to directing theatre with music and dance. Living at the Cité Internationale Universitaire, I was working on my thesis and directing plays at the same time. By posting notices around the Cité, I found volunteers, and every weekend for months we rehearsed. I founded the *Compagnie de la Folie Ordinaire* to organise the productions.

I adored Brecht. In 1986 Giorgio Strehler staged *The Threepenny Opera*, and I managed to be accepted as an assistant — extraordinary! But the poor relations between Strehler and the conductor shattered my dream when their disagreement brought the project down. I no longer remember the exact reason given in the letter announcing that the invitation was void. It was a great disappointment.

After that, I needed to earn more money and start repaying my student loan — taken out to buy two tiny attic rooms (really just under the rafters) that my father and I renovated into a one-room flat. I first made a living as a freelance communications specialist for theatre companies, then part-time at FIFEJ (the International Film Festival for Children and Youth); afterwards as communications manager in an interactive record company, before being headhunted by a rival firm.

At a certain point, I realised my artistic projects were at risk. I had no idea how to professionalise them, nor who to turn to for guidance. Every attempt led to little: I met people who meant well but couldn't help, or others who bluntly told me that, as a woman, it was pointless to try. My partner and I decided to try our luck elsewhere. When the chance to go to Quebec arose, we didn't hesitate. I began writing a play with the aim of staging it there, but the invitations I sent led nowhere — my Parisian way of working didn't translate.

des spectacles, chantés et dansés. J'avais réussi. J'habitais la Cité internationale universitaire, je faisais à la fois mon doctorat et je montais des spectacles.

J'adorais Brecht. En 1986, Giorgio Strehler a monté l'Opéra de Quat'Sous. J'ai réussi à obtenir une place d'assistante ! C'était extraordinaire ! Mais voilà, l'ego de Giorgio Strehler a heurté celui du chef d'orchestre, ils ne se sont pas supportés. Il y a eu un clash et donc plus de spectacle.

À un moment donné, j'ai baissé les bras, je suis allée voir ailleurs voir comment ça se passe, au Québec.

Au Québec, je travaille comme recherchiste à Radio-Canada et ensuite, j'ai rejoint une équipe pour une émission géniale : *Demain, la veille*, qui traitait surtout de comment demain sera, comment les sociétés seront demain, la recherche, la médecine,...

C'est à Radio-Canada que j'ai rencontré Dominique Banoun, qui m'a ouvert les portes de l'art vidéo. Tout d'un coup, la vidéo rejoignait l'Opéra où l'on crée tout de A jusqu'à Z : l'image, le son, le mouvement, tout. Pas d'ego à gérer. Je suis tombée en pâmoison devant la vidéo. Je pouvais faire de la chorégraphie, du son, enfin tout ce que j'aime. L'art vidéo a été la découverte de ma vie.

J'ai commencé à travailler avec Dominique grâce à un centre autogéré par les artistes, Vidéographe. On nous offrait la possibilité de travailler le soir et la nuit.

Je travaillais à la radio la journée et Dominique aussi. Et le soir, on faisait nos montages dans une espèce de laboratoire. On avait l'impression d'être dans un sous-marin parce qu'il y avait des petits écrans partout.

Comme j'allais mon premier fils, je l'emmenais pendant la nuit pour travailler. Quand le deuxième est né par contre, j'étais totalement épuisée. J'ai donc arrêté la radio pour ne faire que de la vidéo.

Since I had developed a pilot children's programme during my time at the IFP, I proposed it to Radio-Canada. I first joined the Canadian broadcaster as a substitute, then became part of the brilliant team of *Demain la veille*, a programme exploring the societies of tomorrow, as a researcher and contributor. My children's segment was eventually incorporated into another show. Amusingly, the following year that programme won the award for "Best Radio Programme for Children" at a festival in Iran.

It was at Radio-Canada that I met Dominique Banoun, who opened the door to video art for me. Suddenly, in video I rediscovered what I had loved in choreography and directing music-theatre: the freedom to create everything from A to Z — image, sound, movement — without having to manage big egos. I was instantly hooked. Video allowed me to choreograph, compose, imagine... It was the discovery of my life, a kind of total art.

Together with Dominique, we worked at the artist-run centre Vidéographe, which gave us access to equipment at night. By day we were at Radio-Canada; by night we slipped into that lab that felt like a submarine, with screens and cables everywhere. I even brought my first son there while breastfeeding. But when my second child was born, I was exhausted. I left the radio to devote myself entirely to video.

© Interviewed and translated from French
by Gabriel Soucheyre,
August, 2025 - Turbulences Vidéo #129

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre,
Août 2025 - Turbulences Vidéo #129



Véronique Sapin © Tous droits réservés

UNE ANTHROPOLOGIE POÉTIQUE ENTRE HIATUS ET ÉCLAT

par Marco Piazza,

« Hiatus et fragments — ainsi pourrait-on nommer le territoire où s'inscrit l'œuvre vidéo de Véronique Sapin. Un territoire traversé de failles, de ruptures, de suspensions : entre deux gestes, entre deux voix, entre ce qui s'efface et ce qui réapparaît. L'humain y est montré dans l'intervalle, jamais stable, toujours en déséquilibre : au bord de la chute, au bord de la lumière. »



Le combat des humains nus © Tous droits réservés

Le hiatus, c'est la coupure, la disjonction, l'espace où deux réalités se heurtent sans se confondre. Dans ses vidéos, Sapin enregistre cet entre-deux, non comme une faiblesse, mais comme un lieu de vérité : là où la violence se trahit, là où le sujet naît, là où l'image cesse d'être trompeuse pour devenir cri, souffle ou appel.

Parce qu'il y a comme un hiatus au cœur de l'époque : d'un côté, les mœurs individualistes, démocratiques, consuméristes nous rappellent sans cesse à notre liberté de choisir – du menu du petit-déjeuner jusqu'au choix du conjoint, en passant par notre carrière. Mais de l'autre, la philosophie a relégué le libre-arbitre au musée des illusions : après Marx et Freud, difficile de croire que nos décisions nous appartiennent véritablement.

Véronique Sapin: A Poetic Anthropology Between Hiatus and Radiance

Hiatus and fragments—this is one way of describing the territory in which Véronique Sapin's video work is set. A territory traversed by faults, ruptures, and suspensions: between two gestures, between two voices, between what fades and what reappears. Humanity is shown in the interval, never stable, always on the edge: on the edge of falling, on the edge of light.

The hiatus is the cut, the disjunction, the space where two realities collide without merging. In his videos, Sapin records this in-between, not as a weakness, but as a place of



Woman Women © Tous droits réservés

Véronique Sapin s'avance dans cet interstice : elle questionne le point exact où l'on bascule entre contrainte et liberté. Ses vidéos s'attachent à isoler des perceptions ou des pensées minimales, furtives, qui n'occupent dans la vie réelle qu'une fraction de seconde, que nous ne formulons presque jamais et qui échappent souvent au langage.

L'œuvre vidéo de Véronique Sapin se situe dans cet intervalle : un entre-deux où l'image se fissure et laisse passer le souffle d'un geste, le murmure d'une voix, la charge d'un regard. Ici, le hiatus n'est pas faiblesse, mais lieu d'apparition — là où la violence se trahit, où un sujet naît, où l'attention devient politique. Et de ces failles surgissent des éclats : minuscules, entêtés, suffisamment vifs pour éclairer nos illusions et ranimer nos solidarités — un « non » obstiné, un chapeau replacé sur une tête d'enfant, une main qui saisit une corde tendue : éclats de dignité fragile, éclats de résistance, éclats de voix qui se rassemblent en un chœur.

truth: where violence betrays itself, where the subject is born, where the image ceases to be deceptive to become a cry, a breath, a call.

For there is a kind of hiatus at the heart of this era: on the one hand, individualistic, democratic, and consumerist mores constantly remind us of our freedom of choice—from the menu for breakfast to the person we marry, including our career. But, on the other, philosophy has relegated the idea of free will to the museum of illusions: after Marx and Freud, it is difficult to believe that our decisions are truly our own.

Véronique Sapin steps into this gap: she questions the precise point where we tip between constraint and freedom. Her videos seek to isolate minimal and timid perceptions or thoughts that occupy only a fraction of a second in real life, that we almost never express, and that often escape language.

L'ensemble de l'œuvre de Sapin, composée de près d'une centaine de vidéos, est une invitation à parcourir une anthropologie poétique où se déploie l'humain pris entre effacement et lumière. On peut la lire comme une traversée des tensions qui nous façonnent — illusions et résistances, chutes et dépassements, fragilités et forces.

L'illusion médiatique et politique, d'abord, où la croyance s'accroche au simple titre, à l'artifice ou à la rhétorique du pouvoir. Puis viennent les mirages économiques et consuméristes et les failles sociales et symboliques jusque dans le corps. Et bien sûr, les violences de genre, nommées crûment dès l'enfance.

Un deuxième ensemble regroupe des vidéos qui plongent au cœur des paradoxes : l'humain n'est ni tout à fait prisonnier, ni totalement libre ; il avance entre spirales, contradictions, tensions. Ces vidéos interrogent l'ambivalence comme condition même de notre humanité.

Un dernier ensemble met l'accent sur les petits gestes, ces traces ténues qui révèlent à la fois la vulnérabilité et la grandeur des êtres. Ce sont des vidéos attentives, presque caressantes, dans lesquelles Sapin éclaire la fragile dignité des vies ordinaires illuminées par l'attention aux autres. Dans ces œuvres, l'artiste s'interroge sur la force de l'humain : ne réside-t-elle pas dans un geste, une attente, un appel, un souffle ?

© Marco Piazza
Chercheur et curateur indépendant
Août 2025 - Turbulences Vidéo #129

Véronique Sapin's video work stands in an interval: an in-between where the image cracks and lets through the breath of a gesture, the murmur of a voice, the charge of a gaze. Here, the hiatus is not a weakness but a place of apparition—where violence betrays itself, where a subject is born, where attention becomes political. And from these cracks emerge shards: tiny, tenacious, vivid enough to illuminate our illusions and revive our solidarity—a stubborn "no," a hat placed back on a child's head, a hand gripping a taut rope: shards of fragile dignity, shards of resistance, shards of voices joining in chorus.

Sapin's entire body of work, composed of nearly a hundred videos, is an invitation to explore a poetic anthropology where the human being is caught between erasure and light. It can be read as a journey through the tensions that constitute us—illusions and resistances, falls and over-comings, fragilities and strengths.

First, the media and political illusion, where belief clings to the mere title, artifice, or rhetoric of authority. Then come the economic and consumerist mirages, and the social and symbolic fault lines inscribed even in the body. And of course, gender violence, named bluntly from childhood.

A second collection of videos explores the heart of paradoxes: human beings are neither completely imprisoned nor completely free; they evolve between spirals, contradictions, and tensions. The videos question ambivalence as a condition of our humanity.

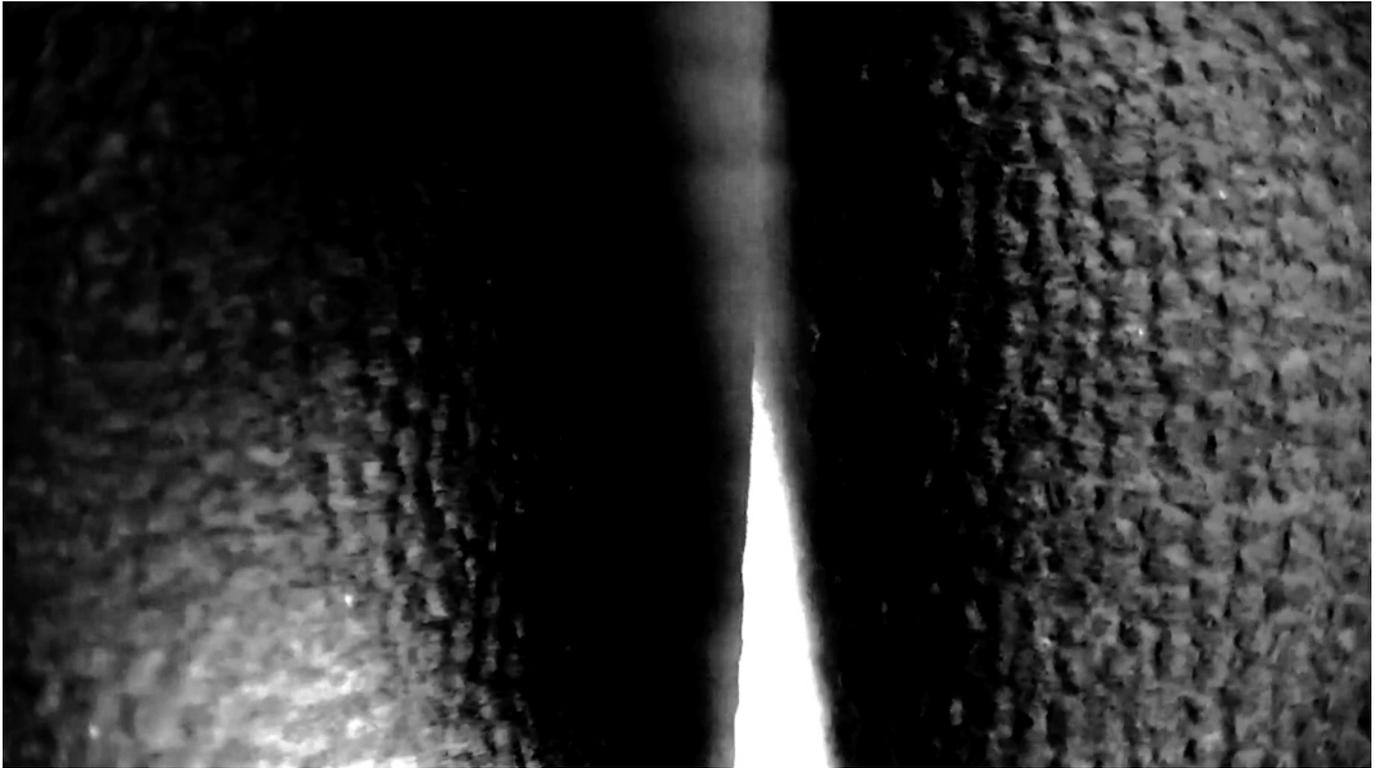
A final collection focuses on small gestures, those tenuous traces that reveal both the vulnerability and the grandeur of beings. These are attentive, almost caressing videos, in which Sapin highlights the fragile dignity of ordinary lives illuminated by attention to others. In these works, the artist questions the strength of humanity: does it not reside in a gesture, an expectation, a call, a breath?

© Marco Piazza
Researcher and independent Curator
translated from French
by Gabriel Soucheyre,
August, 2025 - Turbulences Vidéo #129

LE CYCLE DE L'ABÎME

Par Thomas Bayard,

« Véronique Sapin interroge la réalité de ce qui nous séduit, captive notre regard pour finalement se dérober et ouvrir un abîme sous l'apparence. Trois œuvres forment un ensemble qu'on pourrait nommer un cycle de l'abîme : Si beaux, si morts (2024), Elle parlait pourtant de lumière, de danse et d'harmonie (2025) et Les Pages noires du livre blanc (2024). Leur dialogue est frappant : toutes trois interrogent la part illusoire de ce qui scintille ou se donne comme savoir. Toutes trois nous placent entre fascination et déception, émerveillement et soupçon, nous révélant la capacité de l'art à transformer nos égarements en expérience sensible. »



Les pages noires du livre blanc, Véronique Sapin © Tous droits réservés

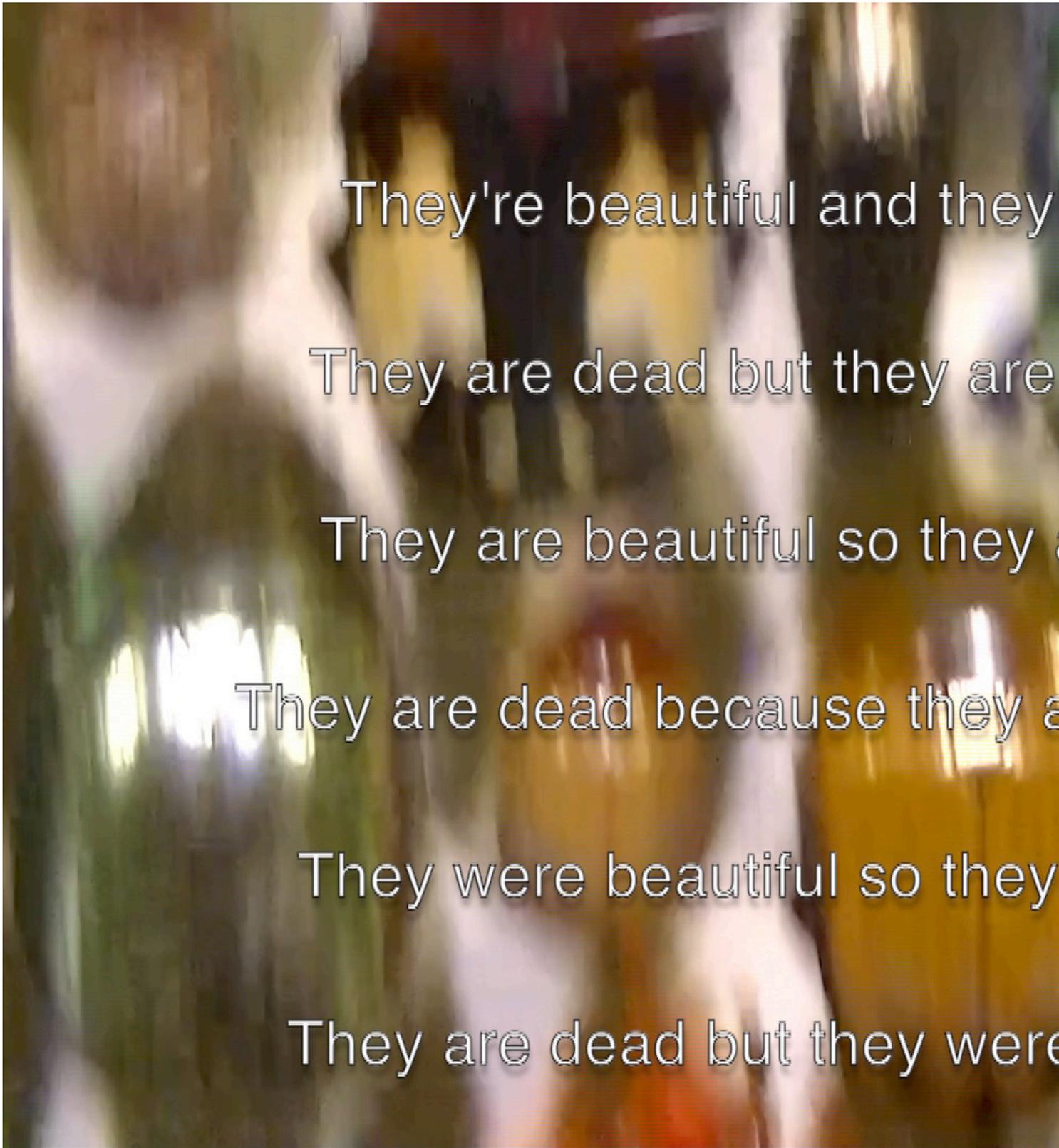
Dans *Si beaux, si morts*, l'image glisse sur des coléoptères figés, présentés comme dans une vitrine de musée d'histoire naturelle. Le titre lui-même sonne comme une antithèse : beauté éclatante et mort irrévocable. Les insectes brillent, leurs couleurs métalliques séduisent l'œil, mais cette séduction est indissociable de la taxidermie, du geste de collection qui transforme la vie en spécimen. Sapin joue sur l'ambivalence du regard : doit-on admirer la perfection des formes et des teintes, ou ressentir le malaise devant ce qui n'est plus que cadavre ? L'œuvre met en lumière un paradoxe fondamental : ce qui est présenté comme objet de savoir scientifique et d'admiration esthétique est en même temps le signe d'une dépossession — l'animal n'existe plus que comme preuve de sa mort. L'éclat est indissociable de l'extinction.

L'année suivante, avec *Elle parlait pourtant de lumière, de danse et d'harmonie*, Sapin déplace ce questionnement vers un matériau contemporain : les déchets plastiques. Filmés en gros plan, ralentis, traversés de lumière, ils semblent soudain vibrer. Le titre dit bien la séduction du spectacle : la lumière, la danse, l'harmonie sont bel et bien présentes. Et pourtant — ce « pourtant » résonne comme une ironie insistante — ce n'est pas la vie qui palpite, mais l'artifice qui menace la vie. Ce qui fascine est aussi ce qui pollue. L'œil se

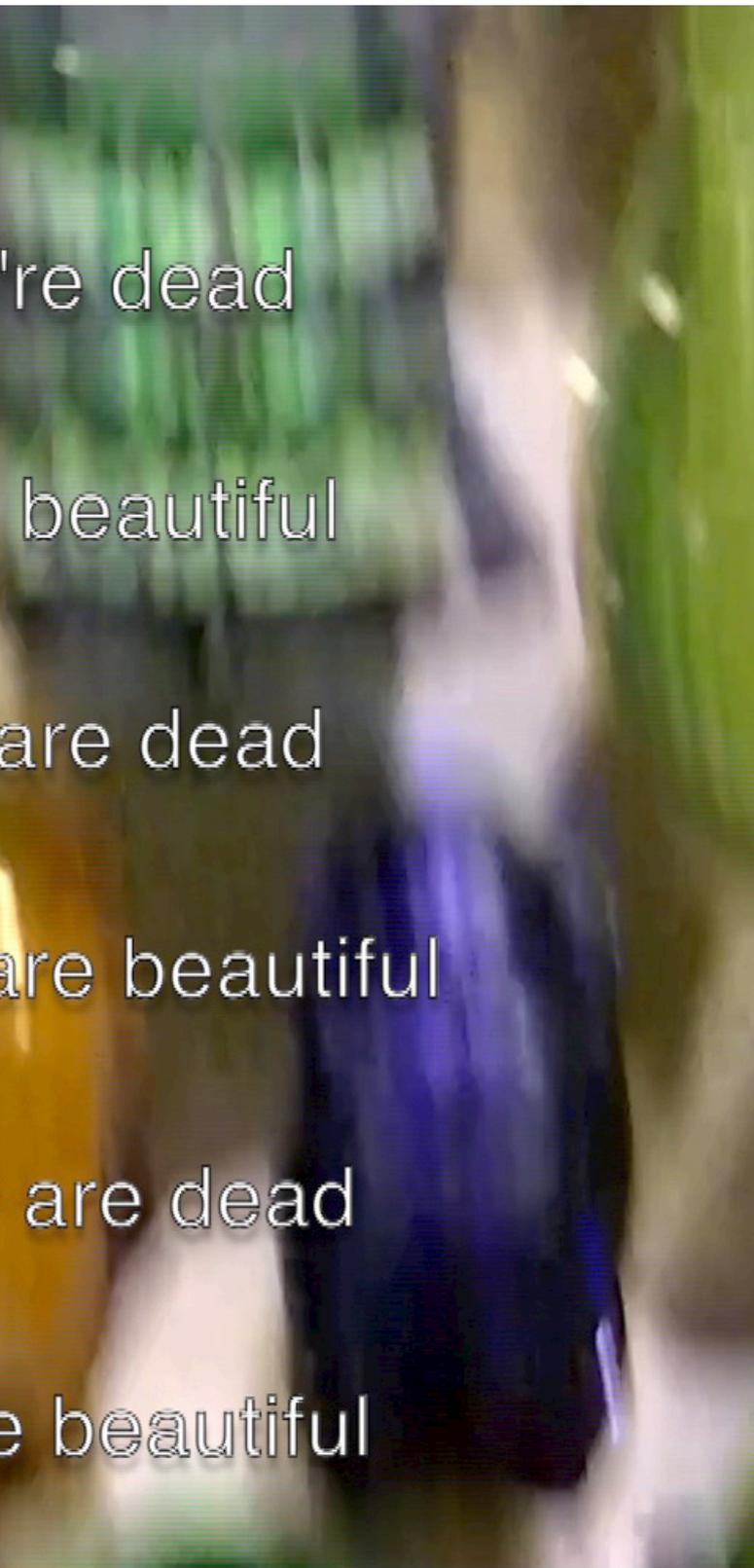
laisse d'abord hypnotiser par les reflets, par le mouvement presque organique de la matière plastique, avant que la conscience n'intervienne : ce qui est beau est précisément ce qui détruit les écosystèmes.

Les Pages noires du livre blanc interroge un autre registre, celui du savoir. Un livre relié, présenté comme objet de référence, porte en lui la promesse d'un contenu, d'un discours, d'une vérité transmissible. Mais lorsqu'on l'ouvre, ses pages sont tout autres. L'objet conserve l'aura institutionnelle de l'imprimé, tout en trahissant radicalement sa fonction. Ce n'est pas seulement le vide qui s'offre, mais l'opacité, l'impossibilité de lire, la négation même du langage.

Prises ensemble, ces trois vidéos composent une méditation sur apparence et réalité, éclat et effacement, promesse et déception. Mais elles s'unissent aussi dans une pratique spécifique de Sapin : l'art de la suspension et de l'interstice. Dans *Si beaux, si morts*, le temps se fige : les insectes immobilisés défilent de plus en plus vite, nous tenant dans une contemplation suspendue entre admiration et malaise. Dans *Elle parlait pourtant de lumière...*, c'est le ralenti qui suspend le flux, transformant un déchet en organisme



Si beaux, si morts, Véronique Sapin (2024) ©Tous droits réservés



fantasmé, ouvrant un interstice entre ce que nous savons et ce que nous croyons voir. Dans *Les Pages noires du livre blanc*, la suspension est celle du sens : la lecture s'enclenche, mais demeure impossible, maintenue dans un vide qui s'épaissit à chaque page tournée.

Ces œuvres créent des seuils, des espaces d'indétermination. Elles retiennent, elles ralentissent, elles nous laissent en suspens. C'est dans cet interstice que s'éprouve le cœur de l'expérience esthétique proposée par Sapin. Ce cycle de l'Abîme révèle ce que Sapin sait parfaitement isoler : le basculement entre deux instants « T », comme un détour par lequel il nous est possible de découvrir ce qu'il en coûte de continuer à voir.

© Thomas Bayard
Curateur et critique d'art indépendant
Août 2025 - Turbulences Vidéo #129

VIENS, ALLONS VIVRE ET PENSER ENTRE LES LIGNES (2024)

Par Thomas Bayard,

« À première vue, l'image frappe par sa simplicité : des lignes verticales en noir et blanc, strictes et répétées, comme une grille abstraite ou un code-barres. Ici, rien n'est truqué : à part une légère accentuation du contraste, l'image n'a pas été retouchée, simplement filmée telle quelle, puis passée en noir et blanc. Sapin n'invente pas un décor : elle cadre, elle isole, elle choisit un angle qui révèle ce qui, dans la réalité, était déjà là. C'est une fidélité radicale au réel, et c'est précisément ce choix esthétique qui donne à l'œuvre sa puissance. »

Ce geste est caractéristique de son style. Dans *Et pourtant elle tourne*, Sapin procédait de la même manière : aucun artifice technique, seulement un cadrage attentif qui transformait un mouvement ordinaire en incarnation d'une force historique. Le réel n'est pas ici une matière à manipuler, mais une réserve de formes et de tensions dont il suffit de révéler l'éclat caché. Chez Sapin, l'art consiste à isoler ce qui, dans la banalité du monde, recèle une vérité poétique et politique.

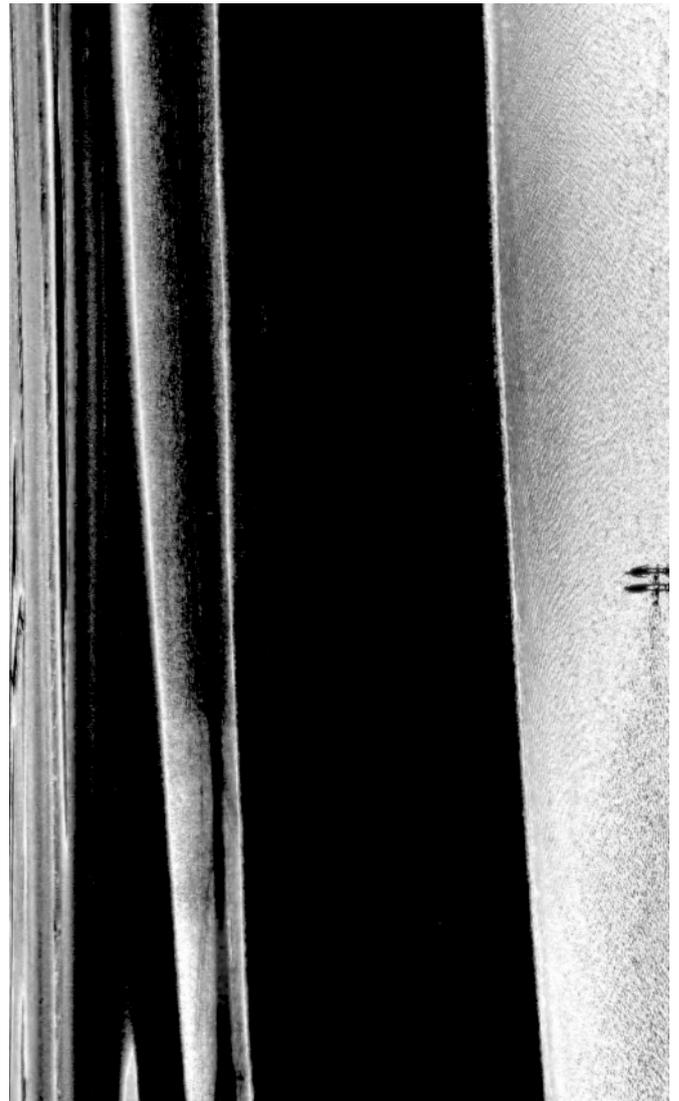
Dans *Viens, allons vivre et penser entre les lignes*, cette révélation se joue dans une lente apparition. Ce qui semblait une abstraction graphique s'anime : deux silhouettes se distinguent, traversant l'espace, franchissant la limite noire pour se déplacer vers la lumière. Elles avancent côte à côte, jusqu'au bord de l'image et en sortent. On comprend alors que ces lignes, qui ressemblaient à une pure construction esthétique, appartiennent en réalité à un paysage concret, celui de la baie du Mont Saint-Michel au coucher du soleil lorsque l'océan se retire. Les deux êtres-humains qui traversent ensemble le sable (en noir) puis l'eau (en blanc) ont été isolés de la foule des touristes.

Tout se joue dans l'écart entre ce que l'on croit voir et ce que l'on découvre. Les verticales rigides rappellent les colonnes du sacré (temples, pyramides, minarets, clochers), mais aussi les signes contemporains de la marchandisation (le code-barres, l'ordre quantifiable). Entre ces lignes, se glisse pourtant l'humain, fragile et mouvant.

Sapin propose ici une métaphore du vivre : apprendre à habiter les interstices, à traverser les cadres sans s'y réduire. Les lignes ne disparaissent pas — elles structurent, elles imposent — mais l'homme et la femme les franchissent, ouvrant une respiration dans la trame. L'œuvre dit que la liberté n'est pas la négation des cadres, mais le mouvement discret qui les traverse.

C'est une constante dans le travail de Sapin : elle filme des résistances ténues. Dans *NOE ou L'Héritage*, c'est l'enfant qui refuse les jouets transmis ; dans *Le doute et L'Accordeur*, c'est la voix ou le geste qui disent « non » ; dans *Et pourtant elle tourne*, c'est le corps qui poursuit son mouvement malgré les entraves. Ici, le refus prend la forme la plus discrète : marcher entre les lignes, se glisser dans l'espace infime que le monde laisse ouvert.

D'un point de vue formel, l'œuvre condense ce qui fait la singularité de Sapin : l'attention à l'infime, la capacité à isoler



Viens, allons vivre et penser entre les lignes, Véronique Sapin (2023)
© Tous droits réservés

une fraction de seconde, une perception timide, qui d'ordinaire glisse sous le seuil du langage. Deux silhouettes dans une trame quasi abstraite deviennent une allégorie de l'existence humaine : vivre, c'est avancer entre les lignes, penser, c'est lire dans l'interstice.

En cela, *Viens, allons vivre et penser entre les lignes* ne se limite pas à une critique des cadres sociaux, religieux ou économiques. Elle est aussi une réflexion sur l'art lui-même : l'art comme ce pas de côté qui ne détruit pas la grille, mais la révèle autrement, en fait surgir la possibilité de respirer.

© Thomas Bayard
Curateur et critique d'art indépendant
Août 2025 - Turbulences Vidéo #129

CARTOGRAPHIE DE SES ŒUVRES FEMINISTES

Par Julie M. Caron,

« Dans le vaste paysage de l'art vidéo, l'œuvre de Véronique Sapin s'exerce et se reconnaît par une esthétique de la retenue et de l'infime.

Chez elle, le féminisme se déploie comme une méthode patiente pour accorder le regard aux gestes minuscules où se décide une existence. Il se joue dans la construction patiente d'un regard. Ce qui frappe dans ses vidéos, c'est la manière dont le politique s'enracine dans l'intime, puis se déploie jusqu'au collectif. »



Lettres mortes, Véronique Sapin (2025) © Tous droits réservés

Cette politique de l'attention se lit en trois temps — violence et effacement, résistance individuelle, affirmation collective — qui structurent un corpus cohérent. Au fil des vidéos, Sapin fait de l'image un espace de vigilance et de mémoire : témoigner, se souvenir, se tenir aux côtés de.

Sapin nomme sans détour l'architecture de la domination : la violence genrée tout d'abord, elle la situe non dans des scènes de pouvoir explicites, mais dans les jeux et les rituels de l'enfance.

Dans sa toute première vidéo sur le thème de la femme, *Jeux de Dames* (1998), la violence surgit au cœur d'un jeu d'enfant derrière lequel se profile le cycle du viol et de sa répétition. Avec *Égalité* (2007), le jeu dans une cour d'école fait surgir une brutalité déjà sexuée, qui se révèle très tôt, dans les « rires » de cour de récréation, les gestes que l'on feint d'innocenter.

Certaines de ses vidéos mettent en exergue l'effacement du corps et de la voix des femmes. *Lettres mortes* (2011) met en scène l'injonction à se taire et à obéir lorsque des hommes obligent une fillette à effacer ce qu'elle vient d'écrire tandis qu'un petit garçon observe : l'autorité s'apprend d'un côté, la docilité de l'autre. C'est une pédagogie sociale du silence que l'artiste donne à voir : geste minuscule que d'effacer les mots, mais qui dit tout de l'apprentissage de la soumission.

L'architecture de la domination s'épanouit également dans les corps d'adultes pour les manipuler ou les meurtrir. Les images de *Has-Been* (2022) tirées d'une scène prise sur le vif dans un parc, juxtaposent la pose sexualisée exigée par un photographe et le passage d'un pétrolier : deux reliques d'un monde qui s'éteint — le pétrole triomphant et la femme-objet —, placées dans le même cadre avec une ironie d'anthropologue. Dans *Je tourne mon visage vers vous* (2025), la violence prend la forme de témoignages de



Je tourne mon visage vers vous, Véronique Sapin (2025) © Tous droits réservés

femmes victimes d'attaques à l'acide, recouvrant le visage de l'artiste jusqu'à le faire disparaître. Avec *Image, Animal, Image*, la vidéo aboutit à l'insoutenable : les images d'une jeune femme lapidée, retransmises à la télévision.

Sapin pose les conditions de l'émancipation. En remontant au « premier pli » des gestes et des affects, elle nous invite à penser que si la violence se fabrique tôt, l'émancipation aussi.

Le doute (2011) fait d'un simple arrêt une désobéissance fondatrice ; Sapin enregistre la naissance d'un sujet qui dit « non » en suspendant le mouvement imposé. Pour Sapin, le « non » ne surgit pas forcément dans le spectaculaire, mais dans l'interruption, fut-elle d'un événement minime, et dans l'obstination discrète. Dans *L'Accordeur* (2016), la voix qui répète « non » refuse le diapason social — splendide retournement où l'accord « juste » devient ce à quoi il faut justement ne pas se soumettre. Dans *Dévoilée* (2004), un visage de femme apparaît derrière une vitre brisée. Ce visage, qu'on croit prêt à disparaître, trouve pourtant à chaque fois la force de revenir. Ce va-et-vient répétitif dit la condition féminine comme tension permanente : ne jamais

céder complètement, ne jamais s'abandonner au repli. Dans *Et pourtant elle tourne* (2024) le corps de la femme devient l'incarnation d'un mouvement historique : malgré les entraves, malgré les forces qui cherchent à l'arrêter, quelque chose progresse et s'émancipe. Dans *Voilée* (2025), la bouche d'une femme s'ouvre et plonge dans la chevelure, puis réapparaît, respire avant de plonger à nouveau. Le visage s'embrase peu à peu jusqu'à l'auto-combustion. Ici, l'érotisme n'est pas objectivation, mais énergie de résistance.

Après l'acte singulier, Sapin propose l'émergence d'une force collective qui commence par un combat mené dans les marges, dans les gestes humbles, dans les voix qui persistent et, peu à peu, deviennent un chœur. L'insoumission individuelle trouve un prolongement dans l'affirmation collective. Sapin inscrit l'émancipation dans la solidarité. *Femmes effacées* (2012) réécrit les noms de militantes assassinées pour contrecarrer leur disparition ; *La raison d'espérer* (2012) politise le soin le plus archaïque (ôter les poux) en l'érigeant en métaphore de solidarité ; dans *Femme vs Femmes* (2015) une mariée solitaire, debout sur un fil comme une funambule, perd l'équilibre et tombe. L'image de sa chute cède la place à des manifestation de femmes ;

Le Cri (2021) confie le mégaphone à une fillette pour mieux dire qu'une voix collective naît de chaque voix préservée ; Dans *Philosophie du verbe* (2021), des femmes tiennent ensemble une corde tendue. Chaque main compte, chaque tension est nécessaire : si l'une cède, l'ensemble se défait.

Lorsqu'elle s'engage personnellement dans l'image (*Je tourne mon visage vers vous* (2025)), elle fait de son visage le lieu d'une disparition dans un acte de délégation ; elle porte en elle la part sensible d'innombrables effacements.

La majorité des vidéos de Sapin sont « prises sur le vif » dans l'instant décisif d'un geste, d'un mot. De ce moment crucial, suspendu, elle recueille les traces, les mouvements minuscules (une corde tendue, un pas, un pou écrasé) pour les porter en actes politiques. Sa démarche se caractérise par ce que l'on pourrait appeler une stylistique de l'intervalle, qui se substitue au spectaculaire. Ses vidéos reposent sur des dispositifs — ralenti, répétition, boucle, voilement/dévoilement, effacement/réapparition — qui ouvrent un espace entre deux états :

- Le ralenti (*Égalité, Jeux de Dames*) : il ne montre pas seulement une action, il creuse le temps entre deux gestes pour en révéler la violence cachée.
- La répétition et la boucle (*Dévoilée, Voilée, L'Accordeur*) : l'image revient, se répète, se décale légèrement, créant un espace de réflexion entre deux occurrences d'un même geste ou d'un même mot.
- L'effacement (*Lettres mortes, Je tourne mon visage vers vous*) : un mot ou un visage disparaît ou réapparaît, produisant une tension dans cet entre-deux.

C'est dans cet « entre-deux » que tout se joue : entre le geste et son arrêt, entre la visibilité et l'effacement, entre le voile et son retrait. Sapin inscrit son féminisme dans ces intervalles nous donnant le temps de penser le micro événement dans son déroulement et d'en percevoir le macro-phénomène en jeu. Sapin rend visible la chaîne causale de la domination — comment elle s'enseigne, se naturalise, puis se brise — et montre, par la structure même de ses vidéos, l'itinéraire d'une subjectivation : effacement ; refus ; cœur.

En somme, l'intervalle désigne chez Sapin ce « petit espace » — temporel, visuel, symbolique — où se joue l'essentiel : ni le geste brut, ni son absence, mais le moment suspendu entre les deux.

Son travail ne dénonce pas frontalement la violence ou la révolte, il les fait advenir dans ces micro-espaces, autant de dispositifs formels qui nous donnent le temps de penser ce que nous voyons.

La solidarité n'est pas seulement thématique pour son travail vidéo : elle est au cœur de sa démarche. En 2005, avec l'artiste américaine C. M. Judge, elle fonde le collectif FemLink-Art, qui réunit aujourd'hui 154 artistes de 64 pays, dans l'objectif de participer à leur visibilité et à celles de leurs œuvres. Elles créent des « compositions-vidéos » qui regroupent leurs contributions autour de thèmes communs. En 2026, FemLink-Art célébrera les vingt ans de la première diffusion publique d'une de leurs œuvres communes, « Fragilité ». Cet engagement montre que pour Sapin, l'art peut être un espace d'action concrète. Cette dimension « institutionnelle » — souvent laissée aux marges des pratiques — fait de Sapin une « ingénieure du commun ». Par FemLink-Art et les « compositions-vidéos », Sapin tente de contribuer à modifier les conditions de diffusion et de visibilité du travail des artistes femmes avec une belle continuité.

Si l'on devait résumer : Véronique Sapin pratique un féminisme de l'attention. Elle privilégie l'endurance des formes modestes ; lorsqu'elle représente la violence, elle en reconstruit la grammaire pour mieux la défaire ; elle ne s'arrête pas au thème de la sororité, elle en construit l'infrastructure.

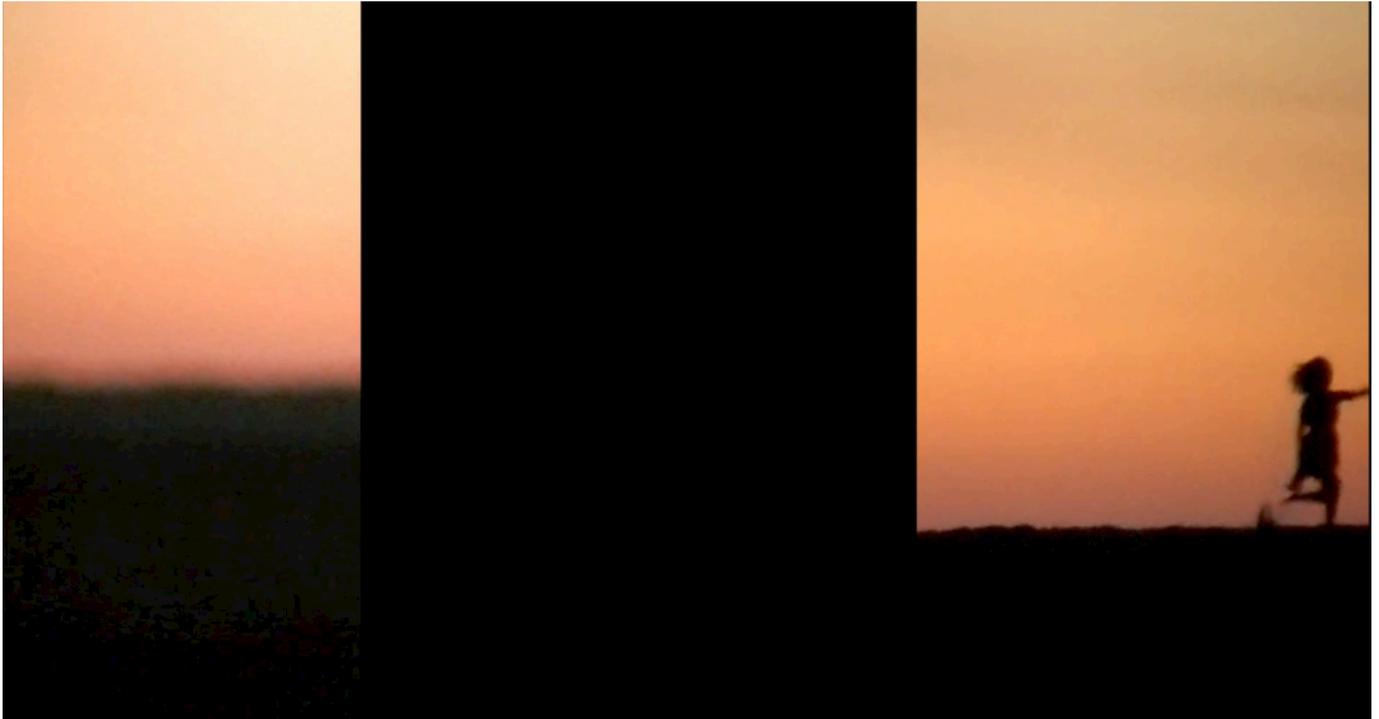
© Julie M. Caron
Curateur et critique d'art indépendant
Août 2025 - Turbulences Vidéo #129

ET POURTANT ELLE TOURNE

**UNE ŒUVRE EMBLÉMATIQUE DE LA
« STYLISTIQUE DE L'INTERVALLE »**

Par Julie M. Caron,

« Avec Et pourtant, elle tourne, Véronique Sapin condense la logique intime de son œuvre : attention aux gestes ténus, refus du spectaculaire, dramaturgie de l'intervalle où tout se joue dans l'attente, la répétition, l'obstination. Inspiré de la phrase attribuée à Galilée, le titre détourne la victoire de la science sur l'obscurantisme en métaphore : après les entraves, l'émancipation. »



Et pourtant elle tourne, Véronique Sapin (2025) © Tous droits réservés

Comme souvent chez Sapin, l'œuvre naît d'un geste saisi dans le réel : une silhouette féminine aperçue au soleil couchant fait des roues (un mouvement de gymnastique où le corps bascule en appuis successifs sur les mains tandis que les jambes sont lancées dans un mouvement circulaire). Sapin est saisie par la force métaphorique de ce mouvement. Elle a le temps d'enregistrer quelques images avant que la jeune fille ne disparaisse. Son travail consiste ensuite à scruter, découper, ralentir, pour en faire apparaître la « substantifique moelle » : le potentiel symbolique caché dans un geste ordinaire. Pas d'effet spécial, l'image brute.

La vidéo, de 4 minutes 36, s'organise en trois bandes verticales, trois « tableaux » successifs qui racontent l'histoire des femmes :

- À gauche, un désert orangé presque immobile. Ce vide initial n'est pas absence, mais matrice : promesse d'un mouvement à venir.
- Au centre, une femme avance puis le sol semble se soulever et la femme revient inlassablement au point de départ. La répétition traduit l'assignation sociale : on progresse, mais on est rejeté, comme par une force qui refoule.
- À droite, la femme court et se heurte sans cesse au cadre de l'image, métaphore des limites sociales et symboliques.

Enfin, dans le dernier tableau, la femme accomplit une roue et sort du champ. Par ce mouvement circulaire, elle traverse littéralement le cadre et l'abolit. L'émancipation n'est plus une promesse, mais un geste incarné : une décision corporelle qui libère.

Tout est là : un montage à l'intérieur du cadre, plus incisif qu'une succession de plans. C'est une dramaturgie de l'espace où chaque cadre matérialise un temps historique et une modalité de résistance : la gauche comme matrice, le centre comme assignation (avancer/revenir), la droite comme heurt (l'élan cassé contre la limite), et enfin l'ouverture, littérale, par la roue.

L'histoire des femmes s'y condense en une chorégraphie de résistances et de libération. Le corps n'est plus réduit à une pose : il agit, traverse, sort du cadre. La roue devient métaphore universelle de l'émancipation.

Rien n'est laissé au hasard. Un léger déplacement de caméra transforme la marche en lutte contre la terre ; une coupe au montage donne l'illusion que l'élan se brise sur la frontière de l'image. Dans la roue finale, la main quittant l'écran devient un adieu discret mais décisif. Le ralenti, loin

d'amplifier le spectaculaire, nous laisse le temps de ressentir la poésie du geste.

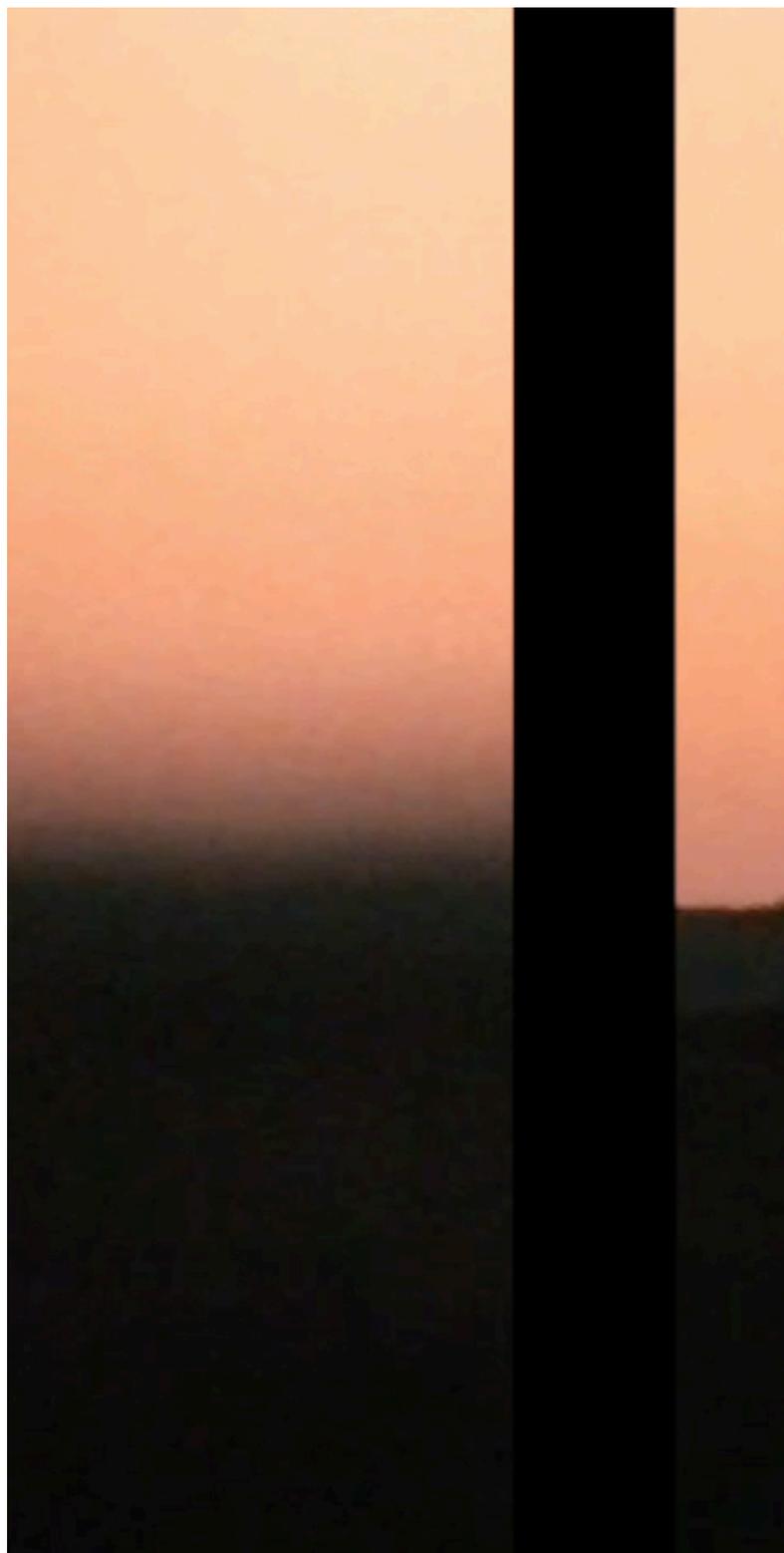
Sapin cultive une économie du peu : pas d'effets, pas d'esbroufe, mais une extraction patiente du sens caché. Elle travaille ses images comme une terre à labourer, jusqu'à ce qu'un mouvement banal devienne révélation. Elle s'attarde sur la grammaire des gestes humains pour en dégager une chorégraphie latente. La bande-son minimale – quelques notes de piano espacées – prolonge cette retenue, ménageant silence et respiration.

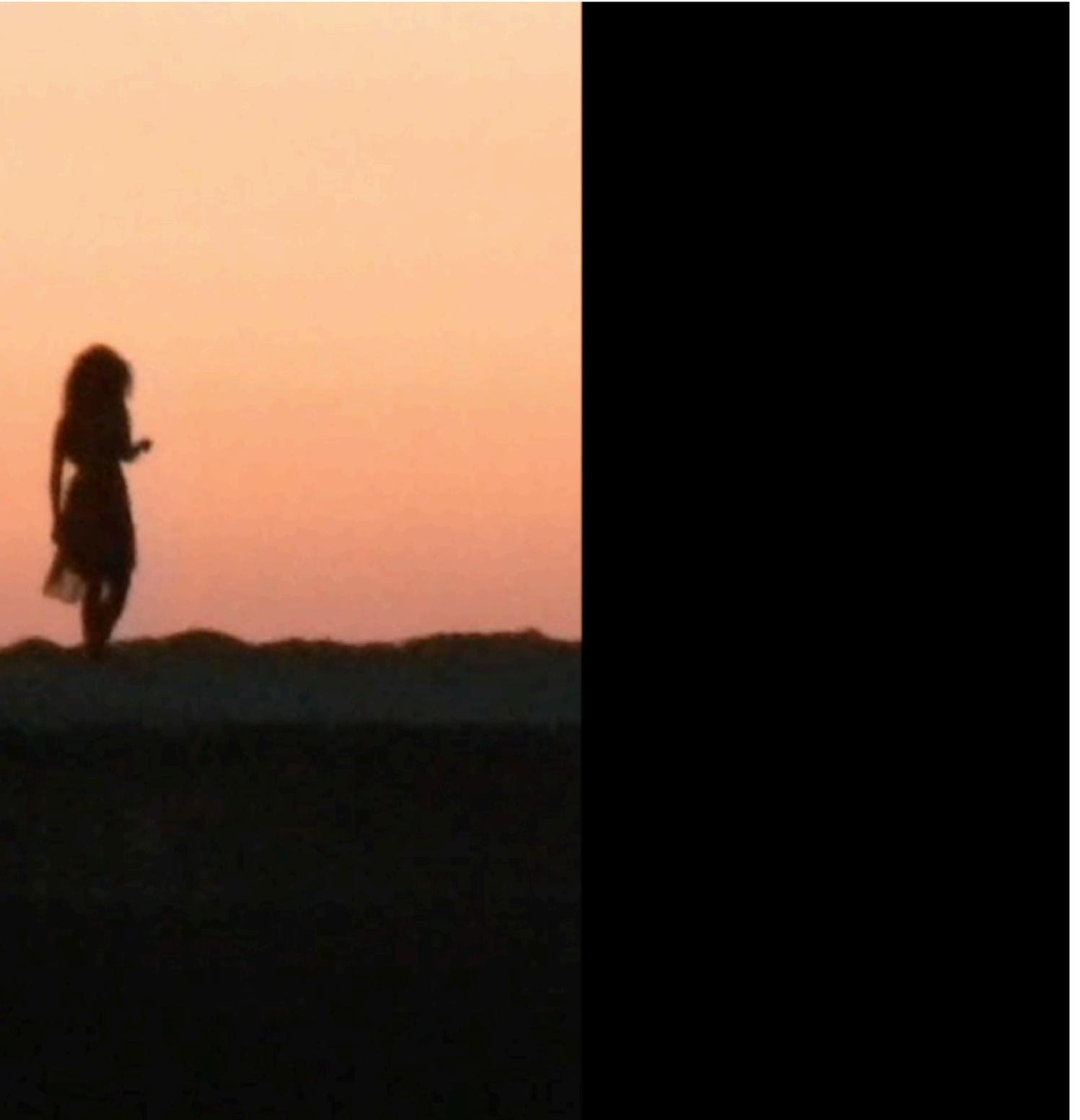
Et pourtant, elle tourne illustre à la perfection ce que l'on pourrait nommer, chez Sapin, une « stylistique de l'intervalle », que l'on trouve partout dans la vidéo : gestes suspendus entre tentative et échec, propulsion et chute, cadre et hors-cadre. L'émancipation est figurée non comme un triomphe brutal, mais comme un processus fragile, fait de reprises, d'arrêts et de recommencements. Le coucher de soleil renforce ce climat : moment d'entre-deux, où le jour se consume dans la braise du soir. Sortir du cadre, c'est aussi sortir du crépuscule, vers un cycle nouveau.

Présentée en installation, l'œuvre se déploie sur quatre murs. Nous nous retrouvons au centre d'un cycle visuel et corporel : nous tournons sur nous-même pour suivre le récit. Cette circularité rejoue physiquement ce que montre l'image. Chaque mur est autonome, mais le sens n'apparaît que dans la globalité du parcours. Ainsi, l'histoire individuelle se mue en expérience collective.

À travers ce travail, Sapin affirme une vision où l'émotion, le mouvement et l'attention aux détails sont des vecteurs critiques et politiques, et, de ce fait, de véritables leviers de transformation. Comme la terre tourne autour du soleil, comme nous tournons au cœur de l'installation, le corps féminin filmé par Sapin impose une évidence : rien ne peut plus arrêter son mouvement.

© Julie M. Caron
Curateur et critique d'art indépendant
Août 2025 - Turbulences Vidéo #129





Et pourtant elle tourne, Véronique Sapin (2025) © Tous droits réservés



Véronique Sapin © Tous droits réservés

PORTRAIT VIDÉO

VÉRONIQUE SAPIN

CROSSINGS

par Gabriel Soucheyre,



Retrouvez Véronique Sapin 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](#).

Site internet de l'artiste : <https://www.veronique-sapin.com/>

Page Instagram de l'artiste : [@veronique.sapin.artist](#)

HORS DES PARSECS BATTUS

par Alain Bourges.

« Deux séries de science-fiction à des millions de parsecs des space opéras comme *Star Wars* ou *Foundation* qui encombrant les petits écrans. Deux histoires, donc, ancrées dans la réalité, une Polonaise et une Argentine, la première ayant laissé sur notre planète un monument commémoratif fait de deux blocs de vraie pierre polonaise, la seconde jouant actuellement un rôle essentiel dans la vie politique argentine presque trois quarts de siècle après sa publication en bande dessinée. »



Projekt UFO, laboratoire Zbigniew © Tous droits réservés

Projekt UFO

Projekt UFO est un mini-feuilleton polonais en 6 épisodes écrit et réalisé par Kasper Bajon et diffusé en 2025 sur Netflix. Il est interprété notamment par : Piotr Adamczyk, Mateusz Kościukiewicz, Maja Ostaszewska, Julia Kijowska, Adam Woronowicz, Stanisław Pąg, Marianna Zydek...

Après les dramatiques et passionnants *Rojst* en 2018 et *The Eastern Gate* cette année, *Projekt UFO* offre la facette humoristique de la création télévisuelle polonaise. Pour ce faire, elle prend pour cadre les années 1980, c'est-à-dire, la période de conflit entre le régime du général Jaruzelski et le syndicat Solidarnosc. En guise de marqueurs temporels, on aperçoit régulièrement un attroupement hérissé de drapeaux du syndicat devant le bâtiment de la télévision où se joue une partie du récit. Quant au général, il intervient au dernier épisode, reconnaissable entre tous grâce à ses grosses lunettes noires. Nous sommes donc bel et bien en ces prémices de la Chute du Mur de Berlin dont se souviennent très bien les Polonais.

La série repose sur deux personnages principaux, Jan Polgar, un présentateur d'émissions de télévision sur le déclin et Zbigniew Sokolik, le réparateur de télévision d'une bourgade perdue de la Varmie, au nord-est du pays, ufologue à ses heures.

On se demande d'ailleurs si toute cette série ne traiterait pas avant tout de télévision puisque tout le monde a affaire à elle, d'une façon ou d'une autre.

Fausse piste, la vérité est ailleurs. La thèse que défend Sokolik, en effet, est qu'au lieu d'OVNI, il faudrait parler d'OSNI parce que les extraterrestres ne proviendraient pas de l'espace, à bord de soucoupes volantes, mais du Triangle des Bermudes en passant par des canaux souterrains. Ils auraient les membres palmés, une nageoire dorsale et se déplaceraient donc à bord d'Objets Submersibles Non Identifiés, les OSNI, en anglais les USO plutôt que les UFO auxquels on s'est habitué.

La thèse est publiquement ridiculisée à la télévision, en direct, par Jan Polgar. Malheureusement pour ce dernier, quelque temps plus tard, on signale deux témoins qui ont bel et bien vu les extraterrestres, un vieillard et une jeune fille. Les petits êtres verts leur seraient apparus dans un bois, puis au-dessus d'un étang d'où leur vaisseau aurait émergé.

Le récit de Józef Kunik, le vieillard, est tout à fait détaillé, quasi plausible. Il a bien été soulevé jusque dans la soucoupe volante où les petits êtres verts l'ont fait se déshabiller pour l'examiner avant de lui proposer quelque chose à manger puis prendre congé de lui. La fille, elle, a réalisé un dessin qui



Projekt UFO © Tous droits réservés Confirmation de votre demande de résiliation

reprend trait pour trait ceux de l'extra-terrestre de Roswell qu'elle ne connaît en principe pas. L'information devient sérieuse.

Polgar comprend qu'elle pourrait l'aider à redresser sa carrière défaillante et renoue avec Sokolik. La Pologne tient son Roswell ! La télévision se mobilise, Józef Kunik est invité dans les studios avec les plus grands égards, le général président se déplace en personne pour serrer la main de l'heureux élu des êtres venus des étoiles ou des profondeurs du Triangle des Bermudes selon la thèse que l'on adopte. En réalité, l'histoire est inspirée de l'enlèvement d'Emilcin, en mai 1978, au cours duquel le fermier Jan Wolski rencontra dans les mêmes termes des extraterrestres qui grimperent dans sa charrette puis le firent monter dans leur soucoupe, le temps

de l'examiner, avant de poliment le laisser regagner son domicile. Un monument a été érigé à Emilcin en mémoire de cet événement.

Il est regrettable qu'en France, nous ne commémorions pas les rencontres avec les êtres venus de l'espace.

Dans ces conditions, que fait *Projekt UFO* d'un fait divers qu'il choisit de ne pas citer, mais de transposer un peu plus loin, avec des noms et des lieux modifiés, et un peu plus tard, quelques années après les faits réels ?

J'ai découvert en préparant cet article qu'une affaire d'OSNI était survenue en 2019 dans le Pacifique, qu'une vidéo prise d'un navire militaire américain montrait une forme



la Pologne d'avant la Chute du Mur. Un simple groupe de manifestants portant le drapeau de Solidarnosc est stationné à l'entrée de la télévision, incarne l'opposition.

On ne saura rien de leurs revendications puisque les héros de l'histoire traversent ou contournent le groupe comme s'il était transparent. D'une façon générale, on n'en saura guère plus de cette époque, sinon les styles des voitures, des vêtements et du mobilier. On n'en demande pas davantage dans une histoire d'extraterrestres.

L'intrigue, elle, manque pour le moins de fluidité. On dirait une suite de séquences mises bout à bout d'une manière logique, certes, mais rigide, privée de cette mécanique invisible qui, ordinairement, les fait procéder l'une de l'autre, mues par l'énergie de l'interprétation et du montage. Seules deux femmes, Lenta, l'épouse de Polgar, et Wera, celle de Wierusz, le secrétaire du parti, injectent un peu de sensualité au récit pour que l'on se prenne à y croire. Ce n'est hélas pas assez.

Les autres personnages fonctionnent au rythme de la comédie, sans trouver hélas assez de traits d'humour ou de situation loufoques sur lesquelles s'appuyer. Dommage pour une série qui aurait pu nous faire rêver avant de nous désillusionner d'un éclat de rire. Une belle histoire a été

ovoïde flottant dans l'atmosphère à faible altitude puis disparaissant brusquement dans l'océan. Un rapport sur cet événement fut publié en 2024.

L'auteur de la série s'est-il aussi inspiré du fait-divers californien ? Je l'ignore, mais cela y ressemble bien.

Le seul fait-divers auquel *Projekt UFO* fait plusieurs fois référence est l'affaire de Roswell que chacun connaît et que les personnages de la série, président Jaruzelski en tête, évoquent comme le Saint Graal.

L'ambiance du pays, qu'il s'agisse des locaux de la télévision ou des profondeurs de la campagne polonaise, est plutôt bien rendue si l'on se contente d'un vague souvenir de

perdue. La production n'a pas bénéficié de beaucoup de moyens, mais elle a surtout manqué de conviction et de direction d'acteurs.

L'Éternaute

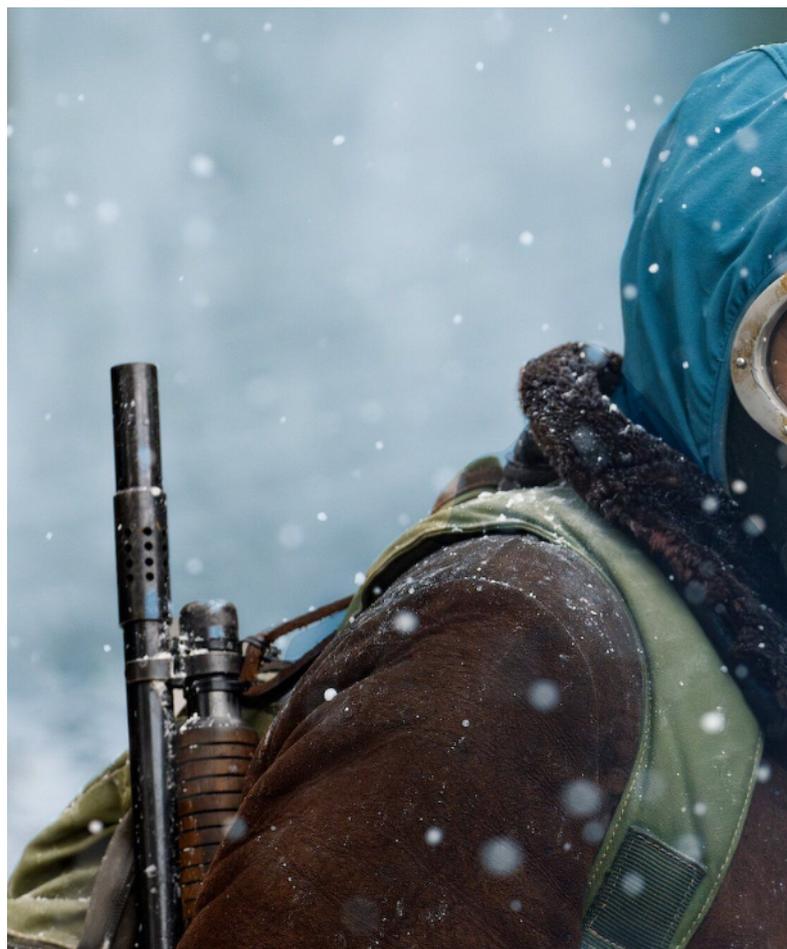
L'Éternaute est un mini-feuilleton argentin en 6 épisodes créé par Bruno Stagnaro et diffusé par Netflix en mai 2015. Il est interprété notamment par : Ricardo Darín, César Troncoso, Carla Peterson, Andrea Pietra, Ariel Staltari, Marcelo Subiotto.

Une critique déclarait récemment qu'elle ne prenait jamais en compte le contexte dans lequel une œuvre avait été réalisée, car ce qui lui importait était ce que l'œuvre provoque au moment où on la regarde. Je ne me rappelle plus où j'ai lu cette déclaration ni de qui il s'agissait, mais je pense rapporter fidèlement son propos, sans doute volontairement provocateur.

Il est incontestable que le sens d'une œuvre évolue avec la perception qu'en ont les spectateurs selon leur époque. Les séries n'ont aujourd'hui plus exactement la même portée qu'à l'époque où elles ont été produites, c'est même pourquoi il serait bien stupide de regarder *Chapeau Melon et Bottes de Cuir* ou *Le Prisonnier* en faisant fi de la Guerre Froide.

L'ami qui m'a conseillé *L'Éternaute* est argentin. Il a eu le temps de me souffler que cette série de science-fiction était tirée d'une bande dessinée des années 1950, que son auteur avait compté parmi les victimes de la dictature militaire de Videla et que cette adaptation était un événement en Argentine.

Le scénariste de l'histoire originale, Héctor German Oesterheld, avait commencé par raconter des histoires comiques dans les années 1940 et était devenu une référence de la bande dessinée dans les années 50 jusqu'à son grand succès, *El Eternauta*, une histoire de science-fiction dessinée par Francisco Solano López¹ et publiée en 1957 sous forme de feuilleton dans la revue *Hora Cero Semanal* entre 1957 et 1959.



L'Éternaute © To

Oesterheld collabora ensuite avec d'aussi illustres dessinateurs que Alberto Breccia et Hugo Pratt. Dans les années 1970, son discours se radicalisa, il consacra une biographie dessinée à Che Guevara et s'engagea aux côtés des Montoneros, une formation de guerilleros de Gauche. Ses quatre filles le suivirent dans l'engagement politique. La famille était dès lors condamnée. Estela (25 ans), Diana (23 ans), Beatriz (19 ans), et Marina (18 ans) furent arrêtées par les militaires et assassinées entre 1976 et 1977. Diana et Marina étaient enceintes. Leurs deux bébés, venus au monde en détention, ont disparu. Héctor German Oesterheld fut arrêté en 1977 et disparut un an plus tard, parmi 30 000

1. Solano López était assisté par Julio Schiaffino et un jeune apprenti, chargés d'arrière-plans et de paysages. Il s'appelait José Muñoz et deviendra des années plus tard le célèbre dessinateur de la bande dessinée *Alack Sinner*, sur des scénarios de Carlos Sampayo.



us droits réservés

autres victimes. La bande dessinée, elle, fut reprise et poursuivie dans les années 1980 puis 2000 par divers dessinateurs. Héctor Oesterheld est sans conteste une figure de la résistance à la dictature, Estela, Diana, Beatriz, et Marina furent des martyres, Elas Sanchez, sa veuve et mère privée de ses filles, fut l'une des Mères de la Place de Mai qui réclamèrent durant des années la vérité sur les disparus en manifestant devant le Palais Présidentiel. Comment, en ces conditions, ne pas voir *L'Éternaute* comme le legs d'un résistant ?

En 1957, non seulement l'Argentine subissait la dictature du général Aramburu, mais il y avait déjà eu en Argentine

assez de coups d'État, de généraux dictateurs et de répressions brutales pour connaître la tyrannie de près et avoir l'intuition de ce qui allait advenir.

L'Éternaute, se souvient aujourd'hui Solano López, « était, en plus d'une histoire de science-fiction, une sorte d'exercice d'anticipation de la capitulation que le pays allait connaître des décennies plus tard. Je pense qu'il s'agissait d'un acte presque inconscient, tant de la part d'Héctor Oesterheld que de la mienne, dans le contexte des années 1950, bien sûr. Héctor était un anti-péroniste furieux, un libéral, avec des idées socialistes, de gauche – comme je pouvais l'être aussi, sans être affilié à aucun parti - là où se situe plus ou moins tout intellectuel, avec une vision populaire et de justice sociale, et une compréhension des phénomènes historiques qui obéissent aux pressions des pays les plus riches »²

Le contexte est essentiel pour comprendre *L'Éternaute*, mais la conscience qu'en avaient les auteurs était complexe, faite de constats, de raisonnements et d'intuitions. Si nous n'en tenons pas compte, la neige mortelle qui tombe sur Buenos Aires devient pour nous une pollution mortelle dans l'air de notre temps, si je puis dire, alors que c'est en direction des explosions atomiques dans le Pacifique qu'il faut regarder³.

De même, l'invasion de coléoptères géants qui lui succède nous orienterait vers les actuelles manipulations génétiques alors que, bien loin de cela, ce qui est revendiqué par les auteurs est l'héritage de *La Guerre des Mondes* d'H. G. Wells, ce roman qui, parlant de la menace extra-terrestre évoque « des intellects vastes, calmes et impitoyables, [qui] considéraient cette terre avec des yeux envieux, dressaient lentement et sûrement leurs plans pour la conquête de notre monde ». Portrait vraisemblable des cénacles nationaux-catholiques inspirés par le maurassien Jean Ousset où se concoctaient les coups d'État argentins.

Ces possibles écarts d'interprétation entre le spectateur d'aujourd'hui et le lecteur d'hier, font-ils une différence ?

Peut-être *L'Éternaute* est-elle simultanément une œuvre de la fin des années 50, de toute l'histoire de l'Argentine depuis les années 30 et des années 1977-78 au cours

2. Cité par Fernando Garcia et Hernán Ostuni dans leur article El Eternauta, numéro 7 de la Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta

3. Entre 1946 et 1958 les USA ont effectué 23 explosions nucléaires dans l'atoll de Bikini, puis entre 1966 et 1974, la France a procédé à 46 tirs à Moruroa et Fangataufa.

desquels l'auteur et ses filles furent enfermés et assassinés, ou encore d'aujourd'hui-même, face au régime de l'histrionique Javier Milei.

Ceci n'est pas incohérent si on considère que l'œuvre graphique s'est poursuivie, reprise par d'autres mains, jusqu'en 2000, mais surtout comme une œuvre que la population argentine s'est appropriée.

Pour admettre cela, il faudrait porter plus attention à un aspect essentiel pour les auteurs : l'organisation protéiforme mais collective de la résistance à l'ennemi et l'échec annoncé des tentatives individualistes. Si *L'Éternaute* a quelque chose à nous transmettre, c'est bien la nécessité d'une résistance collective à toute agression, quelle qu'elle soit.

Ricardo Darin, l'acteur incarnant Juan Salvo, le personnage principal, dit qu'Oesterheld « lançait à la mer un message devenu avec le temps une devise, un leitmotiv, qui est que personne ne se sauve seul. Et ça a à voir avec l'histoire de la civilisation ». Il ajoute : « Parce que c'est comme ça [...] parce que les peuples qui ont su survivre sont ceux qui se sont rassemblés, défendus côte à côte, se sont intéressés, non seulement à ce qui leur arrivait individuellement, à leur groupe, leur famille, mais au-delà. Ceux qui ont ouvert leurs bras aux autres. Et je crois que ça sera éternel. »⁴

Ironie du sort, les efforts du petit-fils de l'auteur, Martín Oesterheld et de la productrice Laura Bruno font que Netflix sort une adaptation de *L'Éternaute* sous la présidence d'un partisan de la dictature qui assassina Héctor Oesterheld. On imagine l'effet sur les spectateurs argentin, les connexions qui se sont faites dans les esprits, les discussions entre les uns et les autres. Avoir cette histoire à nouveau représentée presque 70 ans plus tard et diffusée dans le monde entier est mieux qu'un cénotaphe à la mémoire d'Oesterheld et de ses filles, mieux qu'un procès de la dictature qui n'aura jamais lieu, mieux qu'une claque au délirant de la Casa Rosada, c'est la complicité qu'un peuple trouve dans une fiction. Ce qui fait la communauté française n'est pas le couronnement de Clovis ou la prise de la Bastille dans *Les Misérables* d'Hugo.

Il s'est publié assez d'articles sur cette série télévisée pour que l'on sache un peu partout dans le monde qui était



Oesterheld, quel a été son destin et en quoi cette œuvre est importante. Pourtant, il n'y a que les Argentins pour savoir de quoi il en retourne vraiment, il n'y a qu'eux pour partager les références dites et non-dites, pour savoir mettre un nom sur les gros scarabées, pour reconnaître les rues de Buenos-Aires, les barrancas de Belgrano⁵, la ligne D du métro, le stade de River Plate⁶ dans lesquels se déroule leur interminable bataille contre l'opresseur.

Et c'est parce qu'elle possède cette singularité, parce qu'elle est si intimement liée à la réalité et à l'histoire *porteña*, que *L'Éternaute* devient une œuvre universelle.

La dimension romanesque du récit ne doit néanmoins pas céder sous le poids de la conscience politique. *La Guerre des Mondes* n'est pas le seul ancêtre de *L'Éternaute*, il faut y ajouter un roman lui aussi britannique, *Robinson*

4. FranceTv Info

5. Parc construit sur la pente d'une colline dans le quartier de Belgrano.

6. Célèbre équipe de football



L'Éternaute © Tous droits réservés

Crusoé de Daniel Defoe et s'étonner encore une fois du rôle de la littérature britannique dans la culture argentine. Car ce que ne dit pas clairement cette première saison de la série au contraire de la bande dessinée, c'est que Juan Salvo est un voyageur du Temps. Les hallucinations dont il est parfois victime sont la vision d'événements à venir qu'il a déjà vécus.

Le titre est pourtant clair : L'Éter d'Éternaute est celui d'Éternité

« L'Éternaute, au départ, était ma version de Robinson. La solitude de l'homme, entouré, emprisonné, non plus par la mer, mais par la mort. Pas non plus l'homme seul de Robinson, mais l'homme avec sa famille, ses amis », écrivait l'auteur dans les années 1970.⁷

Voilà pour la douleur existentielle. Elle est constitutive de tout vrai héros, même si celui-ci a conscience de faire partie d'une communauté soudée dans la résistance. Et peut-être en portons-nous tous le germe.

Voici donc ce qu'il fallait savoir du contexte... Est-ce utile ? Mille fois oui puisqu'aujourd'hui, c'est en mémoire de ce contexte, du destin tragique de son auteur, que la résistance au régime du populiste libertarien Javier Milei s'approprie les symboles de L'Éternaute pour manifester dans les rues de Buenos Aires.

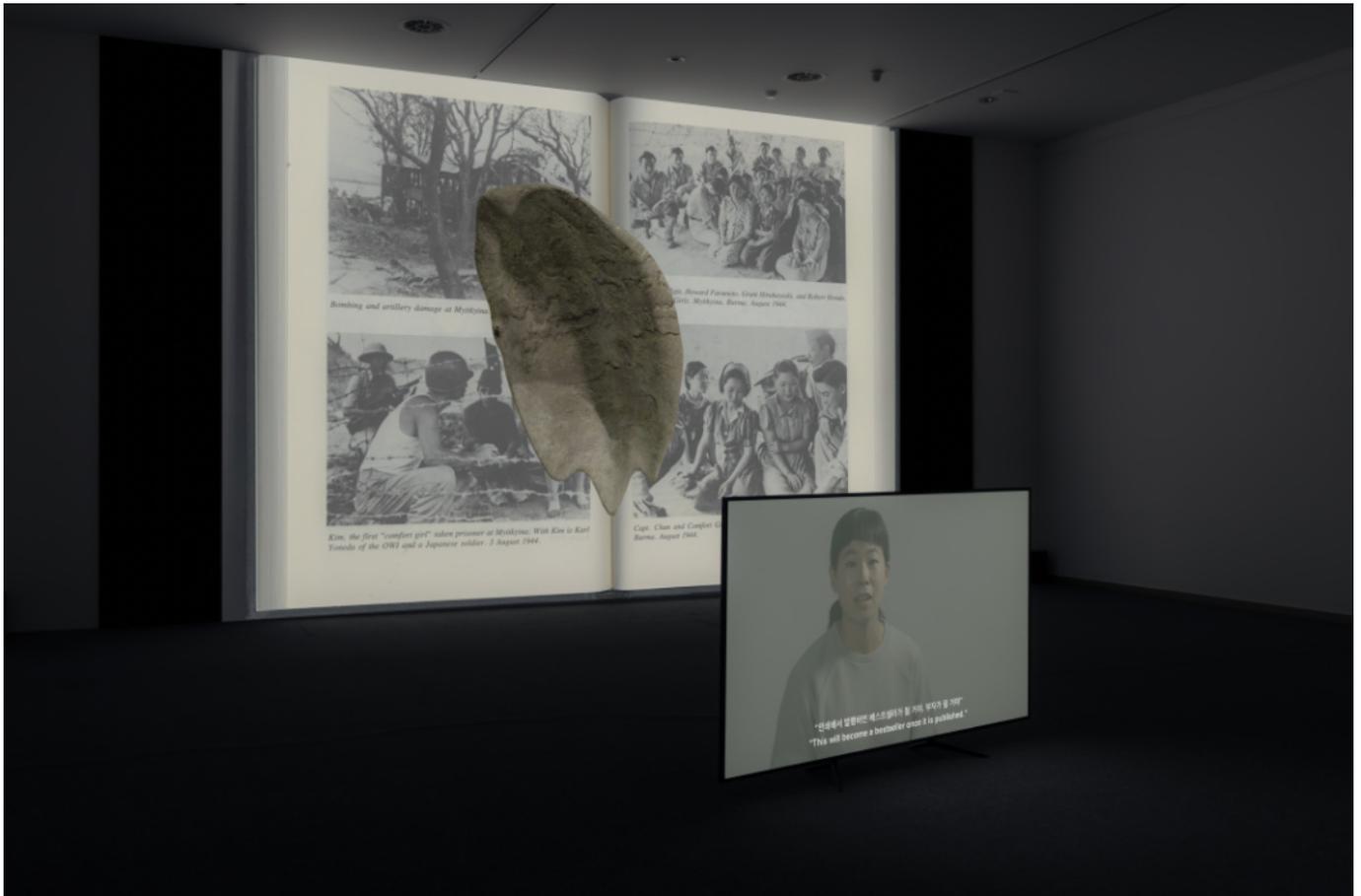
Le 14 mai 2025, costumés en Éternautes, les Hijos (les enfants de disparus ayant retrouvé leur filiation) ont manifesté sur la Place de Mai pour appeler ceux qui sont nés au cours de la dernière dictature à les rejoindre.

7. Cité par Fernando Garcia et Hernán Ostuni dans leur article El Eternauta, numéro 7 de la Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta.

VOIX INDÉLÉBILES

par Ho Kyung Moon.

« Tous les sons sont par nature invisibles. Les sons perçus par l'ouïe ne peuvent être vus qu'à travers des ondes sonores, ou parfois sous forme de notes de musique ou d'écriture. La voix humaine ne fait pas exception. L'existence d'une voix devient visible à travers des ondes, et les gens peuvent la percevoir visuellement à travers les mouvements de la bouche du locuteur ou lorsque la parole est transcrite en texte, que notre cerveau reconnaît alors. Pourtant, les voix perçues de cette manière peuvent être facilement effacées. Voilà pourquoi elles sont fragiles. Les voix des « femmes de réconfort » de l'armée japonaise s'estompent progressivement. Leurs voix deviennent invisibles. »



Chan Sook Choi, *Myikyina*, 2020, 2-channel video, color, 4K on HD, sound, 18 min 30 sec. Installation view at Busan Museum of Contemporary Art, 2025. © Photo by Ha Young-Moon, Courtesy of Busan MoCA. - Tous droits réservés

Les victimes de l'esclavage sexuel militaire japonais commencent à parler.

L'esclavage sexuel militaire japonais désigne un système par lequel un État impérialiste a contraint des femmes de ses colonies et territoires occupés à l'esclavage sexuel en temps de guerre. C'était une forme extrêmement grave de violence sexuelle, née de l'entrecroisement de la guerre, de l'impérialisme, du nationalisme, du colonialisme et du patriarcat. Diverses formes de coercition furent mises en œuvre, et la question fut continuellement dissimulée et déformée.

La création de « stations de réconfort » militaires et la mobilisation des « femmes de réconfort » n'étaient pas encadrées par les lois officielles japonaises de l'époque ; ainsi, les victimes furent désignées par divers termes. Aujourd'hui encore, le terme *jugun ianfu* (« femmes de réconfort rejoignant l'armée ») reste largement utilisé au

Indelible Voices

All sounds are inherently invisible. Sounds perceived through hearing can only be seen as sound waves, or sometimes as musical notes or in written form. The human voice is no different. The existence of a voice becomes visible through waves, and people can visually perceive it through the speaker's mouth movements or when speech is transcribed into text, which our brains then recognize. Yet voices perceived in this way can be easily erased. That is why voices are fragile. The voices of the Japanese military 'comfort women' are gradually fading. Their voices are becoming invisible.

Japon. Cependant, puisque le caractère « ju » (従, prononcé jong en coréen) implique une participation volontaire, des voix s'élevèrent dans les années 1990 pour lui préférer les expressions « femmes de réconfort militaires » ou « femmes de réconfort de l'armée japonaise ». De plus, une reconnaissance s'est répandue selon laquelle le mot « réconfort » (慰安), qui suggère une consolation accordée aux hommes, est un terme patriarcal qui obscurcit la réalité violente et abusive de l'esclavage sexuel. Les victimes doivent donc être comprises comme des « esclaves sexuelles ».

Pendant la Seconde Guerre mondiale, les forces alliées désignaient parfois ces femmes comme des « prostituées de force » ou des termes similaires, mais utilisaient le plus souvent l'appellation « comfort girls », influencée par l'armée japonaise. Cependant, les instances des Nations Unies (ONU) en charge des droits humains et saisies de cette question dans les années 1990 ont clairement défini ce programme systématique de coercition sexuelle par le terme « esclavage sexuel ». Dans ce contexte historique, les expressions « femmes de réconfort de l'armée japonaise » et « esclavage sexuel militaire japonais » sont adoptées et utilisées de manière interchangeable en Corée du Sud.

Le Japon a une longue histoire de mobilisation de femmes pour la guerre, sous prétexte de renforcer le moral

Victims of the Japanese Military Sexual Slavery Begin to Speak Out

Japanese military sexual slavery refers to a system whereby an imperialist state forced women in its colonies and occupied territories into sexual slavery during wartime. It was an extremely severe form of sexual violence arising from the intersecting conditions of war, imperialism, nationalism, colonialism, and patriarchy. Various forms of coercion were operated, and the issue has persistently been concealed and distorted.

The establishment of military comfort stations and the mobilization of 'comfort women' were not carried out under official Japanese laws at the time, so the victims were referred to by various terms. Even today, the term *jugun ianfu* (comfort women joining the army) remains widely used in Japan. However, since the character "ju" (従, pronounced "jong" in Korean) implies voluntary participation, opinions emerged in the 1990s advocating for the terms "military comfort women" or "Japanese military 'comfort women'" instead. Furthermore, a widespread recognition has also emerged that the term "comfort" (慰安), implying consolation for men, is a patriarchal term that obscures the violent and abusive reality of sexual slavery, and that the victims should be understood as "sex slaves."

During World War II, Allied forces sometimes referred to these women as "forced prostitutes" or similar terms, but most frequently used the designation "comfort girls," influenced by the Japanese military. However, United Nations (UN) human rights bodies that engaged with this issue in the 1990s clearly indicated its systemic program of sexual coercion using the term "sexual slavery." Within this historical context, the terms Japanese military 'comfort women' and Japanese military sexual slavery are adopted and used interchangeably in South Korea.

Japan has a long history of mobilizing women for war under the pretext of boosting military morale. The systematic establishment of Japanese military comfort stations, led by the government, began after the occupation of Nanjing in 1937. As the Japanese troops' overseas deployments prolonged and expanded geographically, massive-scale mobilization of 'comfort women' commenced from colonial Korea and Taiwan. Comfort stations were established throughout Sou-



A newspaper report on the survival of 'comfort women' right after the end of battle at Sungshan in China.

Walter Rundle (United Press Correspondent), "Jap 'Comfort Girls,'" *China Burma India Roundup*, November 30, 1944. © Tous droits réservés

des troupes. L'établissement systématique des stations de réconfort militaires japonaises, dirigé par le gouvernement, commença après l'occupation de Nankin en 1937. À mesure que les déploiements militaires japonais à l'étranger se prolongeaient et s'élargissaient géographiquement, une mobilisation massive de « femmes de réconfort » fut organisée depuis la Corée et Taïwan colonisés. Des stations de réconfort furent installées dans toute l'Asie du Sud-Est, y compris en Chine, aux Philippines et en Indonésie. Dans les zones reculées où l'installation de structures fixes était difficile, des « femmes de réconfort » furent parfois mobilisées temporairement. Ces stations existaient non seulement sur les champs de bataille, mais aussi à l'arrière, au Japon, en Corée et à Taïwan. Dans ce processus, de nombreuses femmes des territoires occupés furent mobilisées de force et exploitées. Beaucoup moururent sous les coups, de maladie, de bombardements ou de massacres. Celles qui survécurent emportèrent leurs récits, demeurant sur place, s'installant ailleurs ou rentrant chez elles pour y finir leurs jours.

Ce n'est qu'au début des années 1990 que les expériences horribles endurées par les « femmes de réconfort » commencèrent à émerger, petit à petit. Des décennies après la fin de la guerre, alors que l'écriture de l'histoire intégrait enfin l'expérience des femmes et qu'un public réceptif à leurs voix apparaissait, les survivantes purent parler de leurs souffrances et exiger des comptes de leurs auteurs. Des 240 survivantes déclarées au gouvernement sud-coréen en 1993, environ la moitié affirmait avoir été enlevée par des soldats, fonctionnaires ou gestionnaires civils sous la menace ou la force physique, tandis que l'autre moitié fut mobilisée sous de fausses promesses d'emploi.

La question des « femmes de réconfort » de l'armée japonaise fut portée devant les organes des droits humains de l'ONU au début des années 1990, et d'importants rapports d'enquête furent publiés à la fin de la décennie. Des efforts internationaux suivirent, notamment le Tribunal international des crimes de guerre pour les femmes (Tribunal des femmes de 2000) à Tokyo, où des victimes de divers pays d'Asie participèrent et demandèrent des comptes à l'Empereur du Japon et aux principaux criminels de guerre. Dans les années 2000, plusieurs États américains adoptèrent des résolutions sur cette question, culminant avec la résolution 121 de la Chambre des représentants des États-Unis en 2007, qui exigeait du gouvernement japonais des excuses et une résolution du problème. Parallèlement, des organisations internationales de défense des droits humains telles qu'Amnesty International et Human Rights Watch

theast Asia, including China, the Philippines, and Indonesia. In remote areas where establishing facilities was difficult, 'comfort women' were sometimes temporarily mobilized. Comfort stations for soldiers were set up not only on battlefields but also in rear areas such as Japan, Korea, and Taiwan. In this process, many women from occupied territories were forcibly mobilized and exploited. Women called 'comfort women' died from abuse, disease, bombings, and massacres on the battlefronts. Those who survived carried their stories, remaining locally, moving to new places, or returning home to live out their lives.

It was not until the early 1990s that the horrific experiences endured by the 'comfort women' began to emerge, piece by piece. After decades had passed since the war's end, when history writing centered on women's experiences began and an audience empathetic to women's voices emerged, could the surviving 'comfort women' speak out about their suffering and demand accountability for the perpetrators. Of the 240 survivors who reported to the South-Korean government as victims in 1993, around half said they had been taken away by soldiers, government officials, and civilian managers under physical force or threats, while the other half were mobilized through fraudulent promises of job offers.

The issue of Japanese military 'comfort women' was raised with UN human rights bodies in the early 1990s, and significant investigative reports were published in the late 1990s. International efforts surrounding this issue also continued, including the holding of the Women's International War Crimes Tribunal (2000 Women's Tribunal) in Tokyo, where victims from various Asian countries participated and held the Emperor of Japan and major war criminals accountable for the 'comfort women' issue. In the 2000s, resolutions related to the Japanese military 'comfort women' were introduced in several U.S. states, culminating in the passage of a resolution by the U.S. House of Representatives (HR 121) in 2007, demanding an apology and resolution of the issue from the Japanese government. Furthermore, international human rights organizations such as Amnesty International and Human Rights Watch began actively participating in activities to resolve the Japanese military 'comfort women' issue. Stronger resolutions urging the Japanese government to apologize, provide compensation, and establish measures to prevent recurrence were adopted in various parts of the world, including the EU.

commencèrent à participer activement à la lutte. De fortes résolutions exhortant le Japon à s'excuser, indemniser les victimes et mettre en place des garanties de non-répétition furent adoptées dans diverses régions du monde, y compris au sein de l'Union européenne.

L'appel des survivantes

The Rain (La Pluie) de Heewon Lee, présenté au 40^e Festival VIDEOFORMES, proposait des images en réalité virtuelle superposées aux témoignages oraux de Coréennes réduites en esclavage sexuel par l'armée japonaise. Les paysages à l'écran semblent recréer les lieux sans nom où elles furent contraintes d'errer. Les spectateurs peuvent éprouver les différentes situations et émotions traversées par ces femmes — les pays et lieux inconnus qu'elles découvrirent, leurs vies brutales et harassantes, leur terreur et leur désespoir, leur douleur et leur solitude.

Lee a découvert par hasard la question des « femmes de réconfort » de l'armée japonaise et a souhaité les approcher à sa manière, en tant qu'artiste. Les paysages réels filmés par douze caméras et drones paraissent profondément étrangers

The Calling of the Survivors

Heewon Lee's *The Rain*, exhibited at the 40th VIDEOFORMES Festival, presented VR imagery overlaid with the oral testimonies of Korean 'comfort women' forced into sexual slavery by the Japanese military. The landscapes on screen appear to recreate the nameless places they were forced to wander. Viewers can experience the various situations and emotions endured by these women—the unfamiliar countries and places they encountered, their brutal and grueling lives, their terror and despair, their pain and loneliness.

Lee encountered the issue of Japanese military 'comfort women' by chance and wanted to approach these women in the way she could as an artist. The actual landscapes captured by twelve cameras and drones feel profoundly unfamiliar and surreal. The low, persistent sound of rain throughout the video intensifies their cries, like the tears of the Japanese military 'comfort women' themselves

"No matter how much I think about it, I am so angry and frustrated I could die. To live in this world without being able to speak up."



Heewon Lee, *The Rain (La Pluie)*, 2017, VR 360°, Spatialized 3D Audio, 5 min. © Courtesy of artist - Tous droits réservés



Heewon Lee, *The Rain (La Pluie)*, 2017, VR 360°, Spatialized 3D Audio, 5 min. © Courtesy of artist - Tous droits réservés

et irréels. Le son bas et persistant de la pluie tout au long de la vidéo intensifie leurs cris, comme les larmes même des « femmes de réconfort » de l'armée japonaise.

« Peu importe combien j'y pense, je suis tellement en colère et frustrée que je pourrais en mourir. Vivre dans ce monde sans pouvoir parler. »

« Ma Dai-ki, Oh Bong-ai, Kye-wol, Dan-wol, Myung-sook, Myung-wol, Kye Choon-hee, Boon-sun, Jo-hoe, Yun-soon, Hye-sook, Ja Ai-gi, Keum Sa-in, Wol-soon... »

Le ton rugueux et ferme, l'intonation, la respiration légère et les longs soupirs, les voix tremblantes d'indignation, mais résolues et claires, sont les témoignages de survivantes qui, malgré la douleur, racontent leur histoire et celle de leurs camarades. À la fin des années 1980, dans le contexte de la démocratisation et de l'essor du mouvement des femmes, la société coréenne accepta les voix de celles qui avaient été des « femmes de réconfort » comme une vérité historique et commença à informer la communauté internationale de cette question. Les témoignages courageux des victimes furent le point de départ qui rendit possible d'exiger du Japon des excuses officielles et des réparations.

La nuit est ma nudité
les étoiles sont mes dents

"Ma Dai-ki, Oh Bong-ai, Kye-wol, Dan-wol, Myung-sook, Myung-wol, Kye Choon-hee, Boon-sun, Jo-hoe, Yun-soon, Hye-sook, Ja Ai-gi, Keum Sa-in, Wol-soon..."

The rough, strong tone and inflection, the light breathing and long sighs, the voices trembling with indignation yet resolute and clear, are the testimonies of survivors who, despite their pain, tell their own stories and those of their comrades. Amidst the democratization and growth of the women's movement in the late 1980s, Korean society accepted the voices of the women who had been Japanese military 'comfort women' as historical truth and began to inform the international community about the 'comfort women' issue. The courageous testimonies of the victims were the starting point that made it possible to demand Japan's official apology and compensation.

The night is my nudity
the stars are my teeth
I throw myself among the dead
dressed in white sunlight

- *The Impossible*, Georges Bataille

je me jette chez les morts
habillé de blanc soleil.

— *L'Impossible*, Georges Bataille

La violence a détruit des vies humaines, mais les victimes de guerre ont cherché à préserver leur dignité en ravivant leurs souvenirs. Les survivantes ont estimé qu'il était de leur devoir, en tant que vivantes, de raconter les histoires de celles qui furent perdues à la guerre. Ainsi, les voix entendues dans cette œuvre sont celles de survivantes des « femmes de réconfort », qui refusèrent d'abandonner la vie, mais aussi celles des victimes déjà disparues — des femmes qui errent peut-être encore dans l'au-delà, nostalgiques de leur patrie.

Mémoire et documentation se rejoignent

En 1991, Kim Hak-soon devint la première survivante coréenne des « femmes de réconfort » à témoigner publiquement des sévices subis, bientôt suivie par d'autres victimes. Après la découverte de documents militaires japonais confirmant l'existence des stations de réconfort, la question fit irruption dans la conscience publique. La recherche et la mise au jour de documents progressèrent en Corée comme au Japon, et l'intérêt dépassa la société coréenne pour s'étendre au monde entier.

Cependant, à mesure que la pression morale venue de l'ONU se diffusait et commençait à exercer une pression politique sur le Japon, le gouvernement japonais répliqua activement en déclarant : « Il n'existe aucune preuve. » La « preuve » entendue signifiait des archives documentaires¹. Alors que d'innombrables femmes victimes livraient des témoignages issus de leur mémoire, et que de nombreux documents venaient confirmer les faits historiques, ces archives restaient éparées. En réponse, une équipe de

Violence destroyed human lives, yet the victims of war sought to preserve their dignity as human beings by reviving their memories. Survivors are those who believed it was the calling of the living to tell the stories of those lost to war. Thus, the voices heard in this work are those of 'comfort women' survivors who refused to give up on life, and also the voices of 'comfort women' victims who have already passed away—women who may still be wandering the afterlife, longing for their homeland.

Memory and Documentation Converge

In 1991, Kim Hak-soon became the first Korean 'comfort woman' survivor to testify about the harm she endured, followed by testimonies from other victims. After Japanese military documents confirming the existence of comfort stations were discovered, this issue exploded into public consciousness. Research and the uncovering of materials progressed in both Korea and Japan, and interest in this issue expanded beyond Korean society to encompass the entire world.

However, as moral pressure originating from the UN spread internationally and began to exert political pressure on Japan, the Japanese government actively countered by stating, "There is no evidence." The evidence they referred to meant documentary records.¹ While countless victimized women testified with their memories, and documentary records were also accumulating abundantly to prove the historical facts, the records supporting the victims' memories remained scattered. In response, a research team from a Korean university, supported by the Seoul Metropolitan Government, uncovered hundreds of new documents, photographs, and film footage, primarily from the U.S. National Archives and Records Administration (NARA). They compiled the unearthed documents and photographs, added annotations, and

1. Le Japon a mobilisé de force de nombreuses femmes de la Corée colonisée comme « femmes de réconfort » pour l'armée japonaise, mais il subsiste peu de documents qui en apportent une preuve directe. À la fin de la guerre, le gouvernement et l'armée japonais ont brûlé ou dissimulé la plupart des matériaux susceptibles de leur être défavorables. Cependant, les témoignages de nombreuses victimes affirment de manière constante que les femmes furent emmenées contre leur volonté, et des documents alliés indiquent également l'implication systématique de l'armée japonaise.

1. Japan forcibly mobilized many women from colonized Korea as 'comfort women' for the Japanese military, but few documents directly prove this fact remain. As the war ended, the Japanese government and military burned or concealed most materials that could be unfavorable to them. However, the testimonies of many victims consistently state that women were forcibly dragged against their will, and Allied documents also point to the Japanese military's systematic involvement.

recherche d'une université coréenne, soutenue par la municipalité de Séoul, révéla plusieurs centaines de nouveaux documents, photographies et images filmées, principalement conservés aux Archives nationales américaines (NARA). Ces matériaux furent annotés, rassemblés et publiés en collection. Les documents, photos et vidéos ainsi découverts furent également reliés aux témoignages des victimes pour éditer des livres et créer une exposition retraçant la vie des « femmes de réconfort »²

La résolution juridique par le gouvernement japonais reste, encore aujourd'hui, insaisissable. Tandis que les survivantes attendent des excuses officielles et des compensations, leur nombre diminue inexorablement, et leurs voix s'effacent peu à peu. Certaines peuvent attendre le jour où elles disparaîtront entièrement de ce monde — espérant que leurs voix ne soient, plus jamais, entendues, que leurs visages ne soient, plus jamais, vus. Mais dans ce cas, un crime sans témoin, sans survivant, peut-il jamais être reconnu comme vérité ? Et les souvenirs et témoignages des victimes de l'esclavage sexuel militaire japonais peuvent-ils conserver leur force en tant que traces substantielles ?

published a collection of materials. They also connected the discovered records—documents, photographs, and videos—with the victims' testimonies to publish books and create an exhibition that depicted the lives of the 'comfort women.'²

The Japanese government's legal resolution remains elusive even today. While survivors await an official apology and compensation, their numbers continue to dwindle, and their voices are gradually fading. Some may be waiting for the day when they disappear entirely from this world—hoping their voices will never be heard again, hoping they will never be seen again. In such a case, can harm without testimony, where the witnesses no longer exist, ever be recognized as truth, and can the memories and testimonies of Japanese military 'comfort women' victims retain power as substantive records?

2. J'ai participé à la collecte et à l'analyse des documents en tant que membre de l'équipe de recherche dirigée par Chung Chinsung, Université nationale de Séoul, pendant trois ans, et j'ai été commissaire en chef de l'exposition *Records Memories: Stories of "Comfort Women," Untold Words* (25 février – 20 mars 2019, Seoul Center for Architecture & Urbanism), organisée par l'équipe de recherche et la municipalité de Séoul. Je reconnais que le contenu relatif aux « femmes de réconfort » de l'armée japonaise dans cet article s'appuie sur les matériaux publiés par l'équipe de recherche et les textes inclus dans le catalogue de l'exposition.

The U.S. Records on the Japanese Military "Comfort Women" I, II, III (Séoul : Seonin), 2018.

Taken, Abandoned, Speak Out to Us: Stories of "Comfort Women" in Documents and Photographs 1, 2 (Séoul : Blue History), 2018.

The Story of Japanese Military "Comfort Women" in Documents, Photographs and Testimony (Séoul : Seoul Metropolitan Government), 2016.

2. I participated in document collection and analysis as a member of the Seoul National University Chung Chinsung Research Team for three years and served as the chief curator for the exhibition *Records Memories: Stories of "Comfort Women," Untold Words* (Feb. 25 – Mar. 20, 2019, Seoul Center for Architecture & Urbanism), organized by the research team and the Seoul Metropolitan Government. I acknowledge that the overall content regarding Japanese military 'comfort women' in this article relies on the research team's published materials and the texts included in the exhibition catalog.

The U.S. Records on the Japanese Military "Comfort Women" I, II, III (Seoul: Seonin), 2018.

Taken, Abandoned, Speak Out to Us: Stories of "Comfort Women" in Documents and Photographs 1, 2 (Seoul: Blue History), 2018.

The Story of Japanese Military "Comfort Women" in Documents, Photographs and Testimony (Seoul: Seoul Metropolitan Government), 2016.



Chan Sook Choi, *Myitkyina*, 2020, 2-channel video, color, 4K on HD, sound, 18 min 30 sec. Installation view at Busan Museum of Contemporary Art, 2025. © Photo by Ha Young-Moon, Courtesy of Busan MoCA. - Tous droits réservés

Histoires de celles qui n'ont pas pu s'exprimer

Chan Sook Choi se concentre sur les « femmes de réconfort » de la région de Myitkyina, dont l'existence est attestée par des photographies et des archives, mais dont aucun témoin n'a survécu. Choi redonne vie à ces personnes de *Myitkyina*, documentées, mais jamais entendues comme victimes du système des « femmes de réconfort ». Cette œuvre fut d'abord présentée lors de l'exposition *Records Memories: Stories of "Comfort Women," Untold Words* en 2019. L'année suivante, elle réalisa une seconde version de *Myitkyina*, celle présentée dans cet article.

La Birmanie, aujourd'hui Myanmar, fut un champ de bataille féroce où de nombreuses stations de réconfort furent installées. Le 10 juillet 1942, l'armée japonaise mobilisa environ 700 Coréennes comme quatrième groupe. Ces femmes quittèrent le port de Busan, en Corée du Sud, et arrivèrent au port de Rangoon, en Birmanie, le 20 août. Certaines débarquèrent à Rangoon et suivirent des unités militaires japonaises, atteignant finalement Myitkyina, une petite ville du nord de la Birmanie située sur le fleuve Irrawaddy.

Stories of Those Who Could Not Speak for Themselves

Chan Sook Choi focuses on the Japanese military 'comfort women' in the Myitkyina region, whose existence is documented in photographs and records, yet for whom no witness remains. Choi brings these figures—documented but never testified as victims of the 'comfort women' system—to life in *Myitkyina*. This work was first presented in the exhibition *Records Memories: Stories of "Comfort Women," Untold Words* in 2019. The following year, she produced a second version of *Myitkyina*, which this article introduces.

Burma, now Myanmar, was a fierce battlefield where numerous comfort stations were established. On July 10, 1942, the Japanese military mobilized approximately 700 Korean women as the fourth group. These women departed from Busan Harbor in South Korea and arrived at Rangoon Port in Burma on August 20. Some disembarked at Rangoon and followed Japanese military units, eventually arriving in Myitkyina, a small town in northern Burma along the Irrawaddy River.



Chan Sook Choi, *Myitkyina*, 2020, 2-channel video, color, 4K on HD, sound, 18 min 30 sec. Installation view at Busan Museum of Contemporary Art, 2025. © Photo by Ha Young-Moon, Courtesy of Busan MoCA. - Tous droits réservés

On comptait 63 « femmes de réconfort » réparties dans quatre stations de Myitkyina : 42 Coréennes et 21 Chinoises. Parmi elles, 20 Coréennes furent faites prisonnières de guerre par les forces alliées le 10 août 1944. Les Alliés les envoyèrent dans un camp temporaire de prisonniers de guerre près de l'aérodrome de Myitkyina, où elles furent interrogées et photographiées, avant d'être transférées à Ledo, dans le nord-est de l'Inde, à des fins de guerre psychologique contre les Japonais³. Les Coréennes subirent

There were 63 'comfort women' in four comfort stations in Myitkyina: 42 Korean women and 21 Chinese women. Among them, 20 Korean 'comfort women' were captured as prisoners of war by Allied forces on August 10, 1944. The Allies sent the captured women to a temporary POW camp at the Myitkyina airfield, where they were interrogated and photographed, and later transferred to Ledo in northeastern India for psychological warfare operations against Japanese forces³. The Korean 'comfort women' underwent intensive in-

3. Le capitaine Won-Roy Chan, officier d'interrogatoire en charge, était un Sino-Américain qui rencontra des Coréennes « femmes de réconfort » dans le camp temporaire de prisonniers de guerre de l'aérodrome de Myitkyina et écrivit plus tard un livre relatant cette expérience. Grant Hirabayashi, ancien soldat nippo-américain, témoigna d'épisodes tels que la découverte de notes militaires japonaises dissimulées par une proxénète appelée « Mama-san », et des chants d'Arirang partagés avec ces femmes.

Won-loy Chan, *Burma: The Untold Story* (Novato, CA : Presidio Press), 1986.

Grant Hirabayashi, entretien d'histoire orale, Go For Broke National Education Center, 26 juin 1999.

3. Captain Won-Roy Chan, the interrogation officer in charge, was a Chinese American who encountered Korean 'comfort women' at the temporary POW camp of Myitkyina airfield and later wrote a book recounting that experience. Grant Hirabayashi, a former Japanese American soldier, testified about episodes such as discovering Japanese military notes hidden by a Japanese middlewoman called Mama-san and singing Arirang with these women.

Won-loy Chan, *Burma: The Untold Story* (Novato, CA: Presidio Press), 1986.

Grant Hirabayashi Oral History Interview, Go For Broke National Education Center, June 26, 1999..



Photographs of "comfort women" in Myitkyina, Burma, 1944. Photo Number CBI-44-2636, CBI-44-2635 (1/4 Frank W. Shearer, 164th Signal Corps A Detachment, The U.S. Army, August 14, 1944)

© Collected by SNU Chung Chinsung Research Team - Tous droits réservés

des interrogatoires intensifs durant 20 jours, et l'armée américaine rédigea un rapport détaillant leurs témoignages, incluant leur processus de mobilisation, la vie et les conditions dans les stations, ainsi que le système de fonctionnement de ces stations. Pourtant, à ce jour, pas une seule de ces femmes de Myitkyina mentionnées dans ces rapports n'est réapparue devant nous. En d'autres termes, les « femmes de réconfort » de Myitkyina existent uniquement dans les documents et photographies ; leurs voix demeurent totalement introuvables.

Choi représente les « femmes de réconfort » de Myitkyina sous la forme de trois personnages fictifs, tous appelés « Myitkyina ». Ces figures sont dépeintes comme des femmes de multiples nationalités, et pas seulement coréennes. Témoins, victimes et survivantes, elles rappellent au public qu'« elles étaient là ».

Grâce à ces représentations contemporaines — expressions faciales, gestes, voix — les spectateurs découvrent à Myitkyina l'existence, jusqu'alors seulement imaginable, des « femmes de réconfort ». Pourtant, leurs récits ne concordent pas : les raisons de leur arrivée dans la station, la structure des lieux, leurs expériences et perspectives, telles que racontées par les trois personnages, divergent. Leurs propos se contredisent parfois, et plus on cherche à vérifier les faits, plus les réponses divergent. Mais plus elles parlent, plus leurs paroles s'éloignent, plus leur présence physique s'affirme. Cela permet d'aborder la question de l'esclavage sexuel militaire japonais dans une nouvelle dimension.

Chan Sook Choi explore depuis longtemps les traces et mémoires de femmes déplacées par la guerre, la division, le patriarcat et l'idéologie politique. Dans ses travaux antérieurs sur les « femmes de réconfort », elle s'est rendu compte qu'écouter les témoignages des victimes n'est pas

terrogations for 20 days, and the U.S. military compiled a report detailing their testimonies, including their mobilization process, life and conditions in the comfort stations, and the station usage system. Yet to this day, not a single Japanese military 'comfort woman' from Myitkyina mentioned in these reports has appeared before us. In other words, the Japanese military 'comfort women' of Myitkyina exist only in documents and photographs; their voices remain completely untraceable.

Choi represents the 'comfort women' of Myitkyina as three fictional figures named after the location, 'Myitkyina.' These characters are portrayed as women of multiple nationalities, not just Korean. As witnesses, victims, and survivors, they remind the audience that "they were there."

Through these contemporary representations—with facial expressions, gestures, and voices—viewers encounter the previously only imaginable existence of 'comfort women' in Myitkyina. Yet their stories do not align: the reasons for being brought to the comfort station, the structure of the station, and their experiences and perspectives, as conveyed by the three figures, all differ. Their words sometimes contradict each other, and when questions are asked to verify facts, the answers diverge even further. However, the more they speak and the more their words diverge, the more their physical presence is emphasized. This allows the viewer to engage with the issue of Japanese military sexual slavery from a new dimension.

Chan Sook Choi has consistently explored the traces and memories of women displaced by war, division, patriarchy,

Classified by *J.M. K...*

UNITED STATES OFFICE OF WAR INFORMATION
Psychological Warfare Team
Attached to U.S. Army Forces India-Burma Theater.
APO 689

Japanese Prisoner of War Interrogation Report No. 49.	Place interrogated: Date interrogated: Date of Report: By:	Ledo Stockade Aug. 20 - Sept. 10, 1944 October 1, 1944 T/3 Alex Yorichi
---	---	--

Prisoners: Date of Capture: Date of Arrival at Stockade:	20 Korean Comfort Girls August 10, 1944 August 15, 1944
---	---

~~SECRET~~

PREFACE:

This report is based on the information obtained from the interrogation of twenty Korean "comfort girls" and two Japanese civilians captured around the tenth of August, 1944 in the mopping up operations after the fall of Myitkyina in Burma.

The report shows how the Japanese recruited these Korean "comfort girls", the conditions under which they lived and worked, their relations with and reaction to the Japanese soldier, and their understanding of the military situation.

A "comfort girl" is nothing more than a prostitute or "professional camp follower" attached to the Japanese Army for the benefit of the soldiers. The word "comfort girl" is peculiar to the Japanese. Other reports show the "comfort girls" have been found wherever it was necessary for the Japanese Army to fight. This report however deals only with the Korean "comfort girls" recruited by the Japanese and attached to their Army in Burma. The Japanese are reported to have shipped some 703 of these girls to Burma in 1942.

RECRUITING:

Early in May of 1942 Japanese agents arrived in Korea for the purpose of enlisting Korean girls for "comfort service" in newly conquered Japanese territories in Southeast Asia. The nature of this "service" was not specified but it was assumed to be work connected with visiting the wounded in hospitals, rolling bandages, and generally making the soldiers happy. The inducement used by these agents was plenty of money, an opportunity to pay off the family debts, easy work, and the prospect of a new life in a new land - Singapore. On the basis of these false representations many girls enlisted for overseas duty and were rewarded with an advance of a few hundred yen.

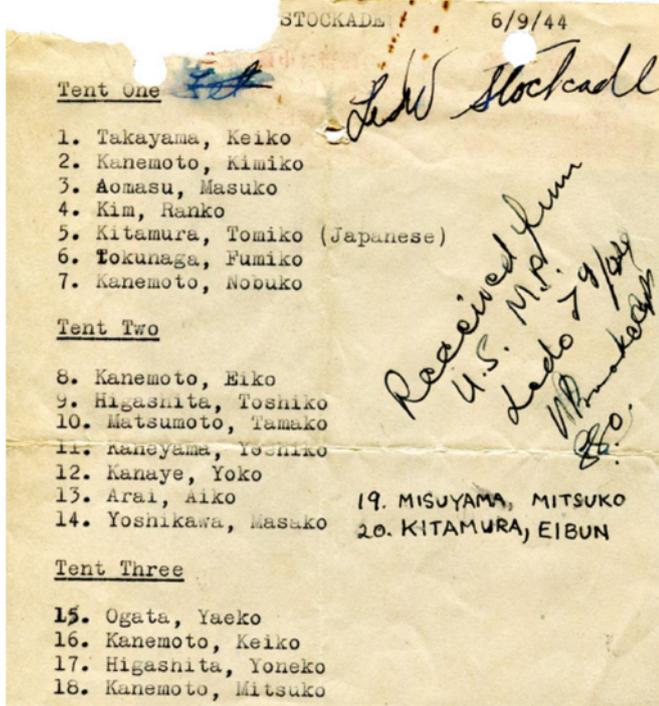
The majority of the girls were ignorant and uneducated, although a few had been connected with "oldest profession on earth" before. The contract they signed bound them to Army regulations and to work for the "house master" for a period of from six months to a year depending on the family debt for which they were advanced money.

~~SECRET~~

DECLASSIFIED BY *J.M. K...*
 JCS DECLASSIFICATION BRANCH
 DATE *1973* ND-97
 (1)

DEC 13 1944

"United States Office of War Information Psychological Warfare Team Interrogation Report No.49," October 1, 1944. (NARA, RG 208, Entry NC48 378, Box 445)



List of women held at Ledo POW Camp, India. (NARA, RG 493, Entry UD-UP 196, Box 140)

© Collected by SNU Chung Chinsung Research Team - Tous droits réservés

nécessairement un acte innocent. Elle s'est interrogée sur la manière de représenter leurs souvenirs et leurs voix sans les objectiver.

Myitkyina imprime l'existence des femmes de Myitkyina dans l'esprit du spectateur en racontant l'histoire de celles qui n'ont pas pu parler. Les témoignages des trois Myitkyina à l'écran dialoguent et s'opposent aux perspectives existantes sur les « femmes de réconfort » — impérialistes, patriarcales-nationalistes ou féministes — et se contredisent souvent. Aucun des trois récits ne représente parfaitement les « femmes de réconfort » de l'armée japonaise. Dans l'œuvre, *Myitkyina* est à la fois le portrait d'une femme et le reflet des débats et recherches existants sur la question. Elle n'est pas un « objet » fixé d'un seul point de vue, mais un « être vivant » qui a existé à travers divers moments et sous des formes multiples.

« ... Quoi qu'il en soit, même si les événements historiques entourant les « femmes de réconfort » de l'armée japonaise sont les mêmes, ils sont interprétés par des images différentes, car ce sont des hégémonies différentes qui façonnent leur récit. Après tout, une image est immatérielle. Ainsi, tout en racontant leurs souvenirs, l'image demeure incertaine — ce que je voulais surtout souligner, ce sont les sensations vécues comme être vivant — la sensation de la boue, par exemple.⁴ »

and political ideology. Through her earlier works on Japanese military 'comfort women,' she realized that listening to victims' testimonies is not necessarily a transparent act. This led her to consider how to represent their memories and testimonies without objectifying them.

Myitkyina imprints the existence of the comfort women of Myitkyina upon the viewer through the story of those who could not speak for themselves. The testimonies of the three Myitkyinas in the video both engage with and challenge existing perspectives and arguments about 'comfort women'—whether imperialist, patriarchal nationalist, or feminist—and often contradict each other. None of the three Myitkyinas' words perfectly represent the Japanese military 'comfort women.' In the work, the 'Myitkyina' functions both as a representation of an individual woman and as a reflection of existing discussions and research on Japanese military 'comfort women.' Yet she is not an 'object' captured from a single perspective; she is revealed as a 'living being' who existed in multiple moments and diverse forms.

"... In any case, even though the historic events surrounding the Japanese military 'comfort women' are the same, they are interpreted through different images because different hegemonies shape their retelling. After all, an image itself is immaterial. So, while they recount their memories, the actual image remains uncertain—what I wanted to emphasize most was the sensations experienced as a living being—the feeling of mud, for instance."⁴

What is crucially explored in *Myitkyina* are the characters' sensations. What they remember are the moonlight moving with the waves seen from the ship at night, the shimmering sunlight of Myitkyina, leaves whiffing in the wind, moments like mud that crumbled when held in their hands, and only that they 'were alive there.' Their memories are like the sensations felt on their skin and the "fishy sound" heard when grenades exploded on the river—they are evidence that they lived there with those experiences. They are memories of sensations experienced as living beings, sensations that cannot be fully represented in words⁵.

4. Sosul Kim, "A Conversation with Chan Sook Choi," Busan MoCA Collection – Chan Sook Choi: *Myitkyina* (Busan: Busan Museum of Contemporary Art), 2025, p. 7.

5. Hyeok Cho, "Myitkyina," *Pushed Away and Leaking Out*: Chan Sook Choi (Seoul: Art Book Press), 2024, p. 102.

Ce qui est crucial dans *Myitkyina*, ce sont les sensations des personnages. Ce dont elles se souviennent, c'est du clair de lune se reflétant sur les vagues vues depuis le navire la nuit, de l'éclat du soleil à Myitkyina, des feuilles bruissant au vent, de moments semblables à de la boue s'effritant dans leurs mains, et seulement du fait qu'« elles étaient en vie là-bas ». Leurs souvenirs sont comme des sensations sur la peau, ou le « son poisseux » entendu lorsque des grenades explosaient sur la rivière — preuves qu'elles ont vécu là, avec ces expériences. Ce sont des souvenirs sensoriels d'êtres vivants, qui ne peuvent être pleinement traduits en mots⁵.

Les souvenirs incomplets et témoignages imprécis de ces trois femmes n'amointrissent pas la réalité de leur existence. Au contraire, les voix, expressions, regards et gestes de ces trois *Myitkyina*, transmettant leurs fragments de mémoire sensorielle, continuent de témoigner auprès des spectateurs, affirmant qu'elles étaient bel et bien là.

Voix indélébiles

Le monde reste enlisé dans des guerres, grandes et petites, et en leur sein, la violence contre les femmes continue de se manifester sous des formes atroces. Depuis que l'existence des « femmes de réconfort » de l'armée japonaise est devenue largement connue, de nombreuses survivantes ont partagé leurs récits. Ces témoignages ont révélé les réalités terribles qu'elles ont endurées.

Le mouvement visant la question de l'esclavage sexuel militaire japonais a accompli des avancées significatives : restauration de l'honneur des survivantes, soutien économique et psychologique, révélation d'histoires occultées, et transformation des perceptions dans les pays concernés, dont la Corée. Il a aussi joué un rôle essentiel dans l'établissement de normes internationales pour aborder les violations des droits humains liées à la violence sexuelle en temps de guerre.

Pendant, toutes les victimes du système des « femmes de réconfort » de l'armée japonaise n'ont pas pu raconter leur histoire. Certaines ne survécurent pas, d'autres vécurent, mais

The incomplete memories and imprecise testimonies of these three women do not diminish the fact of their existence. Rather, the voices, facial expressions, gazes, and gestures of the three women embodied under the name *Myitkyina*, conveying their fragmented sensory memories, continue to testify to viewers, affirming that they truly were there.

Indelible Voices

The world remains embroiled in wars, large and small, and within them, violence against women continues to occur in horrific forms. Since the existence of Japanese military 'comfort women' became widely known, many survivors have shared their stories. These accounts have revealed the harsh realities endured by the Japanese military 'comfort women.'

The movement to address Japanese military sexual slavery has achieved significant accomplishments: restoring the honor of survivors, providing economic and psychological support, uncovering hidden histories, and changing perceptions in affected countries, including Korea. It has also played a crucial role in establishing international norms for addressing the human rights violations of wartime sexual violence.

However, not all Japanese military 'comfort women' victims were able to tell their stories. There are those who did not survive, those who lived but could not speak out, and those who lived and died in silence. *The Rain* and *Myitkyina* tell the stories of the dead through the survivors, and of women whose names remain only in documents before they vanished. These works are significant because they raise questions about how we can record and remember the Japanese military 'comfort women' issue when the survivors who endured it no longer exist and when their voices can no longer be heard.

4. Sosul Kim, « A Conversation with Chan Sook Choi », Busan MoCA Collection – Chan Sook Choi : *Myitkyina*, Musée d'art contemporain de Busan, 2025, p. 7.

5. Hyeok Cho, "Myitkyina," *Pushed Away and Leaking Out*: Chan Sook Choi (Seoul: Art Book Press), 2024, p. 102.

ne purent parler, et d'autres encore vécurent et moururent dans le silence. *The Rain (La Pluie)* et *Myitkyina* racontent l'histoire des mortes à travers les survivantes, et celle de femmes dont les noms ne subsistent que dans des documents avant de s'évanouir. Ces œuvres sont importantes, car elles posent la question de savoir comment enregistrer et se souvenir de la question des « femmes de réconfort » de l'armée japonaise quand les survivantes auront disparu et que leurs voix ne pourront plus être entendues.

L'année 2025 marque le 80^{ème} anniversaire de la fin de la Seconde Guerre mondiale. Avec seulement une poignée de survivantes encore en vie dans des pays comme la Corée, toutes âgées, le mouvement contre l'esclavage sexuel militaire japonais entre bientôt dans une ère « post-survivantes ». Même si toutes les victimes disparaissent de ce monde, leurs souvenirs resteront. Leurs voix continueront à être entendues et à se manifester sous diverses formes — elles ne seront jamais effacées. L'essentiel est la volonté d'écouter leurs histoires, de les voir. Il s'agit de chercher, d'imaginer, d'éprouver de l'empathie et de refuser le silence face à l'histoire de femmes ayant subi la colonisation et la guerre. Il s'agit de continuer à créer des voix indélébiles.

The year 2025 marks the 80th anniversary of the end of World War II. With only a handful of survivors remaining in countries like Korea, and all of them elderly, the movement against Japanese military sexual slavery will soon enter a post-survivor era. Even if all the victims disappear from this world, their memories will remain. Their voices will continue to be heard and to appear to us in various forms—they will never be erased. What matters is the will to listen to their stories, to see them. It is about seeking, imagining, empathizing with, and refusing to remain silent about the history of women who endured colonization and war. It is about continuing to create indelible voices.

© Ho Kyung Moon
Curator

August, 2025 - Turbulences Vidéo #129

© Ho Kyung Moon, commissaire,
Traduction de l'anglais au français, Gabriel Soucheyre
Août 2025 - Turbulences Vidéo #129

LA NUIT DÉBORDE DU CORPS

par Marc Mercier,

*«J'aime, de la nuit, le prélude, lorsque vous venez,
Main dans la main et me prenez lentement, strophe
après strophe, dans vos bras»*

Le lit de l'étrangère, Mahmoud Darwich

Les arts et la culture sont de bons baromètres pour mesurer l'état de malaise d'une civilisation. Un festival d'art vidéo dont j'ai oublié le nom (je suis dans la lune) annonce dans son éditorial vouloir s'opposer à la nuit grâce à une *veille ardente*. Soudain, me sont apparus d'innombrables faisceaux lumineux scrutant tous nos faits et gestes dans les espaces publics et privés, des caméras de surveillance à infra-rouge empêchant quiconque d'échapper aux regards inquisiteurs d'une milice qui veut notre bien malgré nous.

Qu'en pense la chouette de Minerve (déesse de la sagesse) dont Hegel dit qu'elle ne prend son envol qu'après le crépuscule pour ne pas se laisser prendre dans les filets de l'actualité et des modes idéologiques ? Hululons mes amis, avant que l'obscurantisme dogmatique et sécuritaire des temps présents ne comprime nos bouffées d'utopies ! La nuit s'oppose au goût du jour.

Les amants de la nuit

Défendre la nuit. Allumer un réverbère, c'est éteindre une étoile. En France, ce sont 11 millions de lampadaires qui s'allument chaque soir, sans compter les 3,5 millions d'enseignes lumineuses qui scintillent dans les rues de nos villes.

Je me souviens avec mes amis d'alors : nous chantions à tue-tête dans les rues de nos insomnies les vers de notre barde anarchiste Léo Ferré :

*C'est ma frangine en noir
Celle que j'appell' bonsoir
C'est un gars qu'a son bien
Dans le bistrot du coin
La nuit*

C'était souvent au sortir d'une séance de cinéma rendue possible grâce à l'obscurité de la salle où des baisers furtifs pouvaient s'échanger en accord avec les aventures des personnages qui à l'écran nous initiaient aux plaisirs sentimentaux ou débridés.

*C'est un amour qui meurt
Aussitôt qu'il se fait*

*C'est mille ans de bonheur
Dans un baiser vit' fait
C'est cett' môme qu' a perdu
La seule fleur qu'elle avait
Des fois qu'on la r'trouverait
La nuit... la nuit...*



Plus loin que la nuit, Robert Cahen (2005) © Tous droits réservés

Les salles obscures qui nous illuminent

L'amour de la nuit a généré toute une filmographie exceptionnelle tournée exclusivement le soir venu. Je pense pêle-mêle à *Blade Runner* de Ridley Scott, *Escape from New York* de John Carpenter, *Batman, le défi* de Tim Burton, *American Graffiti* de Georges Lucas, *La nuit du jugement* de Stephen Hopkins, *After Hours* de Martin Scorsese, *Garde à vue* de Claude Miller, *Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick, *Night on Earth* de Jim Jarmusch...

Côté art vidéo, j'entends encore les confidences nocturnes murmurées par des sacs qui volent au gré du vent de *Saga Sachet (Légende du Val de l'Ourthe et du Val de l'Amblève)* (1989) de Danièle et Jacques-Louis Nyst ; me reviennent les ambiances crépusculaires d'*Hanoï* de *Plus loin que la nuit* (2005) de Robert Cahen, les déroutantes images des lumières citadines émergeant de l'obscurité de *Peinture de nuit* (1995) de Jean-Baptiste Luc, les blocs de glaces et leurs sonorités fracassantes déchirant la nuit de la rivière

Chaudière (Québec) dans la vidéo *Débauche* (1992) de Michèle Waquant, les effets de la tombée du soir et de la pluie depuis l'intérieur d'un bus dans *Passenger* (2007) de Kika Nicolela, une déambulation nocturne caméra à la main dans les rues peuplées d'ombres de Pékin dans *Las Horas Contadas* (2010) de Inigo Salaberria ou de Naples dans *Napoli Centrale* (2002) de Bouchra Khalili ; comme dans un rêve inquiet, je revois ces deux petites filles sur une plage de nuit révélant lentement des instants de peur ou de beauté dans *Summer Night* (2016) de Noemi Sjöberg...

*C'est le soleil du soir
Qui enfile son peignoir
Dans son arrièr' boutique
Sous des becs électriques
La nuit*

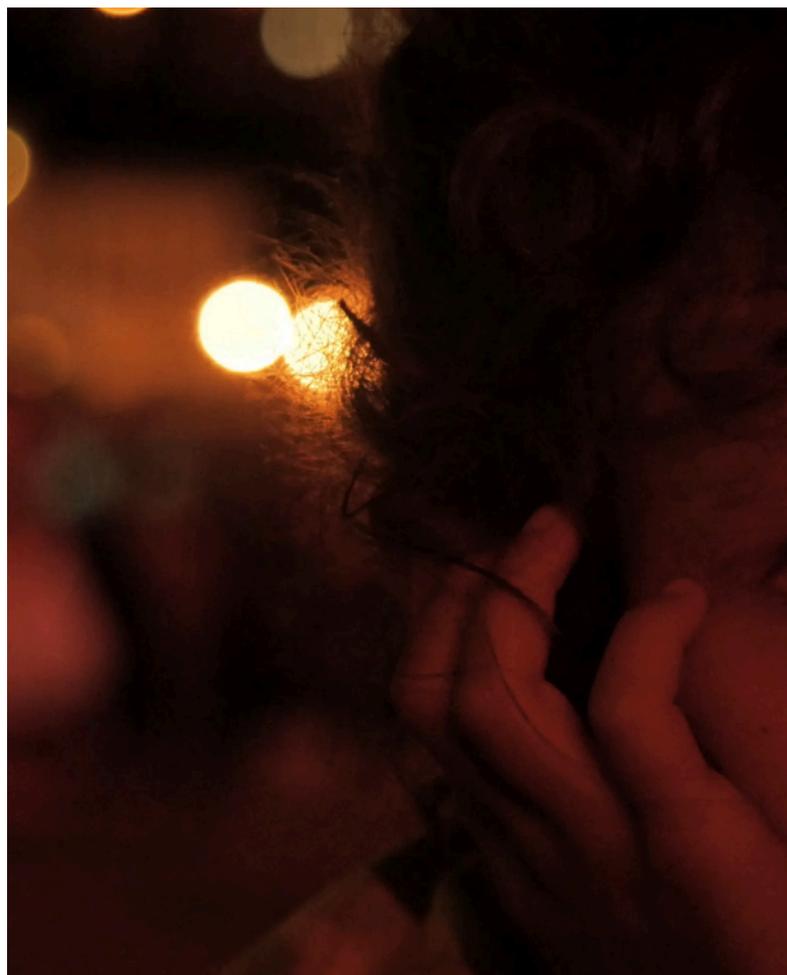
*C'est l'voleur qui va faire
Des heures supplémentaires
Et qu'est pas tatillon
Sur les allocations
La nuit*

Le nez dans les étoiles

La nuit avec sa lune et ses étoiles. Début août, un soir du festival de poésie de Goudargues : marcher sur un chemin avec la peintre et photographe Geneviève Morgan, le nez en l'air, car une constellation ça se regarde avec tous les sens, et se laisser pénétrer par les merveilles cosmiques qu'elle vous aide à repérer par petites touches de mots. Une plongée vers le zénith, immersion profonde dans une pépinière d'étoiles comme une apnée dans l'océan. « La nuit, dit-elle, est encore porteuse de clarté pour certains, dont je suis. »

Je pense à Diderot qui se méfiait de l'empire diurne : « la clarté est bonne pour convaincre, mais elle ne vaut rien pour émouvoir. Alors, il s'exclama : soyez ténébreux ! »

Je pense à la vidéo *Lune* (1985) de Jean-Paul Fargier où Michel Piccoli lit *Le promontoire du songe* qu'écrivit Victor Hugo fasciné par la nuit scrutée au télescope en 1834.



Summer Night, Noemi Sjöberg

La nuit, au contraire

Avec l'ami danseur Pierre Carrelet, nous avons traversé les Pyrénées, de nuit pour porter en nous les ténèbres, et ainsi nous rapprocher des sensations vécues par le philosophe Walter Benjamin fuyant le nazisme. Nos sens n'ont cessé de se mobiliser pour pouvoir nous faufiler sur cet ancien chemin de contrebandiers qu'empruntèrent dans les deux sens nombre de résistants, les uns pour échapper à Franco, les autres à la Gestapo et aux milices françaises fascistes. Nous avons composé une vidéo dont les formes et les lueurs nous furent dictées par les noirceurs végétales et animales du vent : *Au passage, le degré zéro de la quiétude* (2021). À l'endroit du col ouvrant sur la pente qui devait nous conduire à Port Bou, nous butâmes contre des fils de fer barbelés sensés



g (2016) © Tous droits réservés

freiner les migrations clandestines africaines. Nous étions à *l'heure bleue* comme dans un film de Rohmer, entre le jour et la nuit, la France et l'Espagne.

Il existe une nouvelle de Tabucchi (*Le jeu de l'envers*) qui se termine par un mystérieux écrit dont on peine à savoir s'il s'agit d'un mot français ou espagnol, car l'accent fut omis : REVES. D'un côté de la frontière, il est question de songes (rêves), de l'autre, il faut lire *inverse* (Réves). Peut-être est-ce pour ce jeu de mot transnational que Godard voulut inscrire sur sa tombe *Au contraire*. Peut-être est-ce là le mystère de toute image : le seuil entre le rêve et la réalité, l'ombre et la lumière, la folie et la raison

Ce n'est pas du fait de la nuit si dans nos sociétés post-coloniales des femmes et des hommes sont invisibilisés : si

celles et ceux qui s'occupent de nos déchets, nettoient nos rues, construisent nos maisons, campent sur nos trottoirs, ne sont pas plus considérés que les balais, les truilles et les sébiles qui les outillent, c'est à cause des ornières qui brident notre regard. La nuit ne nuit pas.

Les amants de la nuit

La nuit, c'est le droit de rêver et de rêver encore. C'est l'heure où les mal marié-e-s réveillent le volcan de leurs désirs sur des lits de laves adultérines à l'abri des veilles ardentes de la morale. Bien sûr, il faut voir *Les ciseaux* (2003) de Mounir Fatmi, vidéo entièrement réalisée avec les scènes d'amour censurées par le pouvoir marocain du film *Une minute de soleil en moins* (2002) de Nabil Ayouch. Un acte d'amour fou des corps-à-corps débridés et des images libérées.

Le chanteur Alain Bashung avait une tante qui, dans les années 40-50, osait mener une vie de femme libre. Il lui rendit hommage ainsi :

*Osez, osez Joséphine
Osez, osez Joséphine
Plus rien de s'oppose à la nuit
Rien ne justifie*

La nuit déborde du corps : toujours des ombres dansent au-dessus des draps en désordre. Au fond des yeux des amants, une flamme. Origine du monde des images.

Composer avec la nuit

Et voilà qu'aujourd'hui les temps ont changé. Nos combats enragés pour une libre circulation des corps et des désirs semblent de vieilles lunes. Plein feu ! Les policiers disent vouloir faire toute la lumière sur les zones obscures de nos agissements et pensées. Spots allumés en permanence pour interdire toutes les clandestinités, prohiber toutes les énigmes contenues dans *l'fracassable noyau de la nuit* (André Breton) que recèle toute image, tout poème, toute relation amoureuse.

Les résistants, les révolutionnaires, les migrants, les amants clandestins concoctent leurs actes le soir venu à l'abri des regards indiscrets. Ils serpentent dans les forêts obscures des désirs inavouables même sous la torture. Eux seuls savent se rendre disponibles à l'imprévisible.

Ah oui ! Comment oublier cet ultime plan séquence du dernier épisode (*Rêve/Morale*) de *France, tour, détour, deux enfants* (1979) de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville ? Un homme, un comptoir, un verre, une cigarette, dehors la nuit, derrière lui une femme blonde qui fume sa solitude, et pendant ce temps nous entendons la chanson *Richard* de Léo Ferré :

Les gens

*Il conviendrait de ne les connaître que disponibles
À certaines heures pâles de la nuit
Près d'une machine à sous
Avec des problèmes d'hommes, simplement
Des problèmes de mélancolie
Alors, on boit un verre
En regardant loin derrière la glace du comptoir
Et l'on se dit qu'il est bien tard*

Composer avec la lumière

Mélancolie. Mort ce 31 juillet, du chorégraphe, vidéaste et plasticien du mouvement, Bob Wilson. Peintre des lumières sur le dos de la nuit : « Si vous savez allumer, vous pouvez faire en sorte que la merde ressemble à de l'or. Je peins, je construis, je compose avec la lumière. La lumière est une baguette magique. »

Tous ses tableaux vivants semblent extraits de mondes oniriques constellés de corps et d'objets merveilleux inscrits sur des partitions de bruits et de silences. Un art pour noctambules pour lesquels l'étrangeté est le seul repère. L'art vidéo aurait tant à apprendre du *regard du sourd* (1971). Spectacle sans parole de sept heures, élaboré à partir de la vision d'un enfant noir, devenu sourd et muet après avoir surpris sa nourrice en train d'égorger deux enfants dont elle avait la charge. L'art est la seule activité humaine susceptible de métamorphoser une tragédie en une extraordinaire machine de liberté et de beauté.



Scénario cosmique pour une nostalgie du futur

Une vidéo à réaliser avec une I.N. : Intelligence Naturelle. Autrement dit, un cerveau et du cœur. J'imagine : d'un côté de l'écran, des individus plus ou moins férus de science imaginent que des rayons cosmiques modifient ici ou là des chromosomes. Progressivement, imperceptiblement, le monde accouche de mutants, des êtres dotés d'une intelligence nouvelle qui révolutionnent les relations humaines et les modes d'organisation sociale. Cet éloge d'une société libertaire serait l'œuvre de ce que H.G. Wells nomme dans un livre paru en 1937 des *Enfants des étoiles*.

POÉTIQUE DU CORPS EN MÉMOIRE ENTRE IMAGE ET PERFORMANCE

par Ziqi Peng.

« À Chavaniac-Lafayette, au cœur du Massif central, la forêt accueille depuis 2010 le Festival Les Arts ForeZtiers. Pendant quelques jours, nous avons appris à prendre son tempo, à commencer nos gestes plus lentement, à laisser les images gagner leur espace sans les presser. Les bagages du duo d'artistes Franck&Ziqi contenaient un vidéo projecteur, un appareil photo, un drone, un haut-parleur, plusieurs trépieds, des poèmes et des costumes ; l'œil du photographe et le corps de la performeuse, une respiration inachevée. Quatre jours, quatre pièces ; quatre projections, deux lectures, deux danses : une œuvre interdisciplinaire et transmédiate de nature holographique. »



Figure 1 : Vue aérienne du Festival Les Arts ForeZiers, juillet 2025 © Franck Vogel - Tous droits réservés

Corps–Forêt–Poème : chorégraphie des souffles

Le projet n'avait rien d'un assemblage d'éléments juxtaposés. Nous cherchions la résonance entre la lecture et la projection, entre la danse et le paysage, entre le poème et la perception. La brièveté, nous l'avons laissée aux poèmes ; la durée, à la marche des images ; et la retenue, au mouvement. Cette organisation a dessiné un cycle de quatre séances d'environ vingt minutes chacune, un format volontairement compact pour préserver l'intensité de l'attention. À chaque fois, une œuvre d'art vidéo différente, et une modalité de présence du corps pensée comme prolongement, contrepoint ou suspension de l'image. Rien n'était démonstratif : nous cherchions le point d'accord où un souffle partagé suffit, sans discours ajouté, à faire apparaître ce qui importe.

La première séance s'ouvrait sur *Rajasthan, l'âme d'un prophète* (France 5, 2011), documentaire de Franck Vogel et Benoît Ségur consacré aux Bishnoïs, un peuple du Rajasthan

qui, depuis le XV^{ème} siècle, s'emploie à protéger la vie. Nous n'avons pas voulu l'expliquer : le film porte en lui une sagesse écologique qui s'entend mieux quand on ne la résume pas. En écho, huit poèmes de la dynastie Tang de la Chine ancienne ont été lus, rassemblés autour des thèmes de la nature, de la résonance et de l'impermanence. La voix ne venait pas « illustrer » le film : elle en suivait le flux discret, par la vibration des syllabes qui passent d'abord par la gorge et la poitrine, avant d'atteindre l'oreille. Dans ce dialogue entre l'image et les poèmes, il n'y avait rien à commenter. Il s'agissait d'écouter, simplement. La mémoire, celle d'un peuple comme celle d'un paysage, se déposait dans ce silence partagé, dans la façon dont la voix et la forêt semblaient respirer ensemble.

Le public suivait avec une attention rare des poèmes en « vrai chinois », une langue qu'ils ne pouvaient pas comprendre, mais qu'ils pouvaient entendre. J'avais expliqué d'emblée que, pour les Français, dire « c'est du chinois » revient à dire « c'est incompréhensible », comme les Chinois

disent « c'est du langage d'oiseau ». J'ai donc invité à écouter mes lectures comme on écoute le chant des oiseaux : non pour en déchiffrer le sens, mais pour en recevoir la vibration.

Après-coup, plusieurs spectateurs m'ont confié qu'ils avaient perçu des émotions intenses, comme immergés dans un paysage poétique. Là où l'image atteint ses limites, la voix, avec sa cadence et sa tonalité, touche directement le cœur. La deuxième séance donnait place à un hommage performatif et poétique signé par le B collectif 标榜认真艺术小组 lors de l'édition 2023 du festival. Nous avons choisi de lui répondre par la lecture de douze poèmes classiques évoquant le retrait, la montagne et l'effacement volontaire. Ces poèmes ne cherchaient pas à donner une morale du repli, mais à ouvrir l'expérience d'un pas de côté, une façon de laisser exister ce qui ne s'impose pas d'emblée. Dans la clairière, les mots se tenaient au plus près des choses, un sentier, une pente, une pierre, la lune. Cette modestie du dire donnait à la voix une présence accrue.

Nous aimons dire que le cours de la performance, nous l'avons confié aux poèmes. Leur forme brève concentrait l'attention, et dans cette suspension s'ouvrait déjà un espace plus vaste. Cette expérience rejoint la pensée de Xun Jiang 蒋勋, écrivain, historien de l'art et professeur taiwanais, spécialiste d'esthétique. Il rappelle que face à la beauté de la nature, il arrive qu'aucun mot ne vienne, et que des larmes silencieuses expriment davantage que le langage. Pour lui, la compréhension du poétique ne passe pas par l'explication, mais par une disponibilité du corps. C'est exactement ce que la lecture en chinois, langue opaque pour la plupart des auditeurs, a rendu sensible : non pas un sens à déchiffrer, mais une vibration à partager.

La troisième séance faisait place à *Jusqu'à ce qu'une forêt pousse dans la mer* 直到海里长出森林 (2020) de l'artiste Guangli Liu 刘广隶. Ce film expérimental, en noir et blanc, mêle archives, animation 3D et récit autobiographique. On y entend la voix d'un vieil homme d'origine chinoise qui a survécu au régime des Khmers rouges au Cambodge. Entre 1975 et 1979, près d'un quart de la population du pays a péri, parmi eux environ deux cent mille personnes issues de la communauté chinoise. Les images de cette tragédie sont rares. Le film recompose donc une mémoire fragmentée à partir de documents de propagande, de vidéos de catastrophes diffusées après la chute du régime, et de reconstructions numériques

Cette matière hybride ouvre un espace où se croisent mémoire individuelle et histoire collective. L'exil y apparaît comme une expérience lacunaire : ce qui n'a pas été filmé revient sous forme d'images recréées, hantées par la perte. La projection convoquait ainsi une mémoire diasporique, marquée par l'arrachement et le silence des archives, mais aussi par la persistance des voix qui se souviennent. Nous avons choisi d'y répondre par une performance dansée qui déconstruit les gestes de l'opéra de la Révolution culturelle, et plus particulièrement du *Détachement féminin rouge* 红色娘子军, l'un des quelques spectacles promus à l'époque comme modèles artistiques officiels. Il ne s'agissait ni de dérision, ni d'exotisme, mais d'interroger la mémoire musculaire que ces gestes continuent d'inscrire dans les corps. Défaire un geste appris, c'est en mesurer la profondeur : chaque angle du coude, chaque traction de l'épaule, chaque direction de regard porte déjà une histoire. Ici, la danse devenait une chirurgie patiente, déplaçant les signes pour en révéler l'ombre, donnant forme à ce qui reste enfoui. Face au film, la scène se tendait entre deux mémoires : celle, intime et morcelée, de l'exil ; et celle, idéologique et normative, de l'histoire officielle.

La performance ne cherchait pas à trancher. Elle ouvrait un espace de translation où l'une et l'autre pouvaient se percevoir. L'image convoquait un passé diasporique fragmenté, tandis que le corps réactivait une mémoire collective inscrite par l'idéologie. Comme l'a montré Hung Wu 巫鸿 dans *Remaking Beijing* (2005), la mémoire prend forme dans une théâtralité où le corps et l'espace deviennent une scène. Le corps apparaissait ici comme le lieu où les temporalités s'entrelacent, où le politique rencontre l'intime. Image et danse donnaient à voir cette poésie de la mémoire comme une présence incarnée, perceptible dans la vibration d'un mouvement et la persistance d'une image.

La quatrième séance ouvrait un autre registre de notre travail, en lien direct avec une recherche doctorale de Ziqi Peng 彭子琪, dirigée par Sylvie Dallet, consacrée aux artistes femmes dans la vidéo contemporaine chinoise. L'œuvre choisie fut accompagnée d'une danse inspirée du butô japonais, forme qui travaille le souffle et la relativité du temps, conçue comme une lente métamorphose en pierre. Le corps, progressivement alourdi, semblait absorber la gravité jusqu'à devenir roche au milieu du sous-bois. Chaque geste, ralenti à l'extrême, portait en lui la densité du temps et la respiration du lieu.



Figure 2 : Vue d'une performance lecture, Festival Les Arts ForeZiers, juillet 2025 © Ninon Robin - Tous droits réservés



Figure 2 : Vue d'une performance dansée, Festival Les Arts ForeZiers, juillet 2025 © Franck Vogel - Tous droits réservés

Ce choix n'était pas arbitraire. Dans les traditions chinoises, le motif de la pierre est chargé de significations. Dans le bouddhisme comme dans le taoïsme, la pierre peut être un corps en devenir, un passage possible de la réincarnation, signe que toute matière possède une vie latente.

La littérature n'a cessé de reprendre cette métaphore : *Le Rêve dans le pavillon rouge* s'ouvre sur la « pierre » comme origine du récit, et *La Pérégrination vers l'Ouest* fait naître le singe de la fente d'un rocher. Dans la peinture lettrée, les pierres des jardins sont des lieux de méditation et de mémoire, support d'émotions et d'imaginaire. Être pierre, c'est à la fois se figer et contenir la possibilité de renaître. Dans ce dialogue entre image et danse, le corps performatif se minéralisait pour accueillir le poids du passé, et en même temps il ouvrait la possibilité d'une métamorphose, d'un

recommencement. L'image projetée accompagnait ce devenir, révélant que la mémoire ne survit pas seulement dans les récits, mais aussi dans la matière silencieuse d'un corps. La performance incarnait ainsi la continuité entre nature, culture et imaginaire, inscrivant la mémoire dans la pierre comme dans la chair.

Ces actions éphémères se tiennent ensemble car elles appartiennent à un même projet. Le duo Franck & Ziqi poursuit une pratique curatoriale incarnée. En 2023, nous avons réalisé Flux, Métaflux, une œuvre immersive sur l'eau de la Seine qui faisait traverser les frontières entre récitation poétique, performance corporelle et installation vidéo. Cette année, le cycle a été filmé. Un documentaire est en cours de montage. Il garde trace de ce qui s'est vécu. Il garde surtout trace de la manière dont la forêt est entrée dans l'œuvre et dont l'œuvre est entrée dans la forêt. L'immersion ne repose pas sur un artifice technique. Elle apparaît comme une conséquence. Lorsque le lieu, les corps et les images se répondent, l'expérience prend une autre forme. Le spectateur ne se tient plus à distance. Il partage le souffle.

Au cœur de cette démarche, il y a une attention à ce qui circule entre les formes. L'art se déploie dans le devenir, dans la transformation silencieuse qui relie visible et invisible, explicite et diffus. Le corps n'y figure pas comme un élément ajouté. Il est le lieu sensible où la mémoire se dépose et se révèle. Nos choix se sont donc construits à partir de cette écoute : accueillir les œuvres, accueillir le lieu, et chercher leur point d'accord.

Pendant les quelques jours du festival, nous avons tissé un cycle d'images et de performances, une exposition éphémère, mais comblée, construite dans le rythme de la forêt. La forêt s'est révélée non comme un décor, mais comme une partenaire de transformation. Après un orage, quand la pluie cessait, l'air gagnait en densité et l'odeur de terre se faisait plus intense. Les tissus gardaient l'empreinte de l'eau. Les pas se posaient avec prudence pour ne pas glisser. Ces gestes modestes suffisaient à modifier la perception. Ils appelaient une autre attention.

Certaines nuits, le ciel s'ouvrait sur des étoiles, innombrables, sans commentaire possible. Ces circonstances n'habillaient pas l'art, elles en changeaient la matière. La poésie a pris la forme d'un réflexe. Elle s'est donnée par la voix, par le souffle, par le regard, par la posture, par le geste, par le mouvement, par le grain d'une langue et par le silence. Elle ne décrivait pas la mémoire, elle lui prêtait un rythme. Ainsi, le cycle a trouvé son intensité. La mémoire ne s'est pas transmise comme un discours. Elle a circulé entre des corps, des images et un paysage, au fil de quelques jours suspendus.



Figure 2 : Vue d'une performance dansée, Festival Les Arts ForeZiers, juillet 2025 © Franck Vogel - Tous droits réservés



Figure 2 : Vue d'une performance lecture, Festival Les Arts ForeZiers, juillet 2025 © Ninon Robin - Tous droits réservés

Vers une pratique poétique de l'existence

Image, corps, mémoire. Ces mots ne tracent pas des domaines séparés. Ils se rejoignent dans une transversalité des médiums qui a guidé ce texte. Curatrice, chercheuse, performeuse : j'ai traversé ces rôles sans chercher à les distinguer. Chacun a prolongé l'autre. L'enseignement, l'écriture, la conception d'expositions ont trouvé dans l'expérience du festival une continuité, non une rupture. Ce fil tisse ce que j'appelle une pratique poétique de l'existence.

Dans cette pratique, l'image et le corps se tiennent côte à côte. La langue est à la fois texte et texture. L'image devient archive mais aussi bord fragile de la mémoire. Le pas trace la trajectoire simplifiée d'une émotion. La mémoire n'y est pas un objet conservé. Elle se réactive dans un souffle, dans un geste, dans une projection. Poème et mouvement ne commentent pas. Ils génèrent la mémoire.

Ainsi, ce cycle a trouvé son intensité. La mémoire ne s'est pas transmise comme un discours. Elle a circulé entre des corps, des images et un paysage, au fil de quelques jours suspendus. Ce qui en demeure n'est pas seulement une trace artistique, mais une manière d'habiter le temps, de se tenir au plus près de l'invisible.

© Ziqi Peng,
Curatrice, chercheuse, performeuse
Septembre 2025 (Montrouge)- Turbulences Vidéo #129

FLORINE

par Tristan Passerel,

Récit aigre-doux d'une séance prometteuse malheureusement gâchée par les atermoiements et les dérobades répétées du modèle.

*Souvent femme varie, bien fol est qui s'y fie.
Saillie attribuée à François Ier.*

«J'ai rencontré cette jolie plante dans un lieu dénué d'attrait que l'on n'associe pas ordinairement au romanesque, pas davantage au recrutement de modèles ; c'est pourtant au même endroit que Georgina, blonde sculpturale aux grands yeux clairs et d'une patience pour le moins séraphique, m'avait tapé elle aussi dans l'œil, il y a des années¹. Tous les samedis Florine travaillait donc en tant que caissière dans un supermarché lambda.»

1. Cf. *Turbulences vidéo*, n° 88, juillet 2015.



La Blanquié, automne indéterminé © Photographie Tristan Passerel - Tous droits réservés

Aimable, et même passablement charmeuse en dépit de la routine inhérente à ce genre d'activité, comme du peu seyant uniforme imposé par les règlements de l'enseigne, elle subissait néanmoins la concurrence de sa voisine, une collègue sensiblement de son âge, moins séduisante il est vrai, qui s'efforçait elle aussi d'attirer l'attention et me fit d'ailleurs, à voix haute, une scène de jalousie aussi absurde que flatteuse en présence de clients éberlués par ce spectacle inattendu. Sûre de son *sex appeal*, cette demoiselle élancée n'avait pas l'air de craindre une rivalité dont je n'étais pas plus l'instigateur que l'enjeu. On ne le sent pas sur l'image, bien sûr, mais elle arborait en toute occasion une mine enjôleuse particulièrement efficace pour attirer les regards sur son physique avantageux.

Malgré ma méfiance à l'égard de ce genre d'attitude — j'ai systématiquement éludé le sourire dans ma philosophie du portrait —, le dessein de la photographe s'imposa assez vite ; toutefois, instruit par des expériences infructueuses dues à un excès d'empressement ou d'enthousiasme naïf, j'attendais une circonstance favorable pour lui faire part de mes intentions. Il ne fallait pas brusquer les choses et j'avais tout mon temps ; ayant besoin de cette besogne alimentaire pour s'assurer une relative indépendance, la donzelle ne risquait pas d'abandonner de sitôt cet emploi pourtant peu lucratif contrairement aux volte-face de plusieurs jeunes filles que je croyais ingénument contentes à l'idée de tenir tête à mon objectif.

Comme beaucoup d'adolescentes, Florine avait un faible pour les chevaux². Je ne l'ai malheureusement jamais vue caracoler sur l'une de ses montures, il est vrai que je n'ai pas fait beaucoup d'efforts pour m'intéresser à ces quadrupèdes dont la taille m'a toujours impressionné et que j'aurais eu mauvaise grâce à m'embusquer non loin de la propriété de ses parents afin de surprendre l'amazone faisant trotter l'une des pouliches dans le manège familial. En revanche, c'est justement à cause de cette passion pour la chose équestre que la séance de pose tourna malheureusement court.

Je l'attendais à la maison depuis plus d'une heure lorsqu'elle me prévint de son retard au rendez-vous en raison des problèmes de santé de sa jument favorite.

Nous étions en novembre et la lumière baissait rapidement... De surcroît, l'opération ne pouvait débuter sur le champ car je devais mettre en condition ma néophyte, l'appivoiser en quelque sorte par des paroles aussi rassurantes que possible — il arrive en effet aux écuyères d'avoir des réactions comparables à celles de leur trop nerveuse cavale. Très ancienne, pleine de recoins poussiéreux et obscurs, ma maison devait paraître assez inhospitalière pour que quelques-unes de mes amies aient écourté leur séjour parce qu'elles s'y sentaient mal à l'aise. Je me doutais qu'au pied du mur la confiance de la gamine — en elle ? en moi ? — serait dangereusement lézardée. Préférant la lumière naturelle aux artifices du flash ou des ampoules électriques, je l'ai entraînée dans l'escalier conduisant aux combles, là où les murs peints en blanc réverbéraient encore la clarté du jour finissant. Ce n'était confortable ni pour elle ni pour moi. Contraint de travailler à pleine ouverture avec mon téléobjectif, quand je mettais au point sur l'un de ses yeux, l'autre demeurait dans le vague, et inversement ; la séance de pose fut promptement raccourcie, pour ne pas dire bâclée.

Le regard peu amène affiché par Florine aurait dû m'avertir que cette expérience n'aurait "point de lendemain" ; ayant dû estimer que le mien ne rendait pas justice à sa beauté, elle se contenta d'opposer une fin de non recevoir à mes relances et aux quelques tirages que je lui fis parvenir en remerciement pour sa participation. Je ne l'ai jamais revue.

© Tristan Passerel,
Philosophe et critique d'art
Juillet 2025 - Turbulences Vidéo #129

2. Je garde un souvenir ému de Sport de filles (2011), un film de Patricia Mazuy avec la très belle Marina Hands.

LOLA MARIA MULLER REPREND LA

ROUTE :

« FAHREN FAHREN
FAHREN »...

par Geneviève Charras,

« À nouveau exposée dans la salle de la Chapelle du Verbe Incarné (la dernière monstration date de l'été 2022) l'œuvre photographique de cette plasticienne atypique évolue de façon émouvante. »



Antigone in the Amazon, Milo Rau, 2023 © Photo : Kurt van der Elst - Tous droits réservés

À nouveau exposée dans la salle de la Chapelle du Verbe Incarné (la dernière monstration date de l'été 2022) l'œuvre photographique de cette plasticienne atypique évolue de façon émouvante. Émouvante au sens d'émotion, l'émotion mouvement à l'état pur du bougé de l'image qu'elle propose dans deux différents formats. Plus intime quant à certaines visions au-delà des paysages désormais familiers qu'elle délivre toujours dans un lyrisme fascinant. Des personnages désormais font irruption dans les espaces choisis par le hasard construits de prises de vue toujours en partance : dans le mouvement continu d'un périple à bord d'un véhicule roulant, une voiture lâchée sur l'autoroute au rythme d'un conducteur complice. Étrange binôme synchrone pour saisir au vol des images floutées, fondues dans des espaces mouvants vertigineux. Le duo hasardeux imprévisible et improbable saisit par l'inventivité des clichés enclenchés au cours de la navigation sidérante. Quel enchantement que la découverte de bâtiments fantomatiques, d'usines ponctuant cette visite inopinée de nos autoroutes de transit ou de vacances. Voyage au long cours qui n'en finit pas de surprendre, de saisir l'instant unique et furtif d'une future éternité. Futile et prolix de vision d'un monde qui s'égare au fur et à mesure de la contemplation, le temps du parcours de l'exposition. Aux cimaises, voisine vision d'un cheval figé sur une affiche ou un poteau au fil du périple.

Ou bien vision d'une carcasse de voiture juchée sur un podium d'enseigne d'un garage : en couleurs chaudes, moirées de jaune, en suspension dans les airs comme un champignon atomique... Tout est ici mobilité, lenteur ou vitesse et précipitation, vigueur ou lancinantes visions oniriques d'un monde qui bouge comme un corps qui se déplace et saisit à bras-le-corps les instants palpables de sensibilité précoce. Sensibilité qui se propage dans le regard du spectateur-acteur qui navigue dans les flots de ces rémanences dernières fugitives qui fixent les instants de grâce de paysages-passages de toute beauté. Beauté de l'industrie du voyage, des architectures banalisées de bâtiments-fantômes extraordinaires. Un motard perdu dans la brume vient perturber la désincarnation des images, devenues icônes votives d'un missel païen, d'un recueil de photographies interdites au regard de visions classiques du monde. De l'inédit dans la lecture et la composition du cosmos vibrant. Lola Maria comme matrice perturbante de créations étranges et d'images subliminales incongrues et fautives d'onirisme jamais vu.

© Geneviève Charras,
Journaliste, critique de danse et rédactrice,
Juillet 2025 - Turbulences Vidéo #129

LA MÉMOIRE FÉMININE COMMENCE PAR LE CORPS

par Ziqi Peng.

« Chaque histoire commence quelque part. Pour les artistes chinoises, elle commence souvent par le corps, qui devient un espace de mémoire vivante plus dense que n'importe quelle archive. Avant de prendre la forme d'un récit, la mémoire se glisse dans la respiration, dans un geste transmis, dans un silence tenu. Le corps accueille ce qui persiste et ce qui se transforme, il est le lieu où l'expérience s'inscrit et se réactive. »

Dans l'art contemporain chinois, cette mémoire se déploie à travers des formes multiples. La performance, la vidéo, l'installation ou encore l'animation numérique prolongent la matière corporelle et lui ouvrent de nouveaux horizons. L'intime s'entremêle au collectif, le visible au presque invisible, le tangible au virtuel. Les artistes femmes ne cherchent pas à représenter la mémoire. Elles la façonnent par des voix, des images et des gestes qui recomposent le temps.

Parler de mémoire dans le corps, c'est reconnaître que l'histoire traverse les mouvements les plus simples. Une posture héritée, une chorégraphie apprise, un réflexe qui persiste suffisent à en porter les traces. Dans le montage d'archives, dans la reprise de gestes, dans l'attention portée aux plis du quotidien, les œuvres révèlent ce qui reste en retrait. Les récits officiels s'interrompent souvent là où les corps continuent à transmettre.

Cette mémoire prend aussi la forme d'une histoire collective qui se glisse dans la singularité des vies. La Révolution culturelle, les migrations, la famine ou les bouleversements familiaux se manifestent dans un simple déplacement, dans la manière de porter un objet, dans la retenue d'un silence. La scène et l'écran accueillent ces récits et les transforment en passages sensibles. Ils font apparaître des mémoires qui n'ont pas trouvé de mots, mais qui trouvent des formes.

À côté des récits et des témoignages, il existe une mémoire discrète qui circule dans la respiration, la répétition, l'effort ou même l'accident. Un tremblement, une fatigue, une cadence deviennent porteurs d'histoire. La technologie ne remplace pas cette mémoire, elle la prolonge en donnant une visibilité nouvelle aux rythmes corporels. Elle transforme des données en sons et en images, et permet d'entendre dans les corps une voix élargie.

Ainsi se dessinent quatre lignes de force : mémoire historique et collective, mémoire corporelle, mémoire personnelle et intime, mémoire silencieuse. Chacune de ces dimensions s'entrelace avec les autres et dessine une pratique de la mémoire qui se vit plutôt qu'elle ne se conserve. À travers ces œuvres, le corps se révèle comme le lieu où la mémoire prend souffle et se renouvelle.

Mémoire historique et collective

Hui Wen 文慧 s'intéresse particulièrement à l'histoire chinoise récente, en mettant en lumière des événements ou des périodes sensibles, souvent passés sous silence dans les récits officiels, notamment la révolution culturelle (1966-1976). Son œuvre *Red 红* (2015) est un exemple emblématique de son exploration de la mémoire historique. Dans cette pièce, elle revisite cette période violente et tumultueuse de l'histoire chinoise en s'appuyant sur des témoignages personnels et des archives vidéo. Wen Hui examine comment cette époque a marqué les corps et les esprits des individus. Les gestes des danseurs, combinés aux extraits d'archives et aux souvenirs oraux, font revivre les traumas enfouis de cette période, ramenant à la surface des mémoires souvent négligées ou refoulées.

Dans *Red*, le lien entre le corps, la mémoire et l'histoire est profond. Il s'agit d'un des ballets les plus typés de la Révolution culturelle, *The Red Detachment of Women* (1962). WEN Hui a demandé à Zhuying Liu 刘竹英, qui était danseuse de la compagnie de danse de *The Red Detachment of Women*, et à deux danseuses qui sont nées après les années 1980 de partager leurs sentiments et leurs pensées sur scène.



Figure 1 : extrait de *Red 红*, 2015, vidéo projection et spectacle de danse, durée variable © Tous droits réservés



Figure 2 extrait de *The Report on Giving Birth* 生育报告, 1999, vidéo projection et spectacle de danse, durée variable © Tous droits réservés

Il s'agit d'une approche directe et honnête qui consiste à utiliser le corps pour représenter l'histoire. « Le corps ne ment pas », a dit quelqu'un un jour. C'est un cliché mais cela peut aussi être vrai. Lorsque nous utilisons notre corps pour étudier l'histoire, chaque corps physique définit une existence individuelle. Lors des répétitions de *Red*, les quatre corps différents ont été explorés pour manifester *The Red Detachment of Women* de la révolution culturelle et quatre représentations différentes ont été représentées. (Zhuqing) Liu est l'aînée, mais elle est comme un musée vivant. Je peux apprendre ses mouvements, mais je ne peux jamais imiter son essence intérieure, sa gestuelle et son style. Liu est elle-même.

Nous sommes des individus distincts. Ayant grandi pendant la Révolution culturelle et influencée par les idées occidentales de l'art et de la culture dans les années 1980, j'ai mes propres luttes intérieures. Les deux autres danseuses ont également trouvé leurs propres façons de se présenter. »¹

Les œuvres de Hui Wen qui abordent des événements historiques tels que la révolution culturelle, comme *Red*, s'inscrivent dans une réflexion sur la mémoire traumatique collective. Les notions de mémoire corporelle et de trauma collectif peuvent être analysées à travers les travaux de Cathy Caruth², qui explore comment le trauma peut se transmettre à travers des générations par des récits indirects, des gestes ou des symboles. Dans le cas de Hui Wen, la chorégraphie elle-même devient une forme d'expression du trauma historique, où les corps en mouvement réactivent des expériences passées et enfouies dans la mémoire collective chinoise.

Hui Wen s'intéresse également aux changements rapides que la Chine a connus, en particulier au cours des dernières décennies. Par exemple, dans *The Report on Giving Birth* 生育报告 (1999), elle aborde des expériences de femmes chinoises autour de la grossesse et de l'accouchement, révélant des aspects intimes de la vie sociale

1. Interview de Hui Wen dans WEI Wei, « Dance Artist Wen Hui, The Body intervenes in history, the memory never dies », *Dance Journal* / Hk, juin 2019

2. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Johns Hopkins UP., 1996



Figure 3 : extrait de *Snow Country* 雪国, 2003, vidéo canal unique, 18'25", PAL, 1440 x 1080, son, couleur © Tous droits réservés

et culturelle qui ont été influencés par des politiques démographiques, comme celle de l'enfant unique. Ces expériences de la maternité, qui sont souvent ignorées ou passées sous silence dans le discours public, deviennent un sujet central dans son œuvre. Par ce biais, elle interroge la place des femmes dans la société chinoise et la manière dont leurs expériences sont historiquement et culturellement codifiées. Ce travail sert à rappeler des réalités souvent ignorées dans le discours public.

Dans cette œuvre, Hui Wen utilise la vidéo pour mettre en lumière les corps féminins en tant que vecteurs de résistance face à la domination patriarcale et aux normes sociales. En capturant des mouvements chorégraphiques intimes ou des gestes quotidiens de femmes ordinaires, elle met en scène des actes de rébellion subtile contre des structures oppressives. Par exemple, dans *The Report on Giving Birth*, la vidéo fait le lien entre le passé et le présent,

montrant comment les corps féminins ont été marqués par l'histoire, mais aussi comment ces corps résistent et se réinventent à travers le temps. Ce travail peut être mis en parallèle avec les théories féministes de l'émancipation corporelle, comme celles développées par Judith Butler dans *Gender Trouble* (1990), où elle explore comment les performances de genre peuvent subvertir les normes patriarcales.

Le corps, bien qu'éphémère dans sa matérialité, s'affirme comme une archive vivante où s'inscrivent les récits individuels et collectifs. Maurice Halbwachs, dans *La Mémoire collective* (1950)³, souligne que les souvenirs individuels ne prennent véritablement sens qu'au sein de cadres sociaux partagés. Ces cadres, façonnés par les normes et les pratiques culturelles, évoluent au fil des générations, offrant une relecture constante des gestes et des récits. Ce concept trouve une résonance particulière dans l'œuvre de Xin Shen

3. La notion de mémoire collective, développée par Maurice Halbwachs en 1950 dans *La mémoire collective*, peut être mobilisée pour analyser la manière dont Xin Shen traite des événements historiques ou sociaux à travers le prisme des expériences personnelles. Elle illustre dans son œuvre comment la mémoire individuelle et collective s'entrecroisent, et comment le corps devient le lieu où ces mémoires sont matérialisées. Halbwachs soutient que la mémoire individuelle est toujours influencée par les cadres sociaux et les récits collectifs, ce qui s'applique parfaitement au travail de Xin Shen.

沈莘, notamment dans *Snow Country* 雪国 (2013), qui explore les récits transnationaux et les mémoires migratoires à travers une approche originale.

Dans *Snow Country*, Xin Shen s'intéresse à la représentation du traumatisme à travers l'espace cinématographique, en se concentrant plus particulièrement sur les expériences des « femmes de réconfort ». Ce terme désigne les femmes contraintes à l'esclavage sexuel par l'armée japonaise pendant la Seconde Guerre mondiale. Le film, tourné en Norvège et en Suède, établit un dialogue subtil avec le roman éponyme de Yasunari Kawabata (1948), tout en inscrivant ces récits dans une dimension contemporaine. Xin Shen met en lumière les tensions entre le lieu d'origine et le lieu d'accueil, entre les souvenirs collectifs et les réalités culturelles nouvelles.

Dans *Snow Country*, Xin Shen explore la manière dont les récits migratoires transforment les espaces physiques en lieux de mémoire. Les paysages deviennent des points de convergence où les souvenirs personnels et collectifs se croisent et se redéfinissent.

Par exemple, les interactions entre des environnements naturels et des dialogues fragmentés reflètent une mémoire qui s'étend au-delà des frontières géographiques pour questionner l'idée même d'appartenance.

À travers une narration polyphonique, l'artiste reflète un trauma partagé, souvent invisible, où les expériences individuelles se diluent dans un contexte global. Cette fragmentation narrative, caractérisée par l'absence de continuité, imite les ruptures inhérentes à la mémoire traumatique, donnant à *Snow Country* une profondeur à la fois intime et universelle. Ces explorations artistiques montrent que le trauma n'est pas un point final, mais un point de départ pour la transformation. Les artistes ne se contentent pas de revisiter les blessures passées ; elles les transforment en actes cathartiques qui réaffirment l'importance de la mémoire féminine dans la réécriture des récits collectifs. Cette mémoire, enracinée dans le corps, mais s'étendant au-delà

de lui, offre un espace où le trauma peut être transcendé, non pas en étant oublié, mais en étant reconstruit et réinvesti dans un discours de résistance et de réconciliation.

Mémoire corporelle

Hui Wen accorde une grande importance au corps comme réceptacle et vecteur de la mémoire. Dans *Memory II* 回忆：饥饿, (2008), elle explore la mémoire corporelle en tant que « corps-archive », inscrivant l'histoire de *la grande famine en Chine* 三年大饥荒, (1959-1961) dans les corps vieillissants des survivants. Ce concept trouve ses fondements dans la théorie de la mémoire somatique, qui postule que le corps conserve les traces des événements passés, même en l'absence de souvenirs explicites ou verbalisés. Ici, le corps n'est pas simplement un réceptacle passif, mais une archive vivante qui continue à porter et à transmettre les expériences traumatiques à travers le temps et le mouvement.

La mémoire somatique se manifeste par des tensions musculaires, des postures ou des gestes répétitifs qui échappent à la conscience. Selon Bessel van der Kolk⁴, ces souvenirs sont stockés non dans la mémoire explicite, mais dans les systèmes sensorimoteurs du corps, reflétant ainsi une forme de mémoire implicite. Dans *Memory II*, WEN Hui met en scène ces souvenirs corporels en traduisant, par la chorégraphie, les marques physiques laissées par la famine. Les corps des aînés deviennent des témoins de cette période, révélant à travers des mouvements lents et fragmentés les épreuves silencieuses qu'ils ont traversées.

Cette exploration de la mémoire corporelle trouve un écho dans les œuvres de CAO Yu Cao 曹雨 et Qiusha Ma 马秋莎, qui, à travers des médiums distincts, interrogent également la matérialité du corps et sa capacité à porter des récits souvent tus. Dans *Fountain* 泉 (2015), Yu Cao utilise son propre corps comme source d'un flux continu de lait maternel, transformant une fonction biologique intime en un geste monumental.

4. La recherche en psychologie, notamment dans le livre de Bessel van der Kolk *Le corps n'oublie rien* (2020) suggère que les expériences traumatiques peuvent rester "imprimées" dans le corps. Le trauma peut ainsi provoquer des réponses physiques (tensions musculaires, douleurs chroniques, troubles somatiques) sans que la personne n'en ait nécessairement conscience ou ne se souvienne explicitement de l'événement. La mémoire somatique renvoie à l'idée que le corps "se souvient" des expériences, souvent de manière inconsciente, et que ces souvenirs peuvent influencer notre bien-être physique et mental.



Figure 4 : extrait Memory II 回忆: 饥饿, 2008, vidéo projection et spectacle de danse, durée variable © Tous droits réservés

Cette œuvre dépasse la simple performance pour devenir une réflexion sur la matérialité du corps féminin et sa capacité à être à la fois source de vie et témoin des pressions culturelles et sociales. Le lait maternel, ici transformé en fontaine publique, agit comme une métaphore de la transmission de la mémoire corporelle à travers des fluides qui nourrissent, connectent et préservent. À l'instar des corps vieillissants dans les chorégraphies de Hui Wen, la fontaine de lait de Yu Cao met en lumière la manière dont le corps féminin devient un lieu de résonance pour les récits de transmission et de survie.

De son côté, Qiusha Ma explore une autre facette de la mémoire corporelle dans *Red/White/Yellow* 红/白/黄 (2011), une installation vidéo en trois canaux où des blocs de glace faits de sang, de lait et d'urine fondent progressivement. Ces fluides corporels, souvent associés à des fonctions biologiques intimes et invisibles, sont ici cristallisés puis transformés, évoquant la transition entre l'éphémère et le durable. Comme dans les travaux de Hui Wen, le corps, à travers ses fluides, devient une archive vivante. Le processus de fonte, condensé en une vidéo de quatre minutes et trente secondes, rappelle que la mémoire, qu'elle soit somatique ou collective, est un phénomène dynamique, marqué par des transformations constantes.

Les interactions entre ces fluides et leur environnement rappellent les gestes corporels des survivants dans *Memory II*, où chaque tension ou relâchement musculaire porte en lui des traces d'histoires enfouies.

Cette idée du corps comme réceptacle de mémoire est également au cœur des études de la performance et de la danse.



Figure 5 : extrait de Fountain 泉, 2005, vidéo canal unique, 11'10", HD, son, couleur © Tous droits réservés



Figure 7 : extrait de *Dancing with Third Grandmother's Stories* 和奶奶跳舞, 2015, vidéo canal unique, 15', PAL, son, couleur © Tous droits réservés

Nous pouvons rapprocher cette réflexion des travaux de Diana Taylor (*The Archive and the Repertoire*, 2003), où elle introduit la notion de "répertoire" comme une forme de transmission de la mémoire par des actes performatifs, en contraste avec l'archive textuelle ou matérielle. Pour Taylor, le corps performatif transmet des savoirs et des souvenirs qui échappent à la documentation classique, une idée que nous retrouvons dans les performances de Hui Wen. Le « répertoire corporel » devient alors un moyen de transférer des mémoires, souvent marginalisées ou non écrites, d'une génération à l'autre. Cette logique s'applique également aux œuvres de Yu Cao et Qiusha Ma, où les fluides corporels et les transformations physiques deviennent des outils pour inscrire et transmettre des récits implicites.

Dans *Memory II*, la chorégraphie n'est donc pas simplement un moyen d'expression artistique, mais un dispositif mémoriel. En confrontant des corps jeunes à ceux des aînés, Hui Wen interroge la transmission intergénérationnelle de la mémoire, où les mouvements des danseurs plus jeunes reflètent, absorbent et reproduisent les traces corporelles des survivants.

Ce processus met en évidence une forme de transmission implicite et somatique, permettant de comprendre comment l'Histoire peut être transmise par le corps au-delà du langage. Parallèlement, dans *Fountain* et *Red/White/Yellow*, la matérialité du corps, qu'elle soit explorée à travers des fluides ou des états de transformation, sert également de support pour interroger la mémoire individuelle et collective.

En somme, *Memory II*, *Fountain* et *Red/White/Yellow* démontrent que le corps, loin d'être un simple objet, est un vecteur actif de mémoire, une "archive vivante" où sont inscrites les épreuves et les souffrances collectives. À travers la chorégraphie et les installations, les récits corporels deviennent des relais entre passé et présent, interrogeant les limites du corps face aux traumatismes historiques et sa capacité à porter et transmettre ces récits dans le temps.



Figure 7 : extrait de *Dancing with Third Grandmother's Stories* 和三奶奶跳舞, 2015, vidéo canal unique, 15', PAL, son, couleur © Tous droits réservés

Mémoire personnelle et intime

En plus de la *mémoire collective* (Maurice Halbwachs, 1950), Hui Wen s'intéresse à la mémoire personnelle et intime. Son travail, qui incorpore souvent des témoignages directs et des récits autobiographiques, est un moyen de préserver et de transmettre ces mémoires individuelles.

En 2011, Hui Wen s'est rendue dans sa ville natale et a filmé un documentaire concernant la vie de sa troisième grand-mère du côté paternel. Par la suite, deux œuvres ont été créées : *Listening to Third Grandmother's Stories* 听三奶奶讲过去的事情, (2011) et *Dancing with Third Grandmother's Stories* 和三奶奶跳舞, (2015).

Dans *Listening to Third Grandmother's Stories*, l'artiste raconte des histoires tirées de la vie de sa grand-mère tout en incorporant des éléments de danse et des objets du quotidien. Cette pièce met en lumière des aspects de la vie quotidienne, notamment ceux influencés par des événements politiques tels que la Révolution culturelle ou la vie sous le régime communiste. Quant à la performance *Dancing with*

Third Grandmother's Stories, elle est centrée sur la mémoire familiale et intergénérationnelle. Hui Wen s'inspire ici des souvenirs de sa propre grand-mère, qui a vécu durant une période de bouleversements sociaux et politiques en Chine. La pièce intègre des éléments narratifs, des archives familiales et des mouvements corporels pour tisser ensemble le passé et le présent.

Ces deux œuvres sont un exemple clair de transfert mémoriel familial et intergénérationnel. Elle fait se rencontrer des récits de personnes âgées avec ceux des jeunes générations, explorant comment les souvenirs et les histoires se transmettent, se transforment ou se perdent. En revisitant des événements historiques⁵, elle transfère les mémoires d'une génération à l'autre à travers des récits performatifs.

5. comme la révolution culturelle ou la réforme agraire chinoise 土地改革 – une campagne socialiste de réforme agraire menée par Mao Zedong, commencée à la fin de la guerre civile chinoise et terminée en 1953 pour la majeure partie de la République populaire de Chine, qui visait à éliminer les "ennemis de la classe rurale" et à redistribuer les terres, bientôt intégrées dans des fermes collectives



Figure 8 : extrait de *Third Grandmother's Stories* 听三奶奶讲过去的事情, 2011, vidéo projection et spectacle de danse, durée variable © Tous droits réservés

Les jeunes générations de danseurs et de spectateurs sont ainsi exposées à des souvenirs d'époques qu'elles n'ont pas vécues, mais qu'elles peuvent expérimenter à travers la danse, les témoignages et les images d'archives, ce qui crée une forme de transfert mémoriel transgénérationnel.

Hui Wen se sert également de l'art vidéo pour exposer les pressions sociales et politiques exercées sur les femmes dans la Chine contemporaine. Dans *Listening to Third Grandmother's Stories*, elle utilise la vidéo pour capturer des récits de femmes ayant vécu sous des régimes politiques autoritaires, notamment durant la révolution culturelle. L'art vidéo devient ici une forme de contre-mémoire qui dévoile les injustices subies par les femmes et critique la répression du corps féminin dans les récits historiques officiels.

L'utilisation de la vidéo permet de dénoncer « la violence patriarcale » en montrant des témoignages non censurés, souvent absents des médias traditionnels. Cet aspect de son travail s'inscrit dans une approche intersectionnelle, qui relie

la lutte des femmes à d'autres formes de marginalisation, notamment en ce qui concerne les classes sociales et l'histoire collective.

Ce dialogue entre le personnel et le politique, au cœur de l'œuvre de Hui Wen, trouve un écho dans *I Have... 我有水蛇腰* (2017) de Yu Cao. Dans cette vidéo-performance, l'artiste énumère, sur un ton neutre, une série de déclarations personnelles débutant par "I have..." (« J'ai... »). Les énoncés, allant du trivial (« J'ai une silhouette en sablier ») au significatif (« J'ai deux fils »), brouillent la frontière entre l'intime et le collectif. Cette œuvre interroge les attentes culturelles et sociales qui pèsent sur les femmes, particulièrement dans une société où la modestie et l'effacement de soi sont valorisés. En revendiquant ses expériences et ses possessions, Yu Cao déstabilise les normes genrées tout en affirmant que l'identité se construit à travers des récits personnels.

5 Comme la révolution culturelle ou la réforme agraire chinoise 土地改革 – une campagne socialiste de réforme agraire menée par Mao Zedong, commencée à la fin de la guerre civile chinoise et terminée en 1953 pour la majeure partie de la République populaire de Chine, qui visait à éliminer les "ennemis de la classe rurale" et à redistribuer les terres, bientôt intégrées dans des fermes collectives

De même, dans les œuvres de Hui Wen, la mémoire personnelle devient un outil pour interroger les récits historiques et sociaux.

En revisitant les histoires de sa grand-mère, elle crée un pont entre les générations, rendant hommage aux récits qui ne figurent pas dans l'histoire officielle, mais qui sont essentiels pour comprendre l'expérience des femmes dans la société chinoise.

Les souvenirs de sa grand-mère sont traduits en mouvements corporels et en interactions avec des objets symboliques (comme des vêtements ou des meubles d'époque). Ces objets agissent comme des déclencheurs de mémoire, montrant comment des expériences historiques peuvent être transmises à travers des gestes et des récits intimes.

Dans *I Have...*, Yu Cao utilise une stratégie similaire pour capturer des récits personnels et révéler leur ancrage dans des dynamiques sociales plus larges. L'énumération, à la fois performative et déstabilisante, devient une forme de mémoire individuelle en acte, où chaque déclaration est une tentative de conserver, revendiquer ou reconstruire des fragments de soi. Cette juxtaposition entre l'intime et le public reflète un questionnement sur la manière dont les souvenirs personnels sont influencés par des cadres sociaux similaires à ceux évoqués par Halbwachs.



Figure 9 : extrait de *I Have... 我有水蛇腰*, 2017, vidéo canal unique, 4'22", HD, son, couleur, sous-titré en chinois et anglais © Tous droits réservés

Ces trois œuvres démontrent que la mémoire personnelle est non seulement un outil de préservation, mais aussi un levier critique pour questionner les structures sociales, les normes de genre et les récits historiques dominants. Les souvenirs individuels ne sont jamais isolés : ils résonnent, s'entrelacent et contribuent à réécrire les récits collectifs.

Mémoire silencieuse

Cette continuité entre l'expression personnelle et le non-verbal conduit à une réflexion sur la « mémoire silencieuse », où le corps devient un réceptacle et un vecteur de récits souvent invisibles. Dans cette perspective, Hui Wen, CAO Yu Cao et Yang Lu 陆扬, bien que suivant des démarches artistiques distinctes, mettent en lumière l'importance du corps comme lieu de mémoire vivante et expressive. En passant de l'intime au silencieux, leurs œuvres révèlent que ce qui ne peut être verbalisé peut encore être ressenti, inscrit et transmis à travers le mouvement, le geste ou même l'immobilité.

La mémoire silencieuse, un concept qui est lié aux travaux de l'anthropologue Paul Connerton (*How Societies Remember*, 1989) sur la « mémoire incorporée », évoque la manière dont les corps conservent des souvenirs et des expériences qui ne sont pas forcément verbalisés, mais plutôt manifestés à travers les gestes, les postures et les habitudes. Chez Connerton, le corps est une archive vivante qui véhicule des mémoires collectives souvent marginalisées. C'est ce processus que Hui Wen mobilise dans *Dance with Farm Workers 和民工跳舞*, (2001).

L'œuvre juxtapose des travailleurs migrants avec des danseurs professionnels, créant un dialogue non-verbal entre deux mondes souvent opposés. Ce choix scénique met en évidence la fragmentation de la société chinoise contemporaine, où la migration rurale-urbaine a produit une classe de travailleurs souvent invisibles dans le discours officiel⁶.

Ces travailleurs sont porteurs d'une mémoire silencieuse, faite de déplacement, de travail épuisant, et d'injustices sociales. Leur corps devient, sous la direction de Hui Wen, l'expression d'une histoire non écrite. L'artiste rompt avec cette invisibilité en plaçant les travailleurs migrants sur scène, face à un public urbain.

⁶ La migration rurale-urbaine en Chine, accélérée par les réformes économiques des années 1980, a engendré une classe de travailleurs migrants (mingong, 民工) marginalisés. En raison du système de hukou (registre des ménages), ces travailleurs, essentiels à l'économie urbaine, n'ont souvent pas accès aux droits sociaux urbains, vivant dans une précarité qui les rend invisibles tant dans les politiques publiques que dans les récits culturels et officiels.



Figure 10 : extrait Dance with Farm Workers 和民工跳舞, 2001, vidéo d'enregistrement, performance et spectacle de danse, durée variable © Tous droits réservés

Ce geste artistique rend visible une mémoire corporelle souvent négligée – celle des déplacements, des labeurs répétitifs et des luttes silencieuses. Les mouvements chorégraphiques qu'elle propose ne sont pas simplement des représentations : ils incarnent les tensions vécues par ces travailleurs, tout en interrogeant les structures sociales qui les marginalisent. Cette idée trouve un écho dans *The Labourer* 劳动者 (2017) de Yu Cao, une œuvre où le silence verbal est remplacé par un langage corporel brut et provocant. Dans cette vidéo silencieuse de neuf minutes, l'artiste filme ses jambes féminines debout sur un tas de farine blanche. En utilisant sa propre urine pour pétrir la farine et former des boules de pâte, Yu Cao transforme un acte banal en une performance hautement symbolique. Cette œuvre interroge les notions de labeur et de corporalité, tout en questionnant



Figure 11 : extrait de *The Labourer* 劳动者, 2017 vidéo canal unique, 8'33", HD, silence, couleur © Tous droits réservés

les attentes sociales liées au corps féminin et aux pratiques domestiques.

Ici, le geste quotidien devient une métaphore de la mémoire silencieuse : chaque mouvement de pétrissage incarne une tension entre le biologique, le culturel et le social. Comme chez Hui Wen, le corps devient le lieu où des récits invisibles trouvent leur expression.

Les gestes chorégraphiques que Hui Wen propose dans *Dance with Farm Workers* ne sont pas uniquement esthétiques ; ils sont porteurs d'une signification sociale et politique profonde.

Ces mouvements rappellent les travaux de Michel Foucault sur la « biopolitique », où le corps devient le lieu d'expression du pouvoir et de la résistance. Ici, les corps des travailleurs migrants révèlent des histoires de subalternité et de résilience. Leur silence verbal est compensé par l'expressivité du corps, qui devient le vecteur principal de la narration.

Cette dynamique résonne avec *Krafttremor* 震颤麻痹计划 (2010) de Yang Lu, une œuvre qui transforme les



Figure 12 : extrait de *Krafttremor* 震颤麻痹计划, 2010, vidéo canal unique, 4'33", PAL, 1280 x 720, son, couleur © Tous droits réservés

tremblements involontaires des patients atteints de Parkinson en rythmes musicaux électroniques.

Ce projet allie art et science, reposant sur des données neurologiques enregistrées auprès de patients. Les tremblements, qui symbolisent souvent une perte de contrôle ou une altération des capacités corporelles, deviennent ici la base d'une composition musicale où chaque mouvement involontaire est traduit en une pulsation sonore. Cette transformation reconfigure la perception des tremblements pathologiques : d'un signe de fragilité ou de maladie, ils sont

réinterprétés comme une force créative et une forme de langage.

À travers *Krafttremor*, Yang Lu questionne non seulement notre relation au corps et à la maladie, mais également la manière dont la technologie peut amplifier et redéfinir l'expression corporelle. Ce travail pose la question de l'autonomie : jusqu'à quel point un corps peut-il être contraint par des forces extérieures tout en restant une source d'expression ? En plaçant la maladie au centre de la création, Yang Lu révèle une mémoire corporelle profondément inscrite dans les gestes involontaires, une mémoire qui transcende le contrôle conscient.

Comme chez Hui Wen, où les corps des travailleurs migrants deviennent des porteurs d'histoires silencieuses, *Krafttremor* montre que même les mouvements involontaires, souvent associés à une perte d'identité ou à une diminution de l'autonomie, peuvent devenir des vecteurs d'expression. Dans ces œuvres, le corps, même lorsqu'il est marqué par la contrainte ou la souffrance, se transforme en une archive vivante et vibrante, révélant des récits souvent restés silencieux. Ces récits, qu'ils soient sociaux, politiques ou biologiques, trouvent leur voix dans les gestes et les mouvements, réaffirmant le pouvoir du corps comme espace de mémoire et de résistance.

En mettant en scène ces corps, Hui Wen transforme la scène en un espace de mémoire vivante. Ce n'est pas seulement une chorégraphie, mais une « performance d'archive », où les travailleurs incarnent les récits souvent effacés de l'histoire contemporaine chinoise. Le silence qui entoure souvent ces travailleurs dans la société est brisé par la visibilité de leurs corps dans la performance, et cette mise en lumière révèle des tensions profondes entre mémoire individuelle et mémoire collective. De la même manière, les œuvres de Yu Cao et Yang Lu mettent en avant des récits corporels qui, bien que silencieux, incarnent des dynamiques sociales, politiques et biologiques complexes. Ainsi, *Dance with Farm Workers*, *The Labourer* et *Krafttremor* posent une réflexion critique sur la manière dont la mémoire sociale et individuelle est construite et conservée, tout en questionnant la place des corps dans la transmission de cette mémoire.

Ces œuvres démontrent que la mémoire silencieuse n'est pas seulement une absence de parole, mais une puissance expressive qui trouve son médium dans le corps en mouvement ou contraint.

Hui Wen, en faisant une performance de résistance silencieuse, souligne les déséquilibres sociaux, tout en donnant à voir et à ressentir une mémoire qui échappe aux récits traditionnels. Yu Cao et Yang Lu, par des approches distinctes mais complémentaires, renforcent cette exploration en plaçant le corps au cœur de leur réflexion sur la mémoire et l'identité. Comme Hui Wen l'a déclaré elle-même, « J'utilise le corps pour écrire, pour explorer la société, pour entrer dans l'histoire »⁷.

C'est dans cette perspective que les artistes chinoises que j'évoque inscrivent leurs œuvres. Leurs gestes transforment l'ordinaire, le collectif et le traumatique en scènes sensibles de mémoire. Chaque pièce ouvre un espace où le temps se réactive par le corps et où l'histoire circule à nouveau.

La mémoire féminine apparaît comme une présence sensible et toujours en mouvement. Elle se déploie dans l'éphémère, dans des voix, des images et des gestes partagés. Elle s'affirme comme une expérience à accueillir et à vivre pleinement.

À partir de là, se déploie une mémoire qui commence par le corps. Elle poursuit son chemin dans la marche des jours, dans l'attention portée aux signes, dans la manière dont l'art nous apprend à respirer ensemble.

© Ziqi Peng,

Artiste, performeuse

Septembre 2025 (Montrouge)- Turbulences Vidéo #129

⁷ Interview de Hui Wen dans WEI Wei, « Dance Artist Wen Hui, The Body intervenes in history, the memory never dies », *Dance Journal / Hk*, juin 2019

MIDNIGHT SOULS : DEUX PERLES RARES

AUX MARCHES
DU PALAIS
DES PAPES...

par Geneviève Charras,

« L'exposition « OTHONIEL COSMOS ou les Fantômes de l'Amour » dessine un gigantesque parcours monumental qui peuple les institutions gratuites et les sites historiques de la ville. »

Midnight Souls

Chorégraphie
Carolyn
Carlson

Sculptures
Jean-Michel
Othoniel

Danse
Hugo
Marchand
Caroline
Osmont
Juha
Marsalo

1er et 2 août
2025

Cour
d'Honneur
du Palais
des Papes,
Avignon

Tickets : othoniel-cosmos.com

CCF Haplotès arte

Affiche de *Midnight Souls* © Tous droits réservés

L'artiste a élaboré des œuvres qui se dévoileront d'un lieu à l'autre croisant la sculpture et la peinture, les briques et les perles, des Astrolabes et des fontaines, de l'or et du verre, des totems et des nœuds infinis. Articulée autour de la passion amoureuse, cette exposition sans pareille est orchestrée comme une grande machinerie opératique avec, pour point d'orgue les 1^{er} et 02 août, une installation et une performance dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes, spécialement chorégraphiée par Carolyn Carlson pour le danseur étoile Hugo Marchand et la danseuse Caroline Osmont de l'Opéra de Paris, accompagnés de Juha Marsalo de la Carolyn Carlson Company.

Cette chorégraphie a été construite autour des œuvres de Jean-Michel Othoniel spécialement installées sur la scène de la Cour d'Honneur du Palais des Papes d'Avignon. Une installation monumentale imaginée par le sculpteur pour ce lieu hors norme. Plus de 10 000 briques de verre métamorphosant l'architecture de la Cour d'Honneur dessinent un paysage qui accueille trois immenses sculptures de briques d'inox miroir aux formes fantomatiques.

Qu'est-ce qui pourrait bien relier la sensualité de la danse de Carolyn Carlson aux figures abstraites de Jean Michel Othoniel ? Sous la voûte céleste du Palais des Papes en Avignon le secret va être dévoilé. Rien ne les oppose au regard de tout le périple extraordinaire des œuvres exposées du sculpteur que l'on aura pu faire auparavant et après au cœur de la cité papale.

Un homme apparaît en fond de scène, démarche lente comme celle d'une ascension d'un pont de pierres qui s'esquisse en perspective, ogive du palais, voûte romane ou pont vénitien... Lenteur mobile chère à Othoniel. On se souvient du séjour de Carolyn à la Fenice... Rêveur, il gravit lentement cet espace souligné par les arabesques dessinées de courbes murales faites de pierres lumineuses. Tout de brun vêtu, large tunique souple soulignant ses gestes amples, plexus solaire offert à la brise du crépuscule du soir naissant. C'est Hugo Marchand qui ouvre ce bal, noble et puissant, la danse dévoreuse d'espace, avide de lumière et d'aisance. Il voltige au cœur de cette immense scène où trônent trois sculptures de pierres de métal réfléchissant la lumière. Trois immenses roses des sables, roses des vents, strictes stalagmites venues d'une autre planète.

Le cosmos s'impose comme aire de jeu, les étoiles naissantes dans la voûte céleste du soir. L'errance d'un jeune homme en quête d'espoir, d'amour, de rencontres. Apparaît à l'orée d'une voûte, une jeune femme, longue chevelure blonde, robe ample empli de la brise légère qui court au sein du palais. Elle semble perdue dans cet espace immense ponctué de ces trois statues étranges, frontières ou murs lui dissimulant l'homme de ses rêves. Caroline Osmont, véritable incarnation de grâce, de fluidité, de légitimité à figurer amour et passion dévorante. Pour agrémenter le suspens et l'intrigue, une sorte de mage, devin incongru, vient perturber la rencontre inévitable. Leur opposant sur leur chemin, des briques empruntées aux figures structurales du décor, mesurant ainsi ce qui les sépare où les rapproche. Ce qui fait obstacle à leur rencontre...

Ce dernier danse son obstination à les séparer alors que tous deux esquissent pas de deux et portés aériens, enlacés. Les gestes tétaniques et segmentés si chers à Carolyn Carlson s'évaporant ainsi dans un grand lyrisme ondulant très classique épousant les corps de nos deux étoiles de l'Opéra de Paris.

Car la gestuelle de Carlson est une signature en apparence aisée à interpréter, mais si imprégnée de directionnels fascinants et imprévus, de hachures morcelées vertigineuses que l'on songe à la difficulté à s'y glisser aisément... Ce que font à merveille les deux interprètes comme des somnambules lâchés dans cet espace grandiose. Seules les trois sculptures leur rappellent que métal et rigidité ne sont pas synonymes d'enfermement, d'emprisonnement. Leur amour devient alors possible malgré les poses réflexives du devin sur les *wonder blocks* de Jean Michel Othoniel, ni sur son banc de confidences au milieu de la scène. La scénographie relie ainsi écriture chorégraphique et sculpture monumentale avec bonheur et complicité. La danse se glisse parmi ces méandres minéraux, ces matières strictes, anguleuses et tranchantes. Danse voluptueuse, délicieuse interprétation cosmique, lenteur divine de gestes en opposition apparente. Là, se délivrent les secrets de mise en scène que Carlson sait révéler et incarner. Comme pour « Signes » où elle épousait les formes colorées de Olivier Debré soutenue par la musique du même René Aubry... Musique résonnante au cœur du Palais des Papes comme un écho, une correspondance avec la danse de Carolyn...

Alors l'alchimie opère et les deux artistes réussissent à créer une atmosphère autant féerique qu'onirique au rythme des changements de luminosité sur les pans de murs, sur les trois totems vibrants et scintillants d'Othoniel.

Le pari est gagné, le Palais s'enflamme et se pare de majesté rêvée qui lui sied à merveille. La danse au Palais reprend ses marques, les étoiles y brillent par la splendeur de leur interprétation, leur lyrisme à fleur de peau, leur intelligence du graphisme évident de la chorégraphe si prompte à s'emparer d'un lieu préparé par un bâtisseur de rêves, perle rare actuelle du monde des arts plastiques résonnant de réflexion et d'adaptation à un topo légendaire. Quand les murs murmurent et magnifient l'empilement savant de briques non réfractaires à leur plasticité, le miracle de la méditation peut s'accomplir et la contemplation joyeuse de l'édifice d'Othoniel ravit et emporte l'esprit au cœur d'un fabuleux voyage. Les danses d'Avignon d'Othoniel résonnent comme les sculptures désertiques dans le vent silencieux des figures charnelles de Carlson

Au Palais des Papes à Avignon les 1^{er} et 2 août dans le cadre d'Avignon capitale de culture et du parcours signé
Jean Michel Othoniel

© Geneviève Charras,
journaliste, critique de danse et rédactrice,
Août 2025 - Turbulences Vidéo #129

VIDEOFORMES 2026

Festival/Expositions/Exhibitions : 12 > 29.03.2026