

# TURBULENCES VIDÉO

DIGITAL & HYBRID ARTS - **Janvier 2026** - revue trimestrielle #130





# TURBULENCES VIDÉO

DIGITAL & HYBRID ARTS - Janvier 2026 - revue trimestrielle #130

Premier trimestre 2026

**Directrice & directeur de la publication :** Élise Aspord & Gabriel Soucheyre • **Directeur de la rédaction :** Gabriel Soucheyre

**Ont collaboré à ce numéro :** Thomas Bayard, Alain Bourges, Pierre Bouyer, 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 :** Evelyne Ducrot, Maryse Freydefont, Christine Izambert, 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](mailto:videoformes@videoformes.com) • [www.videoformes.com](http://www.videoformes.com)

© les auteurs, Turbulences Vidéo #130 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. 255 prepared ac-motors, rope, cardboard boxes 30x30x30cm, Zimoun 2017 © Photographie : Zimoun - Tous droits réservés
2. Mariana Carranza © tous droits réservés



# ÉDITO #130



iVR, le futur de la vidéo ? © Photo : Gabriel Soucheyre - Tous droits réservés

Une vie traversée de migrations et de luttes qui devient lumière, souffle et mouvement. Mariana Carranza ouvre la danse pour nous rappeler qu'en ces temps incertains, il est encore plus essentiel de brouiller les frontières et réinventer nos perceptions comme elle sait le faire. En écho, Jean-Paul Fargier ravive l'histoire des baisers dans l'art vidéo avec une érudition vive et joueuse. Ensemble, ces trajectoires nous rappellent combien l'image, qu'elle brûle ou caresse, déplace nos façons d'être au monde.

A life shaped by migrations and struggles that becomes light, breath, and movement. Mariana Carranza opens the dance, reminding us that in these uncertain times it is more essential than ever to blur boundaries and reinvent our perceptions, as she so masterfully does. In echo, Jean-Paul Fargier rekindles the history of kisses in video art with vivid, playful erudition. Together, these trajectories remind us how the image—whether it burns or caresses—shifts our ways of being in the world

Gabriel Soucheyre, 12 Décembre 2025

Gabriel Soucheyre, December 12, 2025



# SOMMAIRE #130

## **CHRONIQUES EN MOUVEMENT**

- L'art (vidéo) du baiser vidéo*, par Jean-Paul Fargier – p.8  
*Octobre poétique et cinémato-vidéo-graphique*, par Marc Mercier – p.16  
*Le fantôme de l'opéra*, par Jean-Jacques Gay – p.26  
*Laurent Goldring « Un homme qui dort »*, par Geneviève Charras – p. 28

## **PORTRAIT D'ARTISTE : MARIANA CARRANZA**

- Tout un parcours*, propos recueillis par Gabriel Soucheyre – p. 34  
*Hérésies poétiques éblouissantes*, par Marco Piazza – p. 44  
*L'âme du miroir*, par Cécilia Ceriani & Ludmila Pimentel – p. 50  
*L'odeur de la vidéo*, par Jean-Paul Fargier – p. 58  
*Voies multiples*, par András Gerevich - p. 60  
*Portrait vidéo : Mariana Carranza*, par Gabriel Soucheyre – p. 62

## **SUR LE FOND**

- L'exemple de Ramiro D'orco*, par Alain Bourges – p. 64  
*Juliet Casella : Ouvrir la boîte à GIF !*, par Pierre Bouyer – p. 74  
*Tableaux vivants*, par Gilbert Pons– p. 78  
*Résonance infinie : Zimoun, Dialogue entre Ordre, Chaos et Néant*, par José Man Lius– p. 84

## **HOMMAGE**

- Ko Nakajima / Philippe Franck*, par Gabriel Soucheyre – p. 92

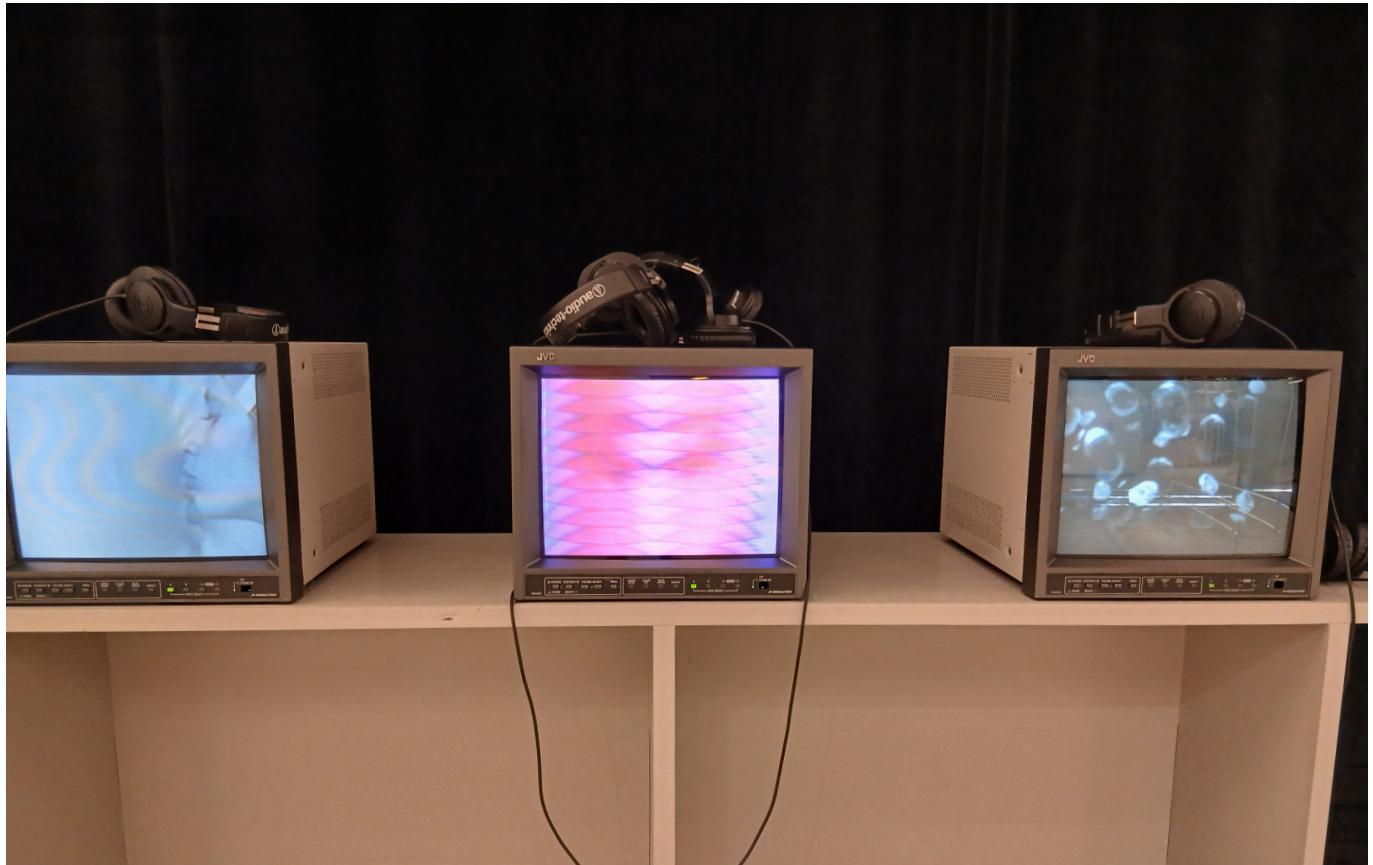
# L'ART (VIDÉO) DU BAISER VIDÉO

par Jean-Paul Fargier

*Excellente idée ! Rapprocher trois baisers historiques, exemplaires des débuts de l'art vidéo. Baisers signés : Gérald Minkoff, Gary Hill, Tony Morgan. Un Suisse, un Américain, un Anglais. Baisers datés : 1971 - 1978 - 1973. Noir et blanc pour les plus anciens, couleur pour le moins. Excellent rapprochement qui donne des idées.*

*Des idées nées de sensations, d'émotions, de réminiscences. Voici les miennes.*

*Vous en auriez sans doute eu d'autres. Chacun voit ce dont ses yeux se souviennent au moment d'une découverte.*



Tryptique du baiser : Kisses (1971, Gerald Minkoff), Mouth Piece (1978, Gary Hill), Smear (1973, Tony Morgan). © Jean-Paul Fargier - Tous droits réservés

Je suis tombé sur ce rapprochement ingénieux en visitant une exposition intitulée VISIONS, à Genève, dans la galerie du FMAC (Fonds Municipal d'art contemporain). Exposition composée par Daniel Tostes et Lari Medawar, deux jeunes « curators en résidence » dans cette institution genevoise, en puisant uniquement dans les œuvres que le Fonds Municipal possède, conserve, ou a acquises au fil des années. Tout de suite, j'ai été surpris par le nombre d'œuvres vidéo exposées : six sur un ensemble de 17 pièces. Et très vite, je me suis dirigé, comme aimanté, vers les trois moniteurs qui palpitaient de conserve, pour ainsi dire, au centre de la galerie. Il y a longtemps que je n'avais pas vu des images cathodiques si bien présentées sur des appareils d'origine ! Mais pourquoi celles-là ? Qu'ont-elles à faire ensemble ? Que donne à voir leur juxtaposition ?

Assez vite, malgré leur stratégie de visibilité brouillonne, on comprend qu'il s'agit de trois formes de baiser, ne serait-ce qu'à lire leurs titres. De gauche à droite, il s'agit de Kisses (1971, Gerald Minkoff), Mouth Piece (1978, Gary Hill), Smear (1973, Tony Morgan).

C'est pour voir des œuvres de Tony Morgan, artiste rarement mentionné dans les histoires de l'art vidéo, et encore plus rarement montré, que je me suis rendu dans cette exposition à Genève, en cette soirée du 17 octobre 2025, où sera célébrée la mémoire de cet artiste anglais fixé tardivement en Suisse, décédé le 17 octobre 2004. Je m'y suis rendu avec Geneviève Morgan, ma compagne depuis vingt ans, qui fut la première épouse de ce Tony qu'elle m'a fait découvrir - en particulier en allant à Londres il y a plus de dix ans visiter une galerie qui exposait ses films expérimentaux et ses vidéos des années 70. Un choc. À la suite duquel je m'étais promis de rendre compte un jour de l'importance de cet artiste, qui fut aussi peintre, sculpteur, performer - ce que j'entends (commencer à) faire aujourd'hui. Mieux vaut tard que jamais.

Revenons à Smear. Que voit-on ? D'abord une nébuleuse de bulles figées dans l'espace sombre de cet écran, bulles échelonnées à l'infini, leurs tailles différentes créant une perspective. Certaines de ces bulles contiennent une bouche aux lèvres dessinées par un maquillage, d'autres

montrent un visage autour de ces bouches, les unes fermées, les autres ouvertes, on devine pour donner un baiser. Ces bulles sont des traces (*smear* signifie trace), des empreintes laissées par des baisers, comme des lèvres chargées de rouge cosmétique peuvent en déposer sur une joue, un mouchoir, un miroir, et bien sûr d'autres lèvres. Parfois, on voit une de ces bulles grossir et venir s'écraser sur l'écran, bouche ouverte, lèvres en action d'accomplir un baiser. Un baiser à... l'écran.

Finalemement ces empreintes construisent, *a contrario* de l'impression première de perspective, une surface plane. Ainsi, la démonstration de *Smear* vise à établir une définition : celle des conditions d'existence de l'image vidéo. Ces baisers vidéo sont des baisers à la vidéo. Le corps embrassé par l'embrasseur, qui est l'artiste lui-même (on reconnaît le visage du performer à son maquillage, faux-cils et lèvres peintes, le métamorphosant en cet alias nommé Herman que Tony Morgan a créé pour exécuter ses actions d'artiste), est une entité électronique, un médium. Littéralement, ici, selon la formule de Mac Luhan, *le message, c'est le médium*.

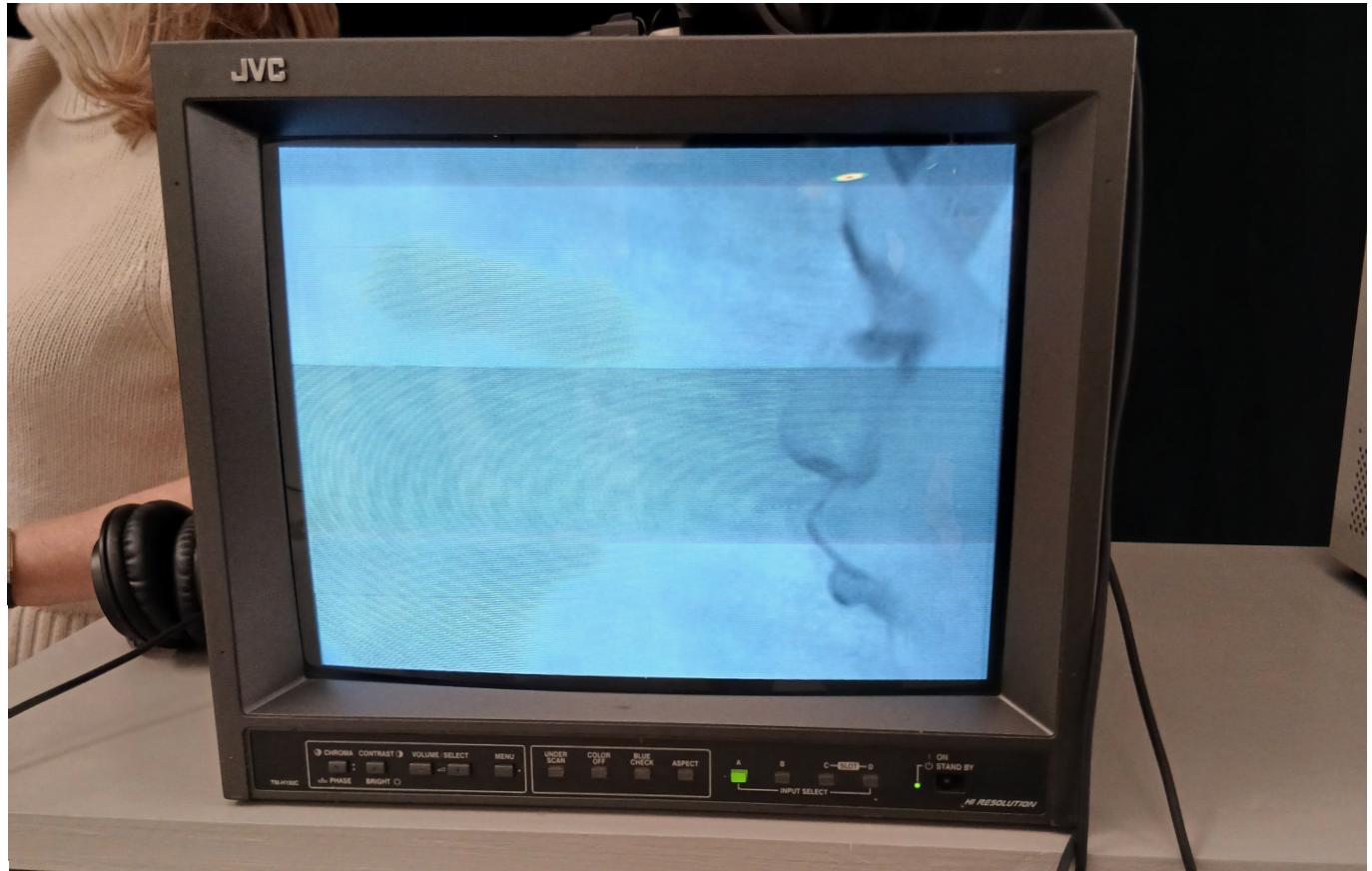
La vidéo *Smear* m'apparaît alors comme une suite, une séquence ajoutée, au manifeste lancé par Nam June Paik en 1969 sous le titre *The medium is the medium*. Ce manifeste collectif est constitué de six variations sur les spécificités, les pouvoirs, les possibilités, et par opposition, les limites de cette technique nouvelle de production d'images qu'est la télévision, variations dont les auteurs sont : Otto Piene, Allan Kaprow, James Seawright, Thomas Tadlock, Aldo Tambellini et Paik lui-même. Elles sont réalisées dans le studio d'une chaîne locale et publique de Boston, le WGBH, dont un des directeurs, Fred Barzyck, a eu l'idée d'inviter Nam June Paik à utiliser les moyens de la station pour pimenter ses programmes. Après quelques facéties, comme mettre le feu à un buste de Beethoven à la fin de l'exécution de sa Neuvième Symphonie par le Boston Symphony Orchestra, jouant ainsi par surimpression (ô sacrilège) au milieu des flammes, Paik, à qui Barzyck vient de confier la tranche du dimanche matin, s'empresse de partager cette aubaine avec ses amis et complices en nouvelles technologies et recherches avant-gardistes : Otto Piene, fondateur du groupe Zéro, inventeur du *Sky art*, futur directeur du CAVS de Harvard ; Aldo Tambellini, créateur de *light shows* ; Allan Kaprow, pionnier du *happening* ; James Seawright, bricoleur de machines-outils à des fins picturales ou sculpturales ; Thomas Tadlock dont je ne sais rien sauf qu'il a fait partie de cette aventure révolutionnaire, qui signe avec éclats

l'avènement d'une ère nouvelle dans la création d'images en mouvement, ère inaugurée discrètement quelques années plus tôt, aux alentours de 1963, à Wuppertal, par des gestes du coréen Nam June Paik et de l'allemand Wolf Vostell, tous deux membres du groupe Fluxus.

Constater que cet évènement télévisuel radical se produit la même année que la première expédition sur la Lune (regardée par des milliards de téléspectateurs) n'a pas échappé à leurs auteurs puisqu'une séquence de *The medium is the medium*, celle d'Otto Piene, il me semble (*Sky art oblige*), incorpore une belle image de ce satellite de la Terre (avec laquelle Paik a déjà réalisé une de ses premières installations, en 1965, *Moon is the oldest TV*). Comme si la Vidéo était le satellite de la Télévision et que pour la première fois des explorateurs venaient d'y poser le pied.

*The medium is the medium* est aujourd'hui visible sur Youtube (ou sur le site du Centre Pompidou). Allez le voir, l'admirer. Cet astre brille dans l'Histoire des arts de la même aura originelle, fondatrice que, par exemple, la première exposition impressionniste (dans l'atelier de Nadar) ou la publication par André Breton du premier Manifeste Surréaliste. Tout y est - d'une vision nouvelle qu'il ne restera plus qu'à concrétiser, qu'à exemplifier, en une multitude d'applications splendides, proliférantes. Tout y est : les bombardements de lumières accélérées comme autant d'explosion des électrons de la trame (Tambellini), les abstractions acidulées kaléidoscopiques (Tadlock), les surprises naïves de l'instantanéité qui abolit les distances (Kaprow et son jeu du *Je te vois, I see you*), les corps transfigurés par la fusion des surimpressions simultanées (Seawright), les corps irradiés, hypostasiés par l'apesanteur (Piene), les corps vrillés, torsadés, tricolorisés, malaxés par les effets de machines (aimant, déflecteur, séparateur de couleurs) bricolées par Paik, pionnier des pionniers.

Tout y est, et par exemple un baiser. Un baiser électronique, un baiser vitrifié, un baiser saturé de couleur et de lenteur. Dans la séquence Paik évidemment, car il est de tous les artistes qui manipulent la vidéo en ces commencements, le plus sensuel, le sexuel : à preuve, son *Opera Sextronique* exécutée par la violoncelliste Charlotte Moorman presque nue, mais suffisamment pour que la police de New York embarque l'interprète et l'auteur ; et ce n'est pas non plus sans raison que Paik se liera (pour la vie et pour l'art) avec Shigeko Kubota, l'audacieuse autrice de la

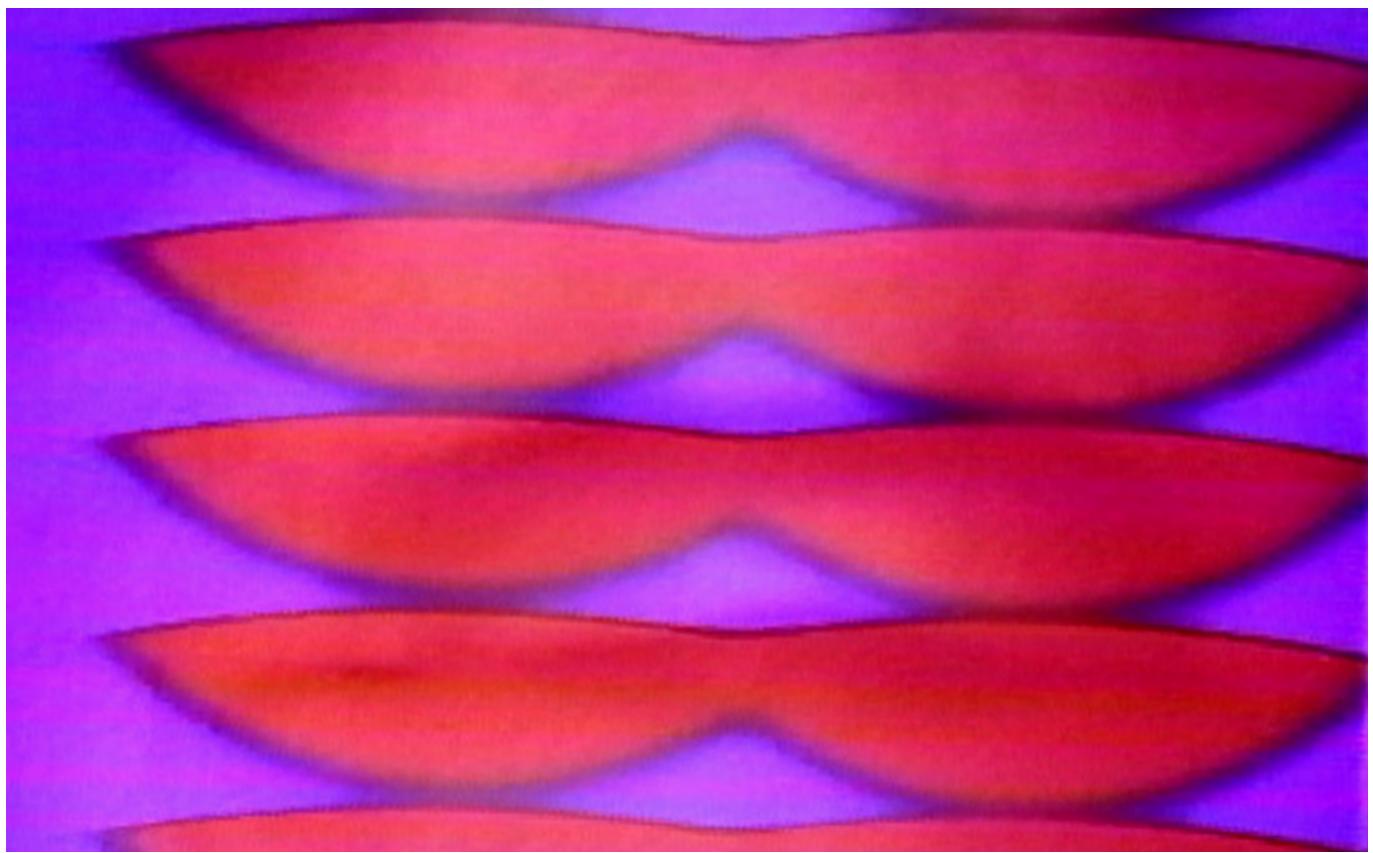


Kisses, Gérald Minkoff © Tous droits réservés

performance *Vagina Painting*. Et donc, pour couronner toutes les audaces expérimentales de ce *Medium is Medium*, voici comme à la fin d'un mélo cinématographique deux paires de lèvres entrouvertes qui s'approchent (celles de Nam June et de Shigeko) cadrées de profil, têtes renversées (horizontales), tandis qu'un effet de colorisation verte et un ralenti les emportent dans une vrille de suavité enrobée de musique d'ambiance et puis soudain les sépare en inversant le ralenti... Au nom de la *Participative TiVi* que cette démonstration préfigure et prophétise ironiquement. Car dans ce Manifeste, Nam June Paik, pionnier de l'art vidéo et du satellite art, imagine aussi déjà le moment, où nous sommes aujourd'hui, de l'intervention du consommateur dans le flux des images, basée sur l'interactivité (numérique) de l'offre et de la demande.

Voilà les réminiscences qui m'assaillent quand je découvre les trois baisers rapprochés par les « curators en résidence » de Genève. Après *Smear*, je m'intéresse aux baisers (*Kisses*) de Gerald Minkoff, datés de 1971.

Un visage de femme embrasse un moniteur vidéo, et comme ce moniteur est l'écran de sortie de la caméra qui le filme, le visage re-filmé aussitôt se multiplie à l'infini grâce à l'effet *feed-back* (qui est à l'image ce que le *larsen* est au son). Les proliférations générées par le *feed-back*, pendant les premières années de l'art vidéo, sont abondamment explorées par de nombreux artistes. À commencer par Paik, notamment sur le visage d'Allen Ginsberg, séquence plus tard insérée dans *Global Groove*. Cet engouement tient à la magie fascinante d'une image manipulée dès sa prise, à l'intérieur même de la caméra, hors de toute intervention d'une régie : par quoi le vidéaste éprouve la nature non réaliste de l'image électronique, antagoniste d'emblée avec la vocation de l'image cinématographique (vocation constatée par les spectateurs des premiers films Lumière : « ah, les feuilles bougent » ; revendiquée par Rossellini : « les choses sont là, pourquoi les manipuler ? » ; théorisée par André Bazin : « la robe sans couture du Réel »).



*Mouth Piece*, Gary Hill © Tous droits réservés

Un visage multiplié à l'infini est forcément une idée de vidéaste : un cinéaste (ou un peintre) l'aurait cadré de face. Minkoff ordonnant à son modèle d'embrasser de profil l'écran d'un moniteur vidéo est typiquement une demande (un concept) d'artiste vidéo. Mais qui est cette *Mona Lisa* électronique ? Je me souviens alors que Minkoff a signé nombre de ses œuvres avec une femme, sans doute sa compagne, ce doit être elle qu'on voit ici se multiplier. J'ai oublié son nom, je le trouve sur internet : Muriel Olesen. C'est ça. Sur internet aussi, en visitant le site du Mamco (de Genève) je vois défiler plusieurs œuvres de Minkoff datant de 1971. *Possibilité et impossibilité de l'autoreprésentation* (performance à Rome avec deux moniteurs sur lesquels l'artiste écrit ou peint). *Video como video* (performance à Anvers avec un moniteur et un écran de cinéma sur lequel l'artiste peint le mot *Video*). Une autre performance, datée de 1975, m'intrigue : *Cette pièce n'est pas une pièce pour piano*. C'est une photo (don de Muriel Minkoff-Olesen). On y voit l'artiste couché par terre dans son atelier, un microphone posé à quelques centimètres de sa bouche, une caméra suspendue au-dessus de sa tête, un moniteur placé un peu à l'écart. On devine que l'artiste parle dans le micro et

que ses mots et son visage sont restitués en direct dans le moniteur vidéo. *Éloge du direct* élevé à hauteur d'une exécution au piano d'une pièce improvisée. J'aimerais bien voir ces œuvres historiques ! Mais leur titre et leurs fixations photographiques me suffisent, pour le moment, à comprendre de quoi elles sont l'enjeu. Elles participent de cette vaste expérimentation du champ des possibles du medium vidéo, il s'agit d'établir sa spécificité artistique. L'heure des « œuvres d'application » et des messages n'a pas encore sonné.

Elle sonne en tout cas dans l'œuvre de Gary Hill, *Mouth Piece*, qui date de 1978. À la différence de ses deux voisines, c'est une vidéo sonore et en couleur. Défilent verticalement, en un mouvement incessant (de haut en bas), à la surface de l'écran, des bouches identiques, en très gros plan - elles sont rouge sur fond rose, elles sont dessinées, n'ont rien de charnel, ce sont des signes. Derrière ce roulis transparent : une bouche s'ouvre et se ferme pour poser un baiser sonore sur chaque bouche qui passe à sa portée - baiser sans doute exécuté par l'artiste lui-même. Puis après quelques « smacks » stridents, mécaniques, répétitifs, la bouche baisante exécute

un crépitement de lèvres, *bllllle*, crépitement qui déclenche une avalanche de bouches-signes emmêlées à la surface. Enfin, appuyé par un bruissement bref de *aaah*, un tirage de langue, bouche béante, conclut ce poème satirique, ce conte moqueur, ce récit express. Car ici, il ne s'agit plus de définir des formes vidéographiques basiques, auto-référencées, afin d'établir un catalogue d'effets, il s'agit de mettre en œuvre ces formes en les investissant dans des propos circonstanciés, définis par des règles de composition établies, à suivre ou à pervertir, au gré d'une création. *Mouth Piece* se présente ainsi comme une fiction accélérée - ironique. Qui, sous prétexte de dérision du cliché du baiser, explore des formes brèves d'énonciation poétique, de narration expérimentale.

Comment ce triptyque de baisers des années 70 dialogue-t-il avec les autres pièces (des peintures, des sculptures, des installations) de cette exposition intitulée *VISIONS*, qui sont toutes des créations des années 2000-2020<sup>1</sup>? Sauf une. Et celle-là, cuvée 71, c'est du nectar. C'est une star. Du costaud, du solide ! J'allais dire : du lourd, pour reprendre une expression à la mode utilisée pour appuyer une qualification enthousiaste. Mais non, c'est du léger, du vif, du gouleyant, pour filer encore la métaphore du vin, bref du *long en bouche*, où du vin glisse au langage du baiser. C'est la vidéo de Carole Roussopoulos sobrement titrée *Le F.H.A.R. (Front Homosexuel d'Actions Révolutionnaires)*, 1971. Depuis plus de cinq décennies, cette vidéo n'a jamais cessé d'être diffusée, d'abord dans des cercles militants, et depuis quelques années aussi dans les musées, les centres d'art (je l'ai croisée récemment dans une exposition du Musée d'art contemporain de Saint-Étienne). Ce documentaire percutant abolit la différence, le fossé, la frontière entre vidéo d'art et vidéo du réel, vidéo ludique et vidéo utile. Tournée à l'université de Vincennes dans un cours transformé en agora (peut-être un cours de Georges Lapassade, qu'on aperçoit plusieurs fois au hasard des

balayages de l'assistance), cette bombe (artisanale) est composée de deux longues prises de parole politique, entrecoupées par des actions de rue (slogans criés, chantés, écrits, brandis) inventées à cette époque par les activistes de la cause homosexuelle. C'est d'abord le discours d'une lesbienne, au verbe éblouissant, mordant, implacablement rationnel et satirique, revendiquant la liberté de vivre hors des codes hétéroflic (ce néologisme savoureux suscite quelques rires de surprise complices dans l'assistance), pourfendant la réduction ancestrale des femmes à un rôle économique et sexuel au sein des couples hétéros. Puis c'est Guy Hocquenghem, un des fondateurs du *FHAR* (étudiant à Vincennes où il enseignera plus tard, après avoir soutenu sa thèse sous la direction de René Scherer), qui prend le relais pour évoquer le rejet dont il a été victime de la part de ses camarades trotskystes, qui lui ont interdit d'aller manifester aux portes des usines de crainte qu'il choque les ouvriers (par des propos ou des attitudes « gay », comme on ne disait pas encore) !

À ces marxistes puritains, il rétorque qu'il connaît mieux la classe ouvrière qu'eux, puisque lui au moins il « baise » avec de jeunes prolos. Argument *ad hominem* (*stricto sensu*) irréfutable qui déclenche une hilarité approbatrice.<sup>2</sup>

C'est de la bombe oui, cette vidéo, et en la plaçant au centre de leur déploiement d'œuvres (dans un cube de visionnage avec écouteurs pour écouter et banquette pour s'asseoir et donc mieux écouter) les commissaires de l'expo *Visions* lui confèrent un rôle de clé... musicale. Et politique. Et c'est pourquoi sans doute, ils ont accroché non loin un tableau de Tony Morgan qui consiste en la simple inscription d'un mot, le mot *Politics* disposé sur une portée musicale dont la clé de sol s'est transformée en sigle du *dollar*. Façon de reprendre l'antienne des années 70 : tout est politique. Tout, et du coup les baisers du triptyque, qui, d'être arc-boutés à la mèche révolutionnaire du *FHAR*, brisent leur enfermement dans l'expérimentation formelle de la spécificité vidéo. Ces

1. Pour être équitable, voici ces œuvres : *Bassine*, 1998, de Delphine Reist (fer blanc) ; *Lizoél Couch Fort*, 2025, de Viola Leddi (sofa et matériau divers) ; *Soma (Vulnerability is a fantastic power)*, 2025, de Eva Zornio (verre sablé, bouchardé et argenté, verre soufflé et métal) ; *Vernis à ongles*, 2001, de Nicole Hassler (vernis à ongles sur fibre de verre alvéolée) ; *Révolution*, 2018, de Luc Mattenberger (acier inoxydable, cuir huilé, acier thermolaqué) ; *Bolano*, 2010-2012, de Luc André (ensemble de 19 peintures, acrylique et gesse sur toile) ; *Beach Kid*, 2025, de Monika Emmanuelle Kazi (installation, impression sur voile, sable cireuse à chaussure) ; *Infinite Jest*, 2011, de Seob Kim (mousse, tissu, fil de couture) ; *Politics*, 2002, Tony Morgan (linogravure) ; *Childlike Things, Ash Love*, 2025, de Cossy, Goofy and Sassy (verre soufflé) ; *Moving Backwards*, 2019, de Pauline Boudry & Renate Lorenz (vidéo) ; *Office Girl does karaoke to Janet Jackson*, 2024, de Kairaan Kika (vidéo). Ces deux dernières, une vidéo danse et un vidéo clip chanson, je pourrais les commenter assez facilement, mais pas dans le cadre de ce texte sur le baiser vidéo. Les autres œuvres, aux matériaux si composites, nécessiteraient un gros travail que je me sens incapable de produire malgré quelques élans esthétiques en réponse à leurs messages subtils d'anti-séduction.



Notorious, © Tous droits réservés

baisers deviennent des manifestes de corps libres, libérés par leur érotisme singulier, affiché singulièrement. Comme autant de clins d'œil.

Et voici qu'ils rejoignent alors toutes les ruses de la raison artistique, ruses qui tressent une guirlande de transgressions des interdits, où soupirent, entre autres, l'étreinte du Baiser de Rodin, l'enlacement du Verrou de Fragonard, le tête-à-tête fantomatique des Amants de Magritte, les entrechats de Cary Grant et d'Ingrid Bergman défiant le Code Hayes (dans *Notorious* ou *Les Enchaînés*), et les Mille Baisers de cinéma collectionnés par le cinéaste Klaus vom Bruch. Sans oublier le baiser d'une demie seconde de Charlotte Moorman et de Nam June Paik, scellé entre deux trames de leur *Guadalcanal Requiem* (1979). Je savais que cette preuve de leur liaison existait et je l'ai cherchée longtemps et puis un jour au hasard d'un arrêt de la bande, je suis tombé dessus nez à nez : c'était la réponse à la question que je n'avais pas posée à l'intéressée, selon le conseil que Paik lui-même m'avait donné quand je lui avais demandé si lui et elle avaient été amants. En riant, il m'avait dit : demande à Charlotte. Elle venait de mourir. Le secret était lové dans son Requiem anticipé ...

Et soudain je pense à tous ces baisers cachés par nos mentors en soutanes du petit séminaire de mon enfance, lors des séances de ciné-club, quand ils obturaient l'objectif du projecteur 16m, avec leur main, le temps d'un bouche-à-bouche dans un film de Lang, de Renoir de Clair, de Fellini, de Ford, de Dreyer, de Bunuel, de tous ces cinéastes qu'ils m'ont appris à étudier et plus tard à tenter d'égaler. Baisers volés sur les écrans, je vous ai bientôt retrouvés... dans la vie. Ô merci, mille mercis, Sefa, Françoise, Nicole, Danielle, Joan, Annie, Loredana, Béatrice, Marie, Anne-Marie, Natacha, Claudia, Pâquerette, Sandra et Geneviève, pour ces films non censurés que j'ai tournés avec vous au hasard d'une vie enchantée, partagée, inoubliable. Comme des œuvres d'art qui durent. Et composent mon Musée imaginaire.

© Jean-Paul Fargier  
critique de cinéma et de vidéo  
Novembre 2025, Turbulences Vidéo #130

2. Sur le FHAR, et le rôle qu'a joué dans l'accompagnement de ce mouvement l'éco-féministe Françoise d'Eaubonne, on lira le formidable livre que vient de publier son petit-fils David Dufresne : *Remember Fessenheim* (ed. Grasset).

# OCTOBRE POÉTIQUE ET CINÉMATO-VIDÉO -GRAPHIQUE

MARSEILLE – ISTANBUL – TUNIS – GAZA – MARSEILLE

par Marc Mercier

*De notre vie je suis insatiable,  
parce qu'une chose unique au monde ne peut jamais  
être épuisée.*

Pier Paolo Pasolini (traduction Florence Pazzottu)



Arthur Rimbaud, six mois en enfer, Flore-Anne d'Arcimoles & Grégoire Kauffmann(2025) - © Tous droits réservés

Les critiques d'art ont un avantage sur moi : ils savent de quoi ils parlent. Toute ma vie, je n'ai fait que tourner autour des objets qui m'enflamme : l'amour fou (désirer, brûler, expérimenter), la poésie (faire, s'exposer, risquer), la révolution (imaginer, transformer, s'émanciper). Écrire malgré ces circumambulations nécessite de réinventer à chaque fois ses formes d'expression pour le meilleur et pour le pire, avec des coq-à-l'âne qui retombent sur leurs pattes.

J'aime les mois d'octobre. Seuil entre l'exubérance des lumières estivales et les rrigueurs hivernales. Il fut un temps où sa seule évocation déclencheait chez les prolétaires de tous les pays des rêves d'avenir radieux accoudés à une fameuse révolution célébrée par Sergueï Eisenstein et Grigori Alexandrov avec le film *Octobre* (1928). Pour l'heure, déroulons librement le fil(m) des événements poétiques et cinémato-vidéo-graphiques méditerranéens de cet octobre 2025.

### Octobre marseillais

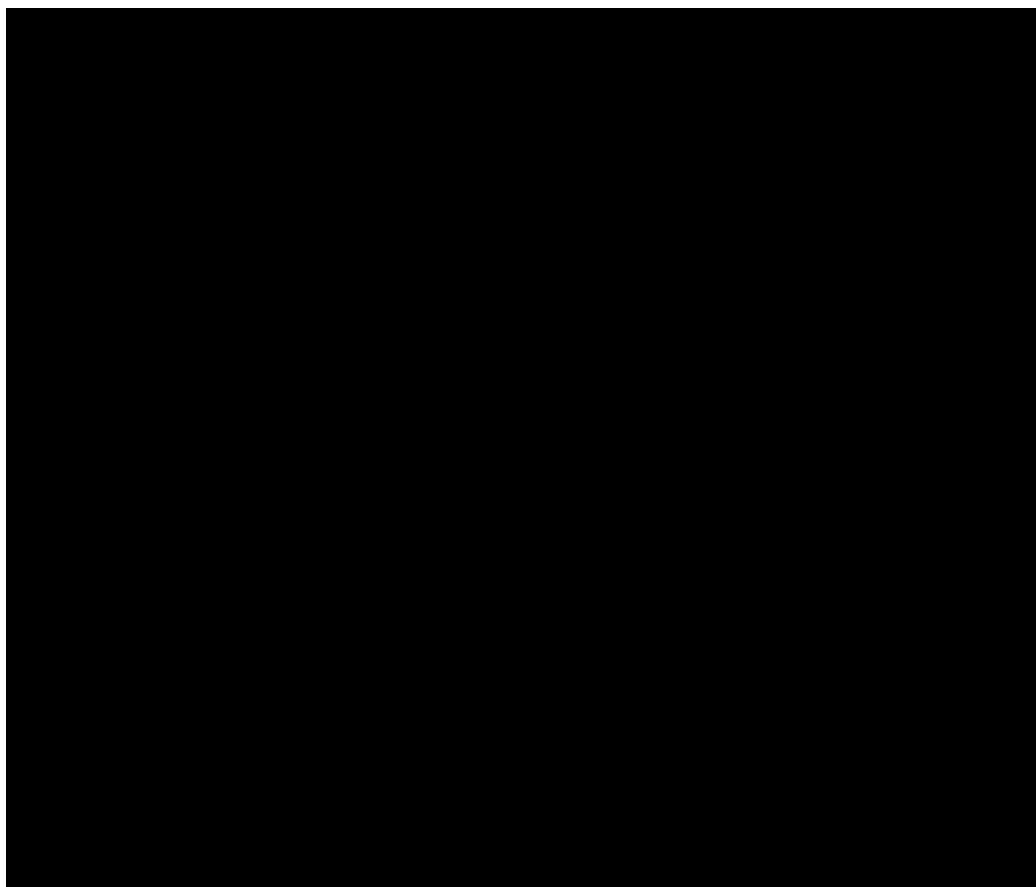
Je sors d'une librairie. Me rêvant Marlon Brando, je saute dans un tramway que je nomme Désir comme celui du film d'Elia Kazan, dès fois que j'y rencontrerais la sublime Vivien Leigh.

Vivien Leigh : Monsieur, vous lisez un livre sur Pasolini ?

Marlon Brando : Il s'agit de son dernier recueil en vers publié de son vivant (1971) qui vient enfin de paraître en France grâce à une traduction de Florence Pazzottu : « Transhumaner et organiser » : double allusion : Dante et Gramsci. Il y a neuf poèmes dédiés à Maria Callas que je vais m'empresser de lire.

V.L : Amour de la pure voix ou pur amour. Comment dire ? Beau et tragique. Le sacré broyé par la barbarie capitaliste. Elle seule pouvait jouer « Médée ».

Florence Pazzottu dit avoir traduit une poésie impoétique. Donc inconsommable. Un oxymore qui soudain



*La pomme chinoise, Florence Pazzottu, 2019, France - © Tous droits réservés*

m'éclaire sur sa propre vidéographie que j'ai toujours considérée comme à côté de ce que produisent habituellement vidéastes et cinéastes. J'aime ses titres énigmatiques : *Le Triangle mérite son sommet* (2015), *Un faux roman sur la vie d'Arthur Rimbaud* (2021), continûment occupé des choses de l'amour (ce que Vasari dit de Giorgione) (2022)... Hier, l'association Grains de Lumière a présenté au Vidéodrome 2 deux de ses pépites expérimentales : *La pomme chinoise* (2019) et *Jour après jour* (2025). Pazzottu ne cherche pas à déjouer les règles de l'art comme une avant-gardiste, elle les ignore superbement. Ou ne s'en souvient plus, elle dit : *On a toujours perdu quelque chose, perdu déjà depuis toujours, mais on cherche une petite chose, ça nous suffit jour après jour*.

**M.B** : Si la poésie est une langue presqu'étrangère, elle est alors toujours la traduction d'un texte original perdu. « Je cesse d'être un poème original, ça se paie d'un manque / de liberté », dit Pasolini. Il fallait une poète pour ré-écrire cette œuvre inouïe. Traduire n'est pas trahir, mais rendre justice à la vitalité du langage.

**V.L** : C'est pour cela qu'il se réfère si souvent à Saint Paul qui a lutté contre le langage commun pour penser un monde autre. Il a rédigé en 1968 un scénario sur la vie de ce théologien atypique. Un film jamais réalisé...

**M.B** : Détrompez-vous ! Il existe des amitiés fécondes. Gianni Toti, qui deviendra plus tard un maître en poésie électronique, a tourné en Syrie « ...E di Saùl e dei Sicari sulle vie da Damas... » (1973) avec Georges Wilson dans le rôle de Saint Paul.

Notes de l'auteur : J'ai connu Gianni Toti en 1976 avant de l'avoir rencontré. Je n'avais pas dix-sept ans. J'étais comédien au Théâtre de Haute-Provence (THP) basé à Digne. Une compagnie résolument communiste dirigée par Sophie Laurence. Un soir, elle me montra le film italien *Cronaca di un gruppo* (1970) de Ennio Lorenzini et Gianni Toti. Sophie animait alors (1968) le Théâtre Expérimental de Nanterre. Dans la seconde partie, nous la retrouvons dans les Pyrénées vivant en communauté au milieu des chèvres.



Suite à une dispute politique, j'ai quitté le THP avec fracas. Quelques années plus tard (1988), je fonde le festival des Instants Vidéo à Manosque. En 1990, j'invite Toti, rencontré au festival VIDEOFORMES de Clermont-Ferrand. Que ne fut pas ma surprise de voir débarquer Sophie Laurence qui s'empressa de le prendre dans ses bras. Et dire que je pensais avoir fait du passé table rase ! Les ruptures camouflent des continuités.

**M.B** : Il y a un étrange poème où Pasolini se réfère au livre inclassable *Le monde sauvé par les gamins* (1968) de son amie Elsa Morante.

**V.L** : Je me souviens de ce livre : un manifeste, un mémorial, un essai philosophique, un roman, une autobiographie, un dialogue, une tragédie, une comédie, un documentaire en couleurs, une bande dessinée, une clef magique, un testament, une poésie.

**M.B** : Ces qualificatifs conviennent parfaitement pour décrire les vidéos de Florence Pazzottu, notre géniale traductrice pasolinienne.

Pasolini fait sienne l'idée (puisée dans le texte de Morante) que notre société de consommation est composée de R.H. (rares heureux) et de N.M. (nombreux malheureux). Ces derniers sont complices de leur propre aliénation en se soumettant aux pouvoirs religieux, politiques, militaires, familiaux. Dans la librairie, j'ai vu deux revues (dites décoloniales) qui se vantent de ne pas publier de personnes blanches. Logique dépolitisée de N.M. : c'est la même chose puisque c'est le contraire.

**V.L** : Tout le contraire de la poésie et des arts vidéo qui sont des expressions impures, hybrides, métisses, créoles. Les R.H. : l'Internationale sera le genre humain. Les Black Panthers étaient en « bons dermes » avec le visage pâle Jean Genet ! (Rire)

Le tramway Désir s'engage dans le quartier de la Belle de Mai peuplé majoritairement de personnes pauvres issues des anciennes colonies.

**V.L** : Je pense à ces mots sans collier de Pasolini : « Il n'est pas de dîner ou de déjeuner ou de satisfaction au monde qui vaille une promenade sans fin dans les rues pauvres, où il faut être misérables et forts, frères des chiens. »

**M.L** : Regardez ce qu'écrit sur le mur ce jeune homme : « à bas tous les États et toutes les églises. »

**V.L** : ... en lettres bleues comme dans le film *Théorème* de Pasolini...

**M.B** : ... son écriture frissonne...

**V.L** : ... « Qui a l'usage de l'art a la main qui tremble » dit Dante, cité par Pasolini.

### Octobre stanbouliote

C'est alors que le tramway nommé Désir, tel un pinceau cosmique, s'envole dans le bleu du ciel.

**V.L** : Cher Marlon, nous avons cinquante minutes de vol. Ne perdons pas notre temps. Regardons sur notre écran ce documentaire expérimental, *Arthur Rimbaud, six mois en enfer* (2025) de Flore-Anne d'Arcimoles & Grégoire Kauffmann. Une plongée (à coup d'archives cinématographiques, d'animations en papier découpé, de colorisations soudaines pour nous donner une idée des visions du poète) dans le Paris de la Commune (1871) où Rimbaud et Verlaine font les quatre cents coups aux mœurs et au langage. Rimbaud, que Pasolini adulait, est mort à Marseille. Il existait déjà des tramways désirants.

M.L. : Pas de révolution artistique sans érotisme, amusement, effronterie et transport en commun !

À la fin du générique, les sens déréglés, nos deux voltigeurs atterrissent à Istanbul où se déroule la 18<sup>ème</sup> biennale internationale d'art contemporain. Emportés par la foule qui les traînent, les entraînent, les voici nez à nez avec la vidéo tonitruante *Machine Boys* (2024) de l'artiste nigériane Karimah Ashadu. Images vrombissantes de motos-taxis chevauchés héroïquement par leurs chauffeurs illégaux de Lagos. En voix off, ces proscrits parlent depuis les coulisses misérables de leurs exploits : d'argent, de fatalité, de survie. Avides, nos deux voyageurs se dirigent vers la vidéo *Tomorrow, again* (2023) de la Palestinienne Mona Benyamin. Ils réalisent qu'il existe encore plus assourdissant que les pétarades des moteurs : l'indifférence ! Parodie d'émissions politiques où chacun hurle, personne n'écoute. Soudain, un présentateur météo (un maître du temps) est saisi d'un rire nerveux alors que défilent des images de désolation de ce qu'il reste de la Palestine.

M.B. : Chère Vivien, je crois qu'Elia Kazan n'a jamais imaginé que ses personnages (Blanche et Stanley) puissent ainsi se laisser conduire bien au-delà de leurs désirs dans un tramway qui ne craint pas de dérailler. Allons au pavillon turc *A cloud in My Hand* du Centre d'Art Depo où se déroule la Biennale en exil de Gaza. Les artistes palestiniens ont dû dicter leurs instructions par téléphone, envoyer des esquisses par mail, imprimer des sculptures à distance en 3D et présenter des vidéos montées à partir de fragments envoyés par messagerie.

V.L. : Cher Marlon, rien n'empêchera l'humanité la plus désespérée d'inscrire les hiéroglyphes de ses passions sur les rétines des amants de la liberté.

### Octobre tunisois

Il est temps de défier d'autres frontières, de se laisser transporter jusqu'au bout de la terre dans un wagon doré, dirait Jacques Prévert. L'hôtesse leur offre un journal.

V.L. : Regardez cet autoportrait du jeune Gustave Courbet, *Le Désespéré* (1843). Mains crispées dans les cheveux, regard exorbité... N'avez-vous pas l'impression que c'est chacun d'entre nous regardant le journal télévisé où défilent les horreurs du jour, Gaza, Liban, Ukraine, Soudan...



*Tomorrow, again*, Mona Benyamin, 2023, Palestine - Commissioned by The Museum of Modern Art, New York

M.B. : Le Qatar prête cette œuvre au Musée d'Orsay. C'est le monde à l'envers.

V.L. : Les adultes sont des monstres. Croyez-vous que la vérité sort de la bouche des enfants ?

M.B. : Je dirais plutôt de la bouche des voyous, Villon, Labé, Rimbaud, Genet, Plath, Pasolini ou Al Capone. Ce dernier disait : « On obtient plus de choses en étant poli et armé qu'en étant juste poli. » Que choisissez-vous comme arme ?

V.L. : L'amour fou. Et vous ?

M.B. : La poésie impoétique, comme Pasolini.

V.L. : C'est égal : tout ce qui fait trembler la langue et les corps.

M.B. : Le journal annonce la mort du cinéaste Peter Watkins qui ne tournait jamais en rond.

V.L. : Quelle coïncidence ! Mourir au moment du retour du « Désespéré », lui qui rendit hommage au peintre du *Cri* avec son film *Edward Munch, la danse de la vie* (1974).



© A.M. Qattan Foundation © Tous droits réservés - Courtesy of the artist

Ces deux tableaux ne font qu'un : peintures de la stupéfaction.

**M.B.** : J'ai bien connu cet irréductible ! En 1967, nous avons travaillé ensemble à l'écriture d'un projet (*Proper in the Circumstances*) sur le massacre des Sioux. En vain.

Nos deux personnages de fiction, néanmoins réels, descendent à la station Tunis, *Festival Dream City*. Ils s'engagent dans la médina labyrinthique où danseurs, acteurs, plasticiens et vidéastes font bégayer tous les langages convenus.

Dans l'éditorial du festival, on peut lire que chaque artiste : «apporte une note singulière à une composition qui n'est ni un unisson ni une cacophonie, mais un accord instable — un espace mouvant où le désaccord devient compétence démocratique. Ce n'est pas l'harmonie qui sauve, mais la capacité à tenir ensemble ce qui ne s'accorde pas.»

Ou bien : «L'identité ne se fonde pas sur la stabilité, mais sur la circulation.»

Et ceci (on ne s'en lasse pas) : «De Soweto aux places du Caire, des rues de Tunis aux soulèvements de Santiago, les corps ont toujours inventé des contretemps à la violence imposée. Endurance, joie, lenteur : autant de manières de dire non à l'effacement et oui à la possibilité d'un avenir.» Voici qui est digne d'un peuple décolonisé qui n'a pas rechigné à faire une révolution au parfum de jasmin. Certes, aujourd'hui malmenée par un misérable autocrate. Mais les fragrances de la liberté résistent à tous les déodorants réactionnaires.

**M.B.** : Une révolution peut-elle être éternelle ?

**V.L.** : Tout autant que l'amour. Le poète Vinicius de Moraes disait : « L'amour est éternel tant qu'il dure ».

Soudain, nos deux compères rêveurs sont alertés par un *souttat* (crieur de rue) que la vidéo *Ismyma* des libanaises Joana Hadjithomas et Khalil Joreige va débuter : une simple conversation délicate entre Joana et la peintre poétesse Etel Adnan. Elles parlent de leurs histoires respectives d'identité chavirée, de la ville turque d'Izmir (anciennement Smyrne), berceau de leurs familles exilées après la chute de l'Empire Ottoman. Elles questionnent avec finesse leur attachement aux objets, aux lieux, aux constructions imaginaires, aux mythologies et aux imaginaires sans images.

**M.B.** : Je ne vous connais que depuis quelques heures et j'ai pourtant l'impression de vous avoir toujours connue.

**V.L.** : Vous êtes aveuglé par vos illusions. Nous sommes tous des êtres en devenir. Demain, vous saurez qui j'étais aujourd'hui. Si la vie était comme la vidéo, ça serait plus simple : à tout moment, on pourrait appuyer sur la touche « avance » ou « retour rapide ».

**M.B.** : Rien ne m'empêche de planifier ce que je ferai demain et ainsi connaître mon identité présente.

**V.L.** : (elle rit) Savoir de quoi demain sera fait me demanderait un jour entier. Oh sorte prudence ! Il n'est d'urgent que l'instant qui s'annonce, car demain n'existera peut-être jamais.

Un autre *souttat* les oriente vers les Appartements Doghri adossés à l'historique Théâtre Al-Hamra. Ici, ils sont happés par le film *A magic Substance Flows into Me* (2016) de la Palestinienne Jumana Manna. Est revisité le programme radiophonique de Robert Lachmann diffusé en 1936-1937 pour le Palestine Broadcasting Service qui met en lumière les traditions musicales de diverses communautés autour de Jérusalem : Samaritains, Bédouins, *maqams* urbains, chansons villageoises, ainsi que les répertoires juifs d'Afrique



*Resilience Overflow*, Lara Tabet, 2025, Liban © Tous droits réservés

du Nord, Kurdistan et Yémen. Malgré le projet sioniste qui vise à effacer la Palestine et à assimiler les Juifs arabes dans un cadre strictement nationaliste, ces traditions ont su résister jusqu'à aujourd'hui.

Ils coururent jusqu'à Dar Souad pour voir l'installation vidéo *Resilience Overflow* de la libanaise Lara Tabet. Sont explorées les frontières invisibles entre la science et la fiction, la vie intime et les enjeux collectifs. À cette fin, l'artiste a concocté une souche bactérienne prélevée dans son intestin qu'elle a génétiquement modifiée pour produire un neuropeptide Y humain (puissant stimulateur de la prise alimentaire), molécule associée à la résilience. Devenue une micro-usine à médicaments, cette bactérie soulève une hypothèse : que se passerait-il si elle était libérée dans le réseau d'eau de Beyrouth ? Tabet invente l'aqua-rêve-évolution poético-bactérielle.

Nos deux compères, qui ne veulent pas rater le prochain départ de leur tramway aventureux, se précipitent jusqu'à la Caserne El Attarine pour découvrir la vidéo *To be continued* du Palestinien Sharif Waked (réalisateur du fameux *Chic Point : Fashion for Israeli Checkpoints*) dont ils ont entendu le plus grand bien. Ce travail s'inspire du format et du ton de ces vidéos où des terroristes islamistes confient leurs dernières volontés avant de commettre un attentat-suicide. Le coup de génie de l'artiste est d'avoir réactualisé une parade pour sans cesse retarder la conclusion macabre : au lieu de réciter son testament, le protagoniste (interprété par l'acteur Saleh Bakri) lit un extrait des *Mille et une Nuits*. L'argument de ce monument de la littérature arabe est connu : un sultan qui se suppose trompé par son épouse, décide de se venger de toutes les femmes en faisant exécuter chaque matin celle qu'il aura épousée la veille. Mais Shéhérazade, qui s'est portée volontaire pour que cesse cette barbarie, imagine une ruse



*To be continued, Sharif Waked (2009) © Tous droits réservés*

afin d'avoir la vie sauve : conter chaque nuit au sultan une histoire palpitante, qu'elle interrompt le matin en lui promettant la suite.

V.L. : On aimerait tellement croire que l'art puisse empêcher les guerres. Cependant, l'industrie cinématographique investit davantage dans des films de guerre que de paix.

M.B. : Savez-vous que le peintre David était un précurseur des hippies pacifistes ? Il aurait pu intituler « Faites l'amour pas la guerre » son fameux tableau *Mars désarmé par Vénus* (1824). On y voit la délicieuse déesse dénudée déshabiller et pacifier le dieu de toutes les belligérances.

V.L. : L'érotisme est la solution révolutionnaire contre l'héroïsme mortifère. Je crois que la grande différence entre les gens, ce n'est pas entre les riches et les pauvres, les bons et les méchants, et cætera..., mais entre ceux qui

ont du plaisir en amour et ceux qui n'en ont pas et qui encrèvent d'envie rien que d'y penser.

M.B. : Oui, j'ai entendu cela dans le film *Doux Oiseaux de Jeunesse* (1962) de Richard Brooks d'après un texte de Tennessee Williams.

V.L. : L'écrivain des amours fous ! Pour une femme adorée (Anna Magnani), il a écrit *La Rose Tatouée* qu'elle jouera dans l'adaptation de Daniel Mann en 1965.

M.B. : J'ai connu un type qui en 2020 a fait une vidéo intitulée *Mort, la vie te guette !* (Poème vidéographique en dix esquisses et un épilogue en quête de la beauté d'un geste éperdu) parce qu'il ne voulait pas que son amoureuse périsse d'une terrible maladie. Le critique d'art vidéo Jean-Paul Fargier dira : « Une telle densité de pensées et intelligence des images, on n'avait pas vu ça depuis les films de Guy Debord. » Elle a survécu.



Affiche du Festival international du cinéma au féminin de Gaza, 2025, Palestine

© Tous droits réservés

### Octobre gazaoui

V.L. : Marlon, remontons vite dans notre tramway. Je vous emmène en Palestine, station Deir El-Balah, Gaza.

M.B. : Vous souhaitez faire comme Pasolini qui s'y rendit en 1963 avec Don Carraro en quête de lieux qui rappellent le monde biblique originel afin d'y tourner son « Évangile selon saint Matthieu » ? En vain.

V.L. : Non, question théologie, c'est plutôt au cœur de l'Apocalypse que je vous amène. Au milieu des décombres et tentes, assourdis par le bruit des groupes électrogènes, des avions et des drones qui continuent à sillonnaient le ciel, nous allons assister du 26 au 31 octobre au Festival international du cinéma au féminin de Gaza. Tenez, lisez ce qu'indique le programme : « La Palestine traverse la période la plus difficile de son histoire, au milieu de la guerre génocidaire dans la bande de Gaza... Des familles entières ont été rayées des registres d'état civil, des femmes et des enfants ont été pris pour cibles, or chaque victime porte sa propre histoire ».

Le Festival a été créé pour mettre en lumière les récits cinématographiques d'expériences féminines. Quatre-vingt films issus de vingt-huit pays sont programmés.

M.B. : Je lis que la date choisie pour l'inauguration fait référence au premier Congrès des femmes arabes palestiniennes (PAWC) qui s'est tenue à Jérusalem le 26 octobre 1929.

V.L. : Si nous arrivons à temps, nous pourrons assister au film d'ouverture projeté pour la première fois dans le monde arabe : *The Voice of Hind Rajab* de Kaouther Ben Hania (Tunisie). 29 janvier 2024, les bénévoles du Croissant-Rouge reçoivent un appel d'urgence. Une fillette de six ans est piégée dans une voiture sous les tirs israéliens à Gaza et implore qu'on vienne la secourir. Tout en essayant de la garder en ligne, ils font tout leur possible pour lui envoyer une ambulance. Elle s'appelait Hind Rajab. Le film fut conçu à partir des enregistrements téléphoniques.

M.B. : Le Prix Orange d'or du meilleur long-métrage de fiction a été décerné au film *Samia* de Yasmine Samdiri.

V.L. : Le film *D'Abdoul à Laila* de Laila Al-Bayati a remporté le Prix Orange d'or du meilleur documentaire.

### Retour à Marseille

Nos deux personnages, passagers du désir sans billet, sont accueillis par un contrôleur crispé qui veut leur faire les poches. Ils argumentent leur délit à coup de slogans : *À chacun selon ses besoins, disait Marx ! À chacun selon ses biens, répond le Capital !* Ils ont réussi à fuir et à se cacher dans la salle du Vidéodrome 2 où est projetée une vidéo expérimentale de Mireille Laplace : *Rouges Labyrinthes* (2024). Un corps fantomatique est entraperçu au cœur de la cité marocaine Tamegroute. Il flotte dans un univers de grains de lumière rouges et noirs. Lente plongée dans des matières lumineuses dont les remous perturbent les regards. Il se démultiplie. On ressent une douce tension permanente : les couleurs bégaient, tâtonnent, hésitent à se cristalliser en images. Soudain, une délicate splendeur est révélée : un corps de femme enveloppé d'un tissu telle une nymphe orientale. Le voile et la voilée ne font qu'un. On ne sait, ni d'où elle vient, ni où elle va. Elle est de passage. *Fugitive beauté... Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?*

V.L. : Il est temps de retrouver nos solitudes cher Marlon. Pasolini dit que « pour être poète, il faut avoir du temps :

bien des heures de solitude, seul moyen pour que quelque chose se forme, vice, liberté, pour donner style au chaos. »

**M.B.** : Je comprends mieux pourquoi il dit que « la traduction, sous tous ses aspects, est l'opération la plus vitale pour l'homme ». Travail de passeurs d'une langue à une autre comme ces êtres qui guident des clandestins pour traverser des frontières périlleuses. Durant quelques heures, dans un tramway nommé *Désir*, nous avons ensemble outrepassé nos solitudes de personnages de film pour risquer la réalité d'une rencontre.

**V.L.** : Rencontre pourtant tout aussi improbable que celle d'un priapique et d'une nymphomane, d'un paranoïaque et la horde d'espions qui le traquent, d'un enseignant mal noté et de son inspecteur académique devant un hôtel borgne... Dans le film de Kazan, je déclare : « Je vous ai dit ce que je désire. De la magie ! »

**M.B.** : Notre tramway se dirige vers *The End* comme Pasolini sur la plage d'Ostia où il fut assassiné en 1975. Nous avons traversé nombre d'images comme autant de lits où nous n'avons su que vivre vingt-quatre plaisirs textuels et visuels par seconde. La chair est triste, hélas ! Je comprends mieux pourquoi les cinéphiles fétichisent nos juvéniles versions originales : ils imaginent pouvoir jouer indéfiniment avec nous au jeu de la pointe et de la fente.

**V.L.** : Les images cadrent les corps des acteurs. C'est comme le mariage qui a été inventé pour canaliser les pulsions sexuelles. Le réel des images et des couples légitimes est carré, c'est pourquoi l'amour et le cinéma quand ils cessent d'être expérimentaux finissent par tourner en rond. Les hommes qui tuent leur épouse pour adultère supposé devrait savoir qu'une femme ne trompe jamais son mari, mais l'ennui.

**M.B.** : Il est temps de déjouer nos rôles. Déchosons-nous ! Femmons-nous ! Hommons-nous ! Vous m'écrirez une lettre enjouée depuis votre cinémathèque ?

**V.L.** : Oui, la plus belle, la plus parlante : le E muet de dénuement et dénouement.

© Marc Mercier,  
Critique Acharniste des Images  
Novembre 2025 - Turbulences Vidéo #130

# LE FANTÔME DE L'OPÉRA

**LA DERNIÈRE EXPOSITION DE MICHEL JAFFRENNOU**

par Jean-Jacques Gay,

Voici déjà deux ans que Michel Jaffrennou, notre ami tant admiré pour ses pirouettes électroniques, ses opéras, ses opérettes, est parti en volutes amuser là-haut les anges des cieux... et, cette photo le montre (prise du point de vue de Dieu), piquer la curiosité du dénommé Créateur.

Il nous reste de lui, pour égayer nos jours terreux, nos nuits terrestres, outre les enregistrements de ses œuvres étincelantes (Electronic Vidéo Circus, Vidéo Opérette, Pierre et le Loup, Jim Tracking, Le Plein de Plumes, Algo et Ritmo, et autres Totologiques) ses croquis et ses tableaux suscités par son dernier projet, une « cybercomédie animalière ».

Inspirée par le mythe de Faust, rebaptisé malicieusement, **FÔST** (ce petit accent circonflexe posant une sorte de chapeau de clown sur une bouille graphique), Michel a multiplié pendant dix ans les scénarios, les esquisses, les visualisations sous forme de dessins, petits, moyens, et même très grands (qu'il réalisait dans son atelier de Sète, où il vivait une grande partie de l'année).

Les 26-27-28 septembre, nombre de ses amis sont venus prendre connaissance de ce projet ultime, à l'invitation de Catherine Zbinden sa compagne et de Patrick Bousquet, son alter ego des débuts héroïques et fabuleux. C'est Patrick qui a pris cette photo plongeante et qui a opéré cet audacieux accrochage dans un atelier du onzième arrondissement de Paris (prêté par Olivier Dadoun). Où, un verre à la main pour trinquer au génie jaffrounesque, fusent les souvenirs de celles et ceux qui ont fait avec Michel un petit ou grand bout de chemin, à des titres divers. Dominique Belloir, camarade pionnière en vidéographie, Jean-Marie Duhard, fidèle propulseur de Montbéliard à Canal Plus, Alain Longuet, défricheur numérique et conservateur d'incunables, Pascal-Emmanuel Gallet, expéditeur en Terres étrangères, Anne Jaffrennou, la cousine parfaite et son mari Christian Janicot, entrepreneur généreux en effets vidéo, Philippe Bresson, photographe témoin des éclats de bonheur, Geneviève Morgan, complice cosmologue en pratiques Ayurveda, et moi-même, hérault assidu à chanter ses exploits dans diverses gazettes. Plus quelques autres que leur position dans l'espace, à cet instant T, m'empêchent d'identifier. Plus tard passeront, comme on peut les voir sur d'autres photos : Hervé Nisic, Philippe Pialoux, les filles de Dominique Belloir, Norbert Hillaire, et tant d'autres ami.e.s inconsolables de la disparition de Michel.

Pour tous les visiteurs qui ont défilé pendant ces trois jours, la surprise fut de découvrir ces grands formats, qui donnaient à la fantaisie déjà bien connue de notre artiste chéri, une dimension nouvelle. Où s'affirmait son goût des couleurs pétantes, son trait sûr de caricaturiste, son habileté de metteur en scène ironique, mais aussi où pointait une sensualité sexuelle follement débridée. L'invention de ce couple improbable (sauf pour Picasso qui l'avait déjà fixé dans ses scènes tauromachiques, auxquelles Michel renvoie explicitement au fil de son scénario) d'un toro « (aussi couillu que cornu) » et d'une chevale, incarnant son Fôst et sa Marguerite (rebaptisée Margôô, peut-être en hommage à celle de Brassens et de sa chanson animalière), signe un saut



Désastre des Astres, Lucien Bitaux © Tous droits réservés

rêjouissant dans le bel érotisme, oserais-je dire, « à la française ». Du coup, son Méphisto, un cochon à deux têtes (la seconde est greffée à son ventre), ne pouvait qu'être égrillard, cherchant avant tout à mettre la main aux fesses de la « sémillante cavale » aux seins mignons.

Il faut souhaiter qu'un jour ce scénario superbe soit publié en livre, un beau livre accompagné d'un DVD où l'on pourrait voir et entendre Michel Jaffrennou raconter son histoire d'animaux faustiens, tel qu'il l'a fait devant la caméra de Marc Marchand (ami, producteur, comparse numérique, quelques semaines avant de nous quitter. Ce film était évidemment diffusé dans l'exposition, donnant ainsi à l'artiste son statut spectral de fantôme de l'opéra. De son opéra. Dont vous pouvez être les spectateurs en vous branchant sur: <https://www.youtube.com/watch?v=6OVDIJDtU4E>

© Jean-Jacques Gay  
critique de cinéma et de vidéo  
Novembre 2025, Turbulences Vidéo #130

# LAURENT GOLDRING

## « UN HOMME QUI DORT »

**AU FRAC FRANCHE COMTÉ : UN HOMME QUI NE  
DORT PAS, MAIS DANSE...**

par Geneviève Charras,

Depuis les années 1990, Laurent Goldring interroge la représentation à partir de celle du corps. Il s'emploie à révéler la façon dont l'image (photographie, film ou vidéo) détermine la perception que nous en avons. Dans ses boucles vidéo et dans ses photographies, il donne à voir des corps méconnus ou refoulés, des corps tels que nous ne les voyons jamais, sinon dans les peintures d'un Bacon ou d'un Picasso. Mais des corps sans doute plus « vrais », plus « ressemblants » que bien des représentations codées du monde de l'art. Ainsi, « la question posée par Goldring est double : elle s'adresse à la fois au corps, comme construction anatomique et culturelle illusoire, et également à l'image »<sup>1</sup> et à son pouvoir de prescription sur les corps.

---

1. Laurence Louppe, « Danse-photographie : pour une théorie des usages », Art Press n° 281, juillet-août 2002.



Laurent Goldring *Un homme qui dort* © Tous droits réservés

CHRONIQUES EN MOUVEMENT : Laurent Goldring *Un homme qui dort*



Laurent Goldring *Un homme qui dort* © Tous droits réservés

Sa démarche a donné lieu à de nombreux projets menés en collaboration avec des chorégraphes tels Xavier Le Roy, Saskia Hölbling, Benoît Lachambre, Alain Buffard, Isabelle Schad ou Louise Lecavalier qui « se concentrent comme lui sur un corps nu, amorphe, ne s'érigent plus que par minuscules tensions segmentaires. »<sup>2</sup>

Elle se prolonge également dans ses sculptures et performances filmées. L'artiste y poursuit son interrogation sur le rapport entre l'espace et le corps. Et plus précisément sur la façon dont l'espace est modifié ou façonné par une présence et, inversement, sur la façon dont le corps est « construit » par l'espace où il se trouve : une façon de percevoir l'espace comme organe ou comme prothèse, au plus proche de la vision de Proust dans les premières pages de *La recherche*.

Pour Laurent Goldring, chaque corps est singulier et induit de ce fait un espace qui lui est propre.

En ce sens, son approche s'inscrit à rebours de celle de Rudolf Laban qui, par le prisme de sa kinésphère, envisageait un modèle prétendument universel, applicable indifféremment à tous les corps au mépris de leurs particularités, un modèle servant toujours de référence aux chorégraphes aujourd'hui.<sup>3</sup>

L'exposition de Laurent Goldring présentée par le Frac Franche-Comté rassemble, aux côtés de vidéos et d'œuvres inédites, deux installations majeures : *Cesser d'être un* (2020) a été acquise par le Frac en 2021 et montrée une première fois au sein de l'exposition *Dancing Machines* (Besançon, 2020) et *Le Terrier*. Deux impressionnantes sculptures où le corps génère son espace particulier, un espace humanisé et qui se révèle le prolongement du corps lui-même. C'est au choix des sculptures ou des scènes.<sup>4</sup>

Au FRAC de Besançon du 18 avril au 28 septembre 2025,  
Cité des arts, 2 passage des arts, 25000 Besançon

© Geneviève Charras,  
journaliste, critique de danse et rédactrice,  
Octobre 2025 - Turbulences Vidéo #130

2. Ibid.

3. Théorisée par Rudolf Laban (1879-1956), la kinésphère désigne l'espace accessible aux quatre membres d'une personne, tendus dans toutes les directions. Imaginaire, cette sphère définit l'espace personnel que l'individu déplace avec lui et dont il occupe le centre. La kinésphère est son outil principal pour la notation du mouvement.

4. Le *Terrier* a servi de scène au spectacle *Der Bau* avec I. Schad et *Cesser d'être un* est aussi un univers de performance.





# MARIANA CARRANZA

# PORTRAIT D'ARTISTE

# TOU<sup>T</sup> UN PARCOURS

## ENTRETIEN AVEC MARIANA CARRANZA

propos recueillis par Gabriel Soucheyre

Je suis née en 1960 à Montevideo, en Uruguay. Mais ma famille n'y est pas restée longtemps. Quand je n'avais qu'un an, nous avons déménagé dans la petite ville de Santa Lucia, à la campagne, où mes parents — tous deux ingénieurs — travaillaient pour la compagnie des eaux. Mon père était ingénieur mécanique et ma mère ingénierie électrique. Ils s'étaient rencontrés à l'université. Ma mère venait d'un milieu très pauvre, et la famille de mon père n'était guère plus aisée. À cette époque, étudier et faire une carrière universitaire représentait un moyen de changer sa condition sociale.



Medialab-Prado Madrid, 2005, performing, leaning creative coding. © Tous droits réservés

### Mariana CARRANZA

À la campagne, nous passions beaucoup de notre temps libre dehors, surtout près d'une magnifique rivière. Les environs avaient encore une atmosphère coloniale, car tout le système d'approvisionnement en eau où travaillaient mes parents avait été construit par les Britanniques. D'une certaine manière, l'endroit donnait toujours l'impression d'être une colonie – d'abord espagnole, puis portugaise et brésilienne, de nouveau espagnole, et finalement britannique. Une grande partie des infrastructures de l'Uruguay – eau, électricité, gaz, chemins de fer, usines frigorifiques (autrefois dédiées au salage de la viande) – avait été construite par les Anglais. Santa Lucia, d'ailleurs, fournit l'eau à Montevideo.

L'influence britannique – fondée sur les classes sociales et le colonialisme – se percevait dans la manière dont les élégantes maisons des ingénieurs, chacune avec un grand jardin, étaient disposées autour des installations de purification de l'eau. C'était un quartier résidentiel privé, clôturé, séparé des maisons modestes et des potagers des ouvriers. Nous vivions dans l'une de ces maisons, près de la rivière Santa Lucia, qui a donné son nom à notre petite ville. C'est dans cet environnement que j'ai grandi.

### *Mariana Carranza: quite a journey*

I was born in 1960 in Montevideo, Uruguay. But my family didn't stay there for long. When I was only one year old, we moved to the small city of Santa Lucia, in the countryside, where my parents—both engineers—worked for the city water company. My father was a mechanical engineer and my mother an electrical engineer. They had met at the university. My mother came from a very poor background, and my father's family was only slightly better off. At that time, studying and pursuing academic careers was a way to change one's social condition.

In the countryside, we spent much of our free time outdoors, especially near a beautiful river. The surroundings still had a colonial atmosphere, because the entire water supply system where my parents worked had been built by the British. In a way, the place still felt like a colony—first Spanish, then Portuguese and Brazilian, then Spanish again, and finally British. Much of Uruguay's infrastructure—water, electricity, gas, railways, cold-storage plants (formerly used for salting meat)—had been constructed by the English. Santa Lucia, in fact, provides water for Montevideo.

Je me souviens du temps passé avec mes parents dans la forêt, entourée d'arbres. Il y avait de délicieux fruits que j'adorais — surtout le kaki ! Il y avait un palmier Butia et un très vieux cyprès du Liban dont les branches formaient une sorte de grotte. Nous avions aussi un grand chien et un chat très affectueux qui s'entendaient à merveille.

J'aimais apprendre — tout, absolument tout. Comme j'étais toujours avide de connaissances, on m'autorisait à aller en classe avec des élèves plus âgés. C'était une école catholique dirigée par des religieuses. L'une d'elles m'a profondément marquée : elle parlait du cœur de Jésus conservé dans une boîte en or sur l'autel. J'étais fascinée. Comme mes camarades étaient catholiques, je voulais être baptisée moi aussi, même si mes parents ne l'étaient pas. Ma grand-mère m'a aidée à le faire. J'ai rapidement laissé la religion de côté lorsque j'ai cessé de fréquenter cet établissement.

Je passais beaucoup de temps avec les enfants des ouvriers, de l'autre côté de la rivière Santa Lucia. Je ne me suis jamais vraiment fait d'amis à l'école, mais j'adorais jouer avec les enfants de l'autre rive.

Quelques années plus tard, je me souviens que mon père me réveillait pour aller à l'école. Il préparait le petit-déjeuner tout en me faisant des cours de physique et de mathématiques. C'est à cette période que ma sœur et mon frère sont nés. Ma sœur est aujourd'hui elle aussi ingénier — ingénierie électrique comme ma mère. Mon frère n'a pas suivi la voie académique que mes parents espéraient : il travaille en informatique, répare des montres et vit dans une ferme à la campagne.

Finalement, nous sommes retournés à Montevideo. J'avais environ six ans. Nous sommes revenus pour nous occuper de ma grand-mère malade.

Pendant la dictature — après le coup d'État de 1973 — mes parents ont perdu leur travail et ont dû créer leur propre cabinet de conseil en ingénierie. Auparavant, ma mère travaillait à la planification de l'éclairage public de la ville, et mon père était ingénieur pour les chemins de fer de l'État, initialement fondés par les Britanniques.

À Montevideo, je me souviens d'avoir eu beaucoup d'amis à l'école. Mes professeurs disaient toujours que j'étais une enfant très sérieuse. J'étais calme ; j'observais tout,



The British influence—class-based and colonialist—was visible in the way the engineers' elegant houses, each with large gardens, were arranged around the water purification plants. It was a private residential area, fenced off from the modest houses and vegetable gardens of the workers. We lived in one of those houses, close to the Santa Lucia River, which gave its name to our small city. That is the environment in which I grew up.

I remember spending time with my parents in the forest, surrounded by trees. There were delicious fruits I loved—especially the kaki! There was a Butia palm and a very old Lebanese cypress whose branches formed a kind of grotto. We also had a big dog and a friendly cat who got along wonderfully.

I loved learning—anything and everything. Because I was always eager to learn, I was allowed to go to class with older pupils. It was a Catholic school run by nuns. One nun impressed me deeply: she spoke about the heart of Je-



La Pedrera, Uruguay 1985, with friend Alicia © Tous droits réservés

j'essayais toujours de comprendre. J'ai aussi pris des responsabilités très tôt. Lorsque mes parents étaient au travail, je m'occupais de ma sœur. J'aidais même dans leur entreprise, faisant office de secrétaire — je répondais au téléphone, prenais les rendez-vous. Je n'avais que treize ans ! Je me souviens d'avoir tout observé, cherchant à comprendre comment le monde fonctionnait.

Durant mon adolescence, mes amis faisaient partie de la communauté anarchiste *Comunidad del Sur*, un grand collectif qui gérait une imprimerie pour gagner sa vie. Je passais beaucoup de temps avec eux et j'y ai appris des valeurs telles que le respect, la responsabilité et la liberté. Mais en raison de la dictature, ils ont dû partir en Suède, où ils avaient des contacts ou de la famille. Ce fut un moment difficile et triste, car nous étions très actifs et engagés. Je me souviens des discussions sur Che Guevara, des lectures de livres de gauche à la maison...

sus kept in a golden box on the altar. I was fascinated. Since my classmates were Catholic, I wanted to be baptized as well, even though my parents were not. My grandmother helped me do it. I soon left religion behind when I stopped attending that institute.

I spent a lot of time with the workers' children on the other side of the Santa Lucia River. I never really made friends at school, but I loved playing with the kids across the river.

A few years later, I remember my father waking me up for school. He would prepare breakfast while lecturing me on physics and mathematics. During those years my sister and brother were born. My sister is now also an engineer—an electrical engineer like my mother. My brother did not follow the academic path my parents had hoped for: he works in computer science, repairs watches, and lives on a farm in the countryside.

Montevideo s'étend le long de la côte, mon école était près de la plage et nous aimions y aller après les cours. Un jour, nous avons trouvé trois cadavres. Nous avons pensé qu'ils étaient chinois parce que leurs visages gonflés donnaient à leurs yeux un aspect bridé. Les militaires sont immédiatement arrivés et les ont emportés. Plus tard, j'ai appris qu'il s'agissait de prisonniers assassinés par la dictature argentine et jetés depuis des avions dans le Río de la Plata.

Après avoir été exclue de toutes les écoles — simplement pour une manifestation silencieuse de cinq minutes — j'ai dû partir à Buenos Aires, de l'autre côté du fleuve. C'était la première fois que j'envisageais de quitter l'Uruguay. Mais Buenos Aires était elle aussi sous dictature.

Ainsi, ma mère et moi avons déménagé en Argentine, tandis que mon frère, ma sœur et mon père sont restés en Uruguay. Un cousin de ma mère m'a aidée à obtenir les documents officiels pour pouvoir revenir en Uruguay. Mais lorsque je suis revenue, je n'étais plus autorisée à fréquenter les écoles publiques : j'ai dû aller dans des écoles privées. Tout était extrêmement confus.

Deux ans plus tard, j'ai commencé l'université, car l'académie des beaux-arts avait été fermée par la dictature. À l'époque, j'hésitais entre le sport, les mathématiques, la littérature...

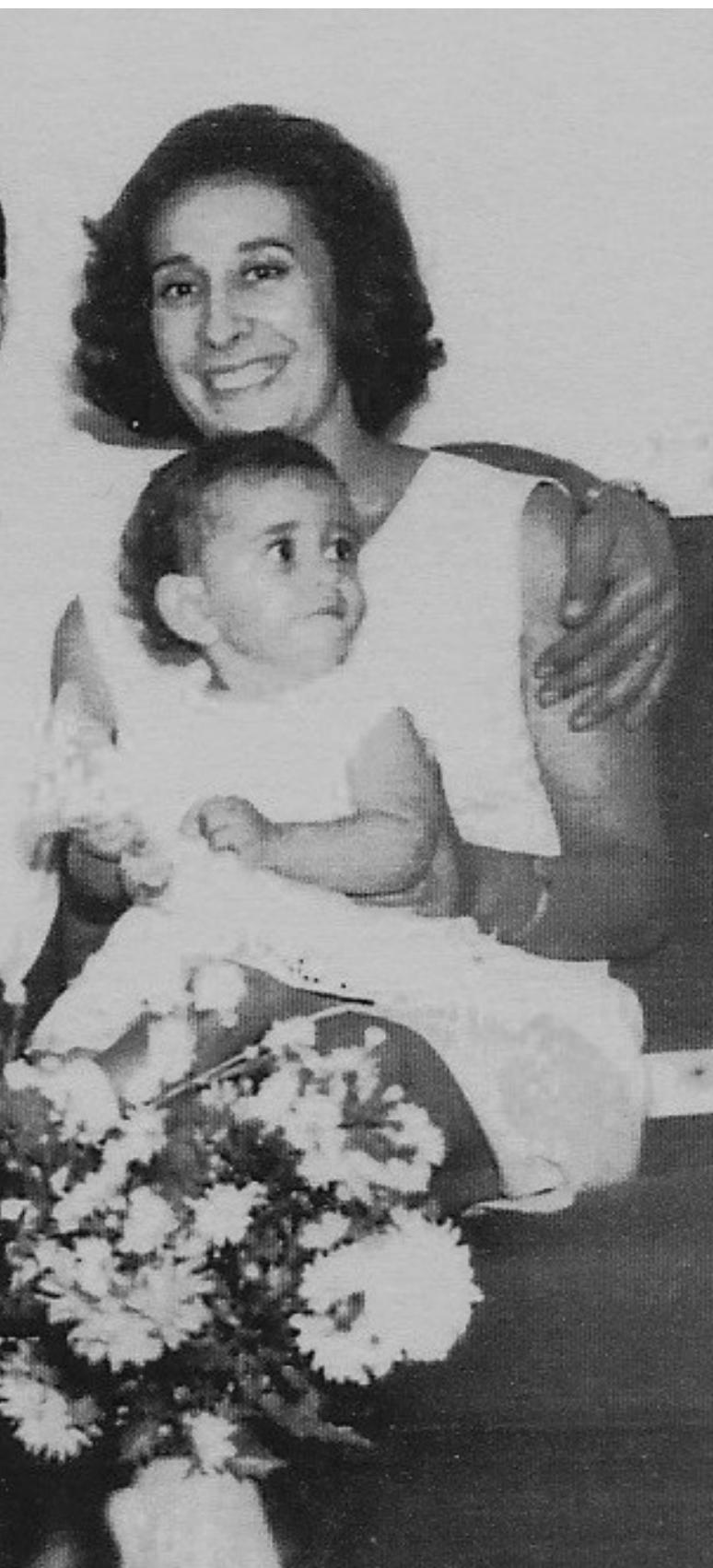
Bien sûr, mes parents voulaient que je devienne ingénierie comme eux — ou peut-être architecte.

J'ai donc commencé des études d'architecture, tout en faisant de la céramique, de la danse, de la peinture et du batik. Dans une petite remise qui appartenait à la maison, j'ai réussi à me créer une sorte d'atelier où je pouvais travailler spontanément. J'ai rencontré beaucoup d'"anciens" artistes — d'anciens professeurs de l'académie — qui m'ont beaucoup influencée. Je n'aurais jamais imaginé devenir artiste moi-même, surtout que les premiers jeunes artistes que j'ai rencontrés m'ont semblé très égocentriques.

Les études d'architecture étaient passionnantes, car l'architecture partage beaucoup de points communs avec l'art. Mais il était presque impossible d'accéder à de la documentation ou à des informations sur l'art contemporain et l'architecture internationale. Chercher de telles informations était considéré comme subversif.



Montevideo, Uruguay 1966, with parent



nts and little sister © Tous droits réservés

Eventually, we moved back to Montevideo. I was about six. We returned to take care of my sick grandmother.

During the dictatorship—after the 1973 coup—my parents lost their jobs and had to start their own engineering consulting firm. Previously, my mother worked planning street lighting for the city, and my father worked as an engineer for the state railways, which had originally been founded by the British.

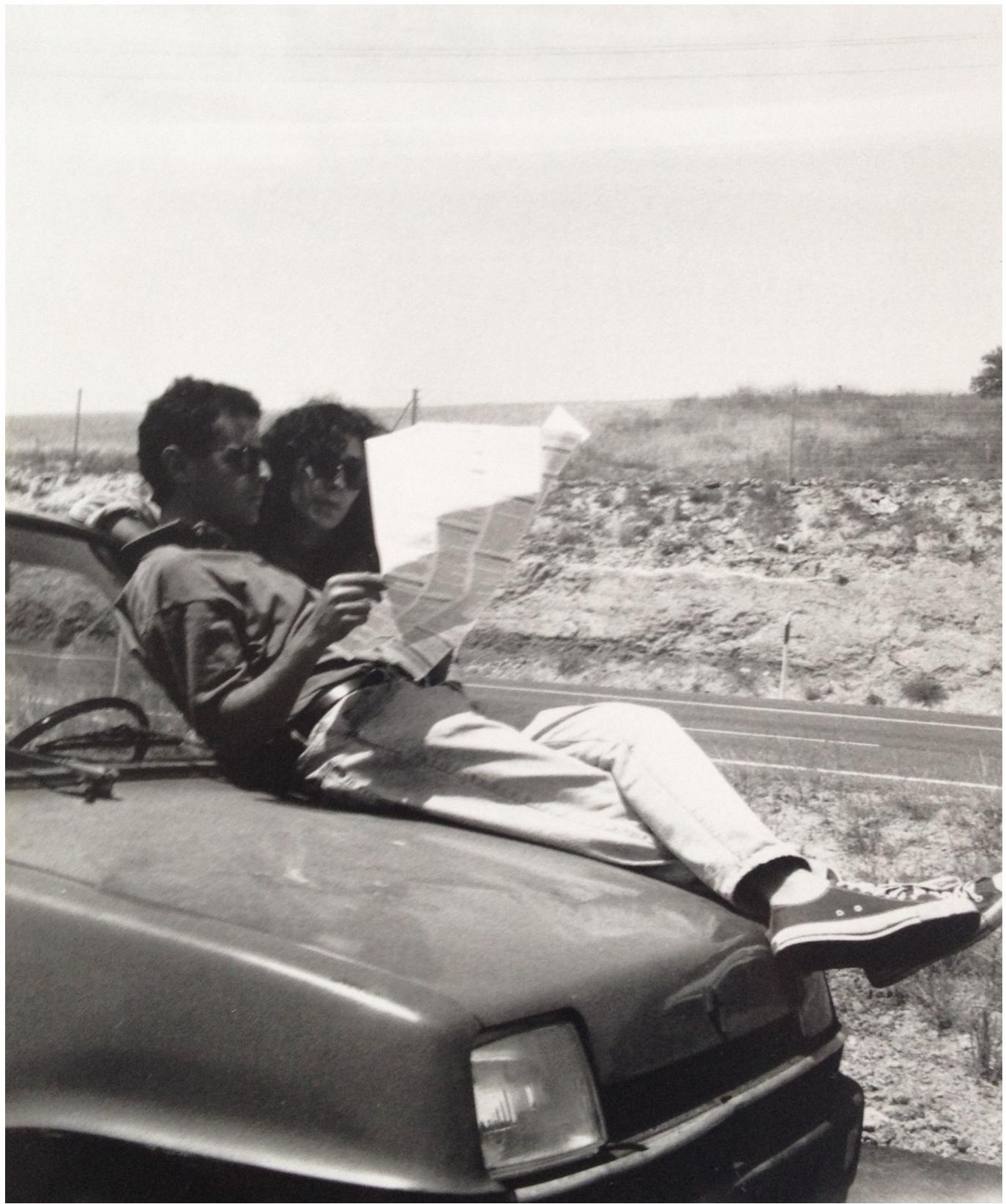
In Montevideo, I remember having many friends at school. My teachers always said I was a very serious child. I was quiet; I observed everything, always trying to understand. I also took on responsibilities very early. When my parents were at work, I cared for my sister. I even helped in their studio, acting as a secretary—answering the phone, taking appointments. I was only thirteen! I remember observing everything, trying to understand how the world functioned.

During my teenage years, my friends were part of the anarchist community Comunidad del Sur, a large collective who ran a printing shop to make a living. I spent a lot of time with them and learned values such as respect, responsibility, and freedom. But because of the dictatorship, they had to move to Sweden, where they had contacts or family. It was a sad and difficult moment, as we were very active and involved. I remember discussing Che Guevara, reading left-wing books at home...

Montevideo stretches along the coast, my school was close to the beach, and we loved going there after classes. Once, we found three corpses. We thought they were Chinese because their swollen faces made their eyes look slanted. The military immediately came and took them away. Later, I learned that they were prisoners murdered by the Argentine dictatorship and thrown from planes into the Río de la Plata.

After being suspended from all schools—for nothing more than a five-minute stillness protest—I had to move to Buenos Aires, across the river. It was the first time I thought of leaving Uruguay. But Buenos Aires was under dictatorship too.

So my mother and I moved to Argentina, while my brother, sister, and father stayed in Uruguay. A cousin of my mother's helped me obtain official documents so I could return to Uruguay. But when I did, I was no longer allowed to attend public schools, so I had to go to private ones. Everything felt incredibly confusing.



Spain, 1988 lost on the road, with friend Michel © Tous droits réservés

C'est à ce moment-là que je suis tombée amoureuse et que je suis tombée enceinte.

Je savais que je voulais, à un moment ou à un autre, avoir des enfants et devenir indépendante. J'ai commencé à travailler, à être créative pour gagner ma vie, tout en étudiant, dansant et élevant mes enfants. Je n'avais pas le temps de réfléchir — je faisais simplement les choses. Je n'avais que vingt ans lorsque mon premier enfant est né. Aujourd'hui, j'ai deux autres enfants et je suis mariée pour la deuxième fois, mais à l'époque, c'était un peu trop tôt. Puis vint la séparation.

La situation est devenue écrasante, et j'ai fini par me retrouver à Madrid avec mon fils, déterminée à faire ce que je voulais — tout. J'ai eu de la chance : j'ai réussi à réunir l'argent nécessaire. J'ai obtenu une bourse de l'Organisation des États américains pour un travail en République Dominicaine, un prix artistique de Pan Am — qui incluait leur dernier vol vers New York et une somme d'argent — ainsi que le soutien de l'Institut de Coopération Ibéro-Américaine pour vivre et travailler à Madrid.

Ce n'était pas facile, mais c'était merveilleux. Je me suis retrouvée à Madrid, où j'ai commencé une nouvelle vie sans avoir consciemment décidé d'y rester. C'était incroyablement enthousiasmant. L'explosion culturelle avait commencé après la dictature de Franco — la Movida. J'avais une vingtaine d'années.

Il fallait survivre, donc je travaillais sans cesse. J'exposais mes peintures et mes œuvres graphiques, et je vivais à nouveau de ma créativité. Je vendais de petits objets — des masques, des pièces en papier mâché — sur le marché.

C'était une période incroyablement enrichissante. J'ai rencontré des gens très différents. J'ai eu de merveilleux amis gitans qui m'ont beaucoup aidée, ainsi que des amis issus de milieux diplomatiques ou du gouvernement espagnol qui m'ont soutenue. C'était une époque extraordinaire.

Mais mon fils était malheureux ; il voulait retourner en Uruguay. Finalement, il est resté chez mes parents — ses grands-parents.

C'est à Madrid que j'ai rencontré mon compagnon actuel. Un jeune architecte allemand venu travailler en Espagne. Après quelque temps, nous avons déménagé ensemble en Allemagne. J'ai souvent l'impression de ne

Two years later, I started university, since the fine arts academy had been closed by the dictatorship. At the time, I considered studying sports, mathematics, literature... Of course, my parents wanted me to become an engineer like them—or perhaps an architect.

So I began studying architecture, while also doing ceramics, dancing, painting, and batik. In a small shed that belonged to the house I managed to create a sort of workshop for myself where I could work spontaneously. I met many "old" artists -former academy teachers- who influenced me greatly. I never imagined becoming an artist myself, especially since the first young artists I met seemed so self-centered.

Architecture studies were thrilling, as architecture shares many points in common with art. But it was almost impossible to access documentation or information about international contemporary art and architecture. Seeking such information was considered subversive.

At that time, I fell in love and got pregnant. I knew I wanted at some point to have children and become independent. I started working, being creative to make a living, studying, dancing, and raising my children. I didn't have time to think—I simply did things. I was only twenty when my first child was born. Now I have two more children and I am married for the second time, but then it was a little too early. Then came the separation.

The situation became overwhelming, and eventually I ended up in Madrid with my son, determined to do what I wanted—everything. I was lucky: I managed to raise the necessary money. I received a scholarship from the Organization of American States for work in the Dominican Republic, an art prize from Pan Am—which included their last flight to New York and some money—and support from the Institute for Ibero-American Cooperation to live and work in Madrid.

It wasn't easy, but it was wonderful. I found myself in Madrid, starting a new life without having consciously decided to stay there. It was incredibly exciting. The Cultural Explosion had begun after Franco's dictatorship—the Movida. I was in my mid-twenties. I had to survive, so I worked constantly. I exhibited my paintings and graphic works, and lived once again from my creativity. I sold small objects—masks, papier-mâché pieces—at the market. It was an incredibly enriching time. I met many very different

jamais vraiment prendre de décisions — les choses viennent simplement à moi. En Allemagne, j'ai remis de l'ordre dans ma vie, j'ai continué à apprendre et j'ai travaillé dans le milieu artistique. Nous avons maintenant deux fils, et nous sommes déjà grands-parents.

© Propos recueillis et traduits par Gabriel Soucheyre,  
Octobre 2025 - Turbulences Vidéo #130

people. I had wonderful gypsy friends who helped me a lot, as well as supportive friends from diplomatic agencies and the Spanish government. It was an extraordinary period.

But my son was unhappy; he wanted to return to Uruguay. Eventually, he stayed with my parents—his grandparents.

I met my actual partner in Madrid. A young German architect who came to work in Madrid. After some time, we moved together to Germany. I often feel that I never really make decisions—things simply come to me. In Germany, I got some order into my life, continued learning and worked in the art world. We now have two sons, and we are already grandparents.

© Interview by Gabriel Soucheyre,  
October, 2025 - Turbulences Vidéo #130



Santa Lucia, Uruguay 1964, with Grandma Blanca, Magoo the dog, and the cat. © Tous droits réservés

# HÉRÉSIES POÉTIQUES ÉBLOUISSANTES.

par Marco Piazza

«Et une armée de sorcières apparut dans le ciel, l'herbe poussa, hommes et animaux procrèerent trois jours durant.»

À présent, les sorcières semblent avoir quitté les cieux. Elles habitent les murs, les vitraux, les recoins secrets de l'Espace Universitaire. Afin que les pâturages de notre imagination s'étendent. Afin que les fantômes, tendres ou cruels, de nos fantasmes engendrent leur descendance.

Des fantômes de nous-mêmes, nés de notre mémoire archétypale, tribale. Travestis, sublimés, parfois même reniés devant le jugement du troupeau, devant la dépersonnalisation de la vie quotidienne.

À présent, les sorcières semblent avoir quitté les cieux. Elles habitent les murs, les vitraux, les recoins secrets de l'Espace Universitaire. Afin que les pâturages de notre imagination s'étendent. Afin que les fantômes, tendres ou cruels, de nos fantasmes engendrent leur descendance.

Des fantômes de nous-mêmes, nés de notre mémoire archétypale, tribale. Travestis, sublimés, parfois même reniés devant le jugement du troupeau, devant la dépersonnalisation de la vie quotidienne.

les masques-sorcières, officiants du rite inévitable, nous séduisent par une tranquille immobilité, douce et aguerrie. Parfois par une fureur retentissante, ou par des prémonitions désolées. Tantôt, elles nous envoûtent par les arts troubles de leurs splendeurs décadentes ; tantôt par la pureté élémentaire de ciels vierges. Toujours, elles nous obligent à un tribut sensible, à une communion intime et intransmissible.

C'est pourquoi il m'est extrêmement difficile de partager cette expérience. De la convertir en phrases cherchant à expliquer des « lectures » possibles, des interprétations possibles, de ce qui fut un miracle silencieux, presque irrationnel, de communication ressentie. J'ai bel et bien tenté d'atteindre un minimum de distance, cette inclinaison vers l'objectivité qu'implique la pratique critique. Et j'ai échoué, systématiquement, de manière spectaculaire.

Ces masques-sorcières, ces hérésies, sont, au fond, ce que chaque spectateur est. Elles se métamorphosent, elles miment leur propre symbolisme, affrontant les expériences et le monde singulier et sensible de celui qui les contemple. Elles exigent toutefois une sensibilité ouverte, décodée. Une acceptation fugitive que la vie est un rêve, même dans la douleur et dans la mort. Une étreinte sereine du délire comme possibilité latente. La certitude paradoxale que la magie inexiste est réelle, proche, tangible. L'aveu qu'une folie vitale, comme l'exhortait León Felipe, doit revenir nous racheter, nous sauver de la folie collective réputée raisonnable. Sans demi-mesure : elles imposent la complicité ou le rejet. Elles sont masquées pour une raison ; elles sont sorcières pour une raison. Et c'est en pleine conscience que j'ai choisi la complicité.

« Lépreux et affamés, marginaux et fainéants, sorcières et hérétiques : ils mettent en danger l'ordre établi. Pourtant, ce sont eux qui enrichissent la terre de leurs blasphèmes et de leur rire universel. »

Poetic, dazzling heresies.

*„And an army of witches appeared in the sky, the grass grew, men and animals procreated for three days.“*

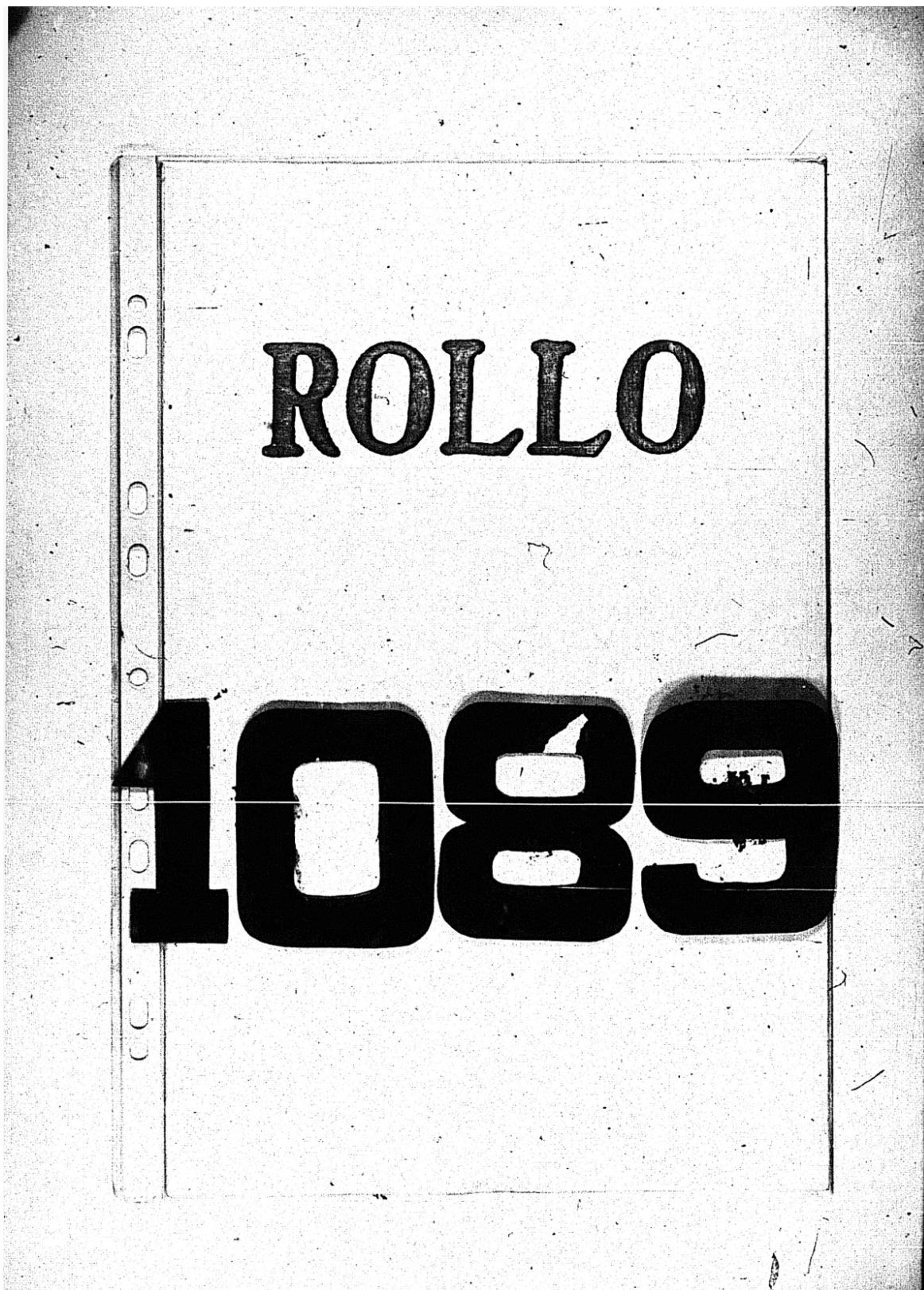
Now the witches seem to have descended from the heavens. They inhabit walls, stained-glass windows, and the hidden corners of the University Space. So that the pastures of our imagination may grow. So that the kindly or cruel ghosts of our fantasy may beget their offspring.

Ghosts of ourselves, born from our archetypal, tribal memory. Cross-dressed, sublimated, even denied before the judgment of the flock, before the depersonalization of everyday life.

The witch-masks, officiants of the inevitable rite, seduce us with gentle, seasoned stillness. Sometimes with clamorous fury, or with desolating premonitions. At times, they enchant us with the murky arts of their decadent splendors. At others, with the elemental purity of unspoiled skies. Always, they compel us to pay a sensitive tribute, an intimate and untransferrable communion.

That is why it is extremely difficult for me to share the experience. To turn into sentences that seek to explain possible ...readings," possible interpretations, what was a silent, almost irrational miracle of felt communication. Indeed, I persisted in trying to achieve a minimum of distance, that leaning toward objectivity implied by critical practice. And I failed, systematically, spectacularly.

These witch-masks, these heresies, are, in the end, what each viewer is. They metamorphose, they are mimicking their symbolism, facing the experiences, the uniquely sensitive world, of the one who contemplates them. They do, however, demand an open, de-coded sensibility. A fleeting acceptance that life is a dream, even in pain and in death. A serene embracing of delirium as a latent possibility. A paradoxical certainty that non-existent magic is real, tangibly near. An admission that vital madness, as León Felipe urged, must return and redeem us, saving us from the collective insanity deemed reasonable. No bargaining with half-measures; they impose complicity or rejection. They are masks for a reason; they are witches for a reason. In full awareness, complicity is the path I have chosen.



Archive de Terror de Uruguay, Coleccion Jaque de 1986 à 1987 © Tous droits réservés

Les arts plastiques contemporains possèdent, eux aussi, leur ordre établi. Oh oui, ils l'ont — surtout dans ce pays. Dans cet ordre-là, un goût excessif pour la beauté ou un intérêt manifeste pour l'expressivité littéraire sont tenus pour des crimes. Dans le premier cas, au mieux un péché de frivolité. Carranza commet les deux crimes. En conséquence, elle consomme sa propre hérésie.

L'art a choisi d'oublier la beauté : ou plutôt, de la marginaliser. Il l'a anathématisée comme bourgeoise ou vaine. Il est possible qu'une beauté soutenue par l'erotisme capitaliste, par la banalité de la mode, mérite de tels épithètes. D'un autre côté, la mièvrerie romantique du siècle passé a dévalué d'avance toute tentative de conceptualisation. Et enfin, le dogmatisme socialisant, les lecteurs maladroits de Lukács ou de Fischer, ont décrété son conservatisme implicite. Mais au-delà de ces déformations, il existe un concept de beauté qui mérite d'être revendiqué. Une beauté présente dans notre environnement immédiat, physique comme affectif. Participante, parfois même déterminante, dans nos actes volontaires. Inhérente à la condition humaine, plus profonde, moins épidémique. La nier, c'est perpétrer une aliénation aussi alarmante que celle qu'on prétend combattre.

Carranza cherche à revendiquer ce concept. On pourra lui reprocher que, dans quelques cas isolés — par exemple dans des masques aux accents fatalistes ou apocalyptiques — cette revendication trahisse l'intention expressive. Mais jamais qu'elle soit maniée comme décoration superflue ou caprice hédoniste. Ses autels hérétiques dégagent un sens inné du beau, de l'élégant, enrichi d'une prodigalité créative, franchement stupéfiante. Cette créativité écarte soigneusement les matériaux ostentatoires ou opulents. Ce n'est que lorsque c'est strictement nécessaire qu'elle recourt à quelques sobres treillis de pierres noires ou à des tissus d'anciens fastes. Le reste est confié à des matériaux élémentaires, le plus souvent fournis par la nature : sable, feuilles, os, petits cailloux, coquillages. Et les supports offrent une simplicité tout aussi élémentaire : toiles brutes, fenêtre délabrée, boîte austère en bois naturel. Dans cette empreinte, bienvenue soit la reconquête du beau proposée par cette artiste talentueuse.

Bienvenue, aussi, l'expressivité littéraire qui nourrit ses propositions. La méfiance envers le littéraire ne peut plus restreindre des préoccupations légitimes. Ce sont des temps

*„Lepers and the starving, outcasts and idlers, witches and heretics: they endanger the established order. Yet they are the ones who enrich the soil with their blasphemies and their universal laughter.“*

Contemporary plastic arts do indeed possess their established order. Oh, they have it, especially in this country. Within that order, an excessive fondness for beauty or a manifest interest in literary expressiveness are considered crimes. In the first case, at least a sin of lese-frivolity. Carranza commits both crimes. Consequently, she consumes her own heresy.

Art has chosen to forget beauty: or rather, it has chosen to marginalize it. It has anathematized it as bourgeois or fatuous. Possibly, a concept of beauty sustained by the eroticism of capitalism, by the banality of fashion, may warrant such epithets. On the other hand, the Romantic silliness of the last century has sugared over, devalued a priori, every attempt at conceptualization. And finally, the socializing dogmatism, the clumsy readers of Lukács or Fischer, have decreed its implicit reactionism. But beyond such distortions, there is a concept of beauty worth reclaiming. A concept of beauty existing in our immediate surroundings, both physical and affective. Participatory and even determinant in many of our volitional acts. Inherent to the human condition, deeper, less epidemic. To deny it is to perpetrate an alienation as alarming as the one it purports to combat.

Carranza seeks to reclaim that concept. It may be charged against her that, in some isolated instance—for example, in masks suggesting fatalistic or apocalyptic tones—such reclamation ends up betraying expressive intent. But never that it is wielded as superfluous decoration or hedonistic whim. Her heretical altars emanate an innate sense of the beautiful, the handsome, enriched by a prodigality of creativity that is frankly astonishing. That creativity deftly excludes ostentatious materials, of opulent qualities. Only when strictly necessary does it resort to a sober latticework of black stones or fabrics of past splendors. The rest is entrusted to elemental materials, mostly supplied by nature: sand, leaves, bones, small stones, mollusk shells. And the supports offer similar elemental simplicity: raw cloths, a dilapidated window, an austere box of natural wood. Within this imprint, welcome be the reclamation of beauty proposed by this talented artist.

qui exigent d'élargir les spectres d'enquête, non de les limiter à cause de peurs inconsistantes. Inconsistantes, d'abord, parce qu'elles répondent à des codes esthétiques que le reste du monde a surmontés il y a plus de vingt ans. Inconsistantes, ensuite, parce que la poétique visuelle déployée par Carranza démonte l'argument le plus solide en faveur de leur maintien. Cette poésie constante, parfois obsessionnelle, témoigne de subtilités et de forces sans sacrifier aucune prémissse plastique. Elle interagit avec les catégories formelles en parfaite harmonie. Si inconsistance il y a, elle ne provient pas des ambitions poétiques. Deux œuvres installées dans les fenêtres donnant sur la rue Eduardo Acevedo me semblent, par exemple, les moins heureuses. Mais en raison de leurs propres faiblesses, peut-être nées lors de l'idéation première et non surmontées dans le passage à la réalisation finale. Curieusement, ce sont celles qui aspirent au plus grand purisme plastique, au plus grand détachement du poétique.

Et bienvenue, enfin, soit la dédicace à tous les hérétiques du monde. Car, assurément, « ils sont ceux qui fertilisent la terre de leurs blasphèmes et de leur rire universel », n'en déplaise aux inquisiteurs de tous acabit.

Welcome also be the literary expressiveness that nourishes her proposals. The apprehension toward the literary cannot continue to curtail legitimate concerns. These are times that demand expanding the spectra of inquiry, not limiting them due to inconsistent fears. Inconsistent, first, because they respond to aesthetic codes that the rest of the world overcame more than twenty years ago. Inconsistent, second, because Carranza's deployment of visual poetics dismantles the most solid argument for preserving their validity. That constant, even obsessive, poetry testifies to subtleties and strengths without sacrificing any plastic premise. It interacts with formal categories in perfect harmony. If any inconsistency occurs, it is not due to poetic ambitions. For example, two works displayed in the windows overlooking Eduardo Acevedo Street, strike me as the least fortunate. But due to their own weaknesses, perhaps arising in the primary ideation and not overcome in the process toward final realization. Curiously, they are the ones aspiring to greater plastic purism, to greater detachment from the poetic.

And welcome, lastly, the dedication to all the heretics of the world. Certainly, "they are the ones who fertilize the earth with their blasphemies and their universal laughter," much as it galls assorted inquisitors.

© Traduction : Gabriel Soucheyre (Novembre 2025)  
D'après le texte de Alfredo Torres  
Critique d'art indépendant, membre de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA)  
Jaque, hebdomadaire, Montevideo, 25 juin 1986  
- Turbulences Vidéo #130

© English translation (November 2025)  
From Alfredo Torres' article in  
Jaque, weekly newspaper, Montevideo, 25 June 1986.  
Independent art critic, member of the International Association of Art Critics (AICA)  
- Turbulences Vidéo #130

"Y un ejército de brujas apareció en el cielo, los pastos crecieron, hombres y animales, se procrearon durante tres días".

"Ahora, las brujas parecen haber desaparecido de los cielos. Habitaban paredes, vidrieras y rincones del Espacio Universitario. Para que los pastos de nuestra imaginación, crezcan. Para que los bondadosos o crueles fantasmales de nuestra fantasía, procreen. Fantasmas de nosotros mismos, nacidos en nuestra memoria arquitectónica, tribal. Travestidos, sustituidos, incluso negados, ante el juicio de todos, ante la despersonalización cotidiana".

"Las máscaras-brujas, oficiantes del rito inevitable, nos seducen, con dulce y sable quietud. A veces con clamante furia, o con desoladoras premoniciones. A veces, encantándonos con las turbias artes de sus fastos decadentes. Otras, con la elemental pureza de los ciclos naturales. Siempre, obligándonos a rendir un tributo sensible, una íntima e intransferible comunión".

"Por eso, me resulta extremadamente difícil compartir la experiencia. Convertir en frases que intentan explicar, poéticas lecturas, posibles interpretaciones. La noche fue un silencioso, casi irracional milagro de comunicación sensible. Por cierto, perseverar en lograr un mínimo de distanciamiento, esa tendencia a la objetividad que implica el ejercicio crítico. Y fracasé, sistemática, estrepitosamente. Sunga el temor de romper el hechizo, de entorpecerlo, enturbiarlo con claves direccional. En definitiva, creo que estas máscaras-brujas, estas "herejías", son lo que cada espectador es. Metamorfosan, mimetizan su simología, frente a las vivencias, el singularísimo mundo sensible de quien las contempla. Eso es, recordar una sensibilidad abierta, descondicionada. Una fugaz aceptación de que la vida es sueño, aún en el dolor y en la muerte. Una serena asunción del delirio, como posibilidad latente. Una paradójica certeza de que la magia inexistente, es real, tangiblemente cercana. Una admisión de que la locura vital, tal como la proclamaba León Felipe, debe retornar y admirarnos, salvamos de la demencia colectiva aceptada como sensata". No transan con medianías, imponen la complicidad o el rechazo. Para algo son máscaras, para algo son brujas. A plena conciencia, he optado por la complicidad".

"Leprosos y hambrientos, marginados y perezosos, brujas y herejías: ellos ponen en peligro



Mariana Carranza



en espacio Universitario

## Poéticas, deslumbradoras herejías

el orden establecido. Sin embargo ellos son quienes fertilizan la tierra con sus blasfemias y su risa universal".

Las artes plásticas contemporáneas llenan, por cierto, su orden establecido. Vaya si lo llenan, sobre todo en este país. Dentro de ese orden, la excesiva afectación por la belleza o el manifiesto interés por una expresividad literaria, son considerados delitos. En el primer caso, por lo menos un pecado de lesa trivialidad. Carranza incurrió en ambos delitos. Consuman, en consecuencia, su propia hemita.

El arte ha elegido olvidar la belleza, mejor dicho, ha elegido marginarla, ha marginado la belleza pura o que es falso. Posiblemente, un concepto de belleza sustentado por el erotismo de consumo, por la vanidad de la moda, avalan

tales calificativos. Por otra parte, la bobería romántica del pasado siglo ha sido casi descolonizada a priori, todo intento de recuperación. Y por último, el dogmatismo socializante, los torpes leciones de Luckas o Fischer, han declarado su impotente racionalismo. Pero más allá de tales distorsiones, hay un concepto de belleza que vale la pena reivindicar. Un concepto de belleza existente en nuestro entorno inmediato, tanto físico como afectivo. Participantes e incluso determinantes en muchos de nuestros actos voluntivos. Inherente a la condición humana, más profundo, menos epidémico. Negarla, es perpetrar una alienación de la condición humana como la que se preleciona en combate.

La recuperación de ese concepto es la que intentan Carranza. Podrá imputárselas que en alguna ocasión aislada, por ejemplo en las

máscaras con sugerencias entre fatalistas y apocalípticas, tal recuperación termine tracionando la preocupación expresiva. Pero nunca que sea esgrimida como una superficialidad decorativa, ni como una veleidad hedonista. Sus alturas herejías emanen un sentido innato de lo bello, de lo hermoso, enriquecido por una originalidad creativa, irremediablemente asombrosa. Esta originalidad excluye hábilmente los materiales ostentosos, de opulentas calidades. Tan sólo se recurre, cuando es absolutamente necesario, a un sobrio entramado en piedra negra o a telas de pasados esplendores. El resto se confía a materiales elementales, mayoritariamente suministrados por la naturaleza: arena, hojas, huesos, pequeñas piedras, valvas de moluscos. Y los apoyos ofrecen una similar elementalidad: telas crudas, una valla de deslumbradoras y austera caja de madera natural. Dentro de esta ironía, bienvenida sea la recuperación de la belleza que propone este talentoso binomio.

Bienvendida sea, también, la expresividad literaria que nutre sus propuestas. La aprensión hacia lo literario no puede seguir cercenando inquietudes. Son tiempos que exigen ampliar los espacios de búsqueda y no, limitarlos por temores inconsistentes. Inconsistente, en primer lugar, porque responden a códigos estéticos que en el resto del mundo se suelen tratar más de veintitantos. Inconsistente, en segundo lugar, porque un despliegue de poética visual como el que entregan Carranza desbaratará el más sólido argumento para preservar su vigencia. Esta poesía constante, inclusivo obsesiva, testimonia sutilezas y vigor, sin sacrificar ninguna premisa plástica. Interacciona con las categorías formales en perfecta armonía. Si alguna inconsecuencia se produce, no es por culpa de los afanes poéticos. Por ejemplo, dos trabajos que se muestran en las páginas que dan a Eduardo Acevedo, que parecen ser de su autoría. Tontudos. Parece por debilidades propias, quizás surgidas en la idea primaria y no superadas en el proceso hacia la concreción definitiva. Curiosamente, son los que aspiran a un mayor purismo plástico, a un mayor desprendimiento de lo poético.

Y bienvenida, por último, la dedicatoria a todos los herejes del mundo. Claramente, "ellos son quienes fertilizan la tierra con sus blasfemias y su risa universal", mal que les pese a inquisidores varlos.

Alfredo Torres

## Nuestro pasado, ahora, aquí

Es digna de verse, en el Sutle Municipal, en las cercanías de las vísperas del V Centenario del Descubrimiento de América, una excelente muestra históricamente informativa organizada por la representación diplomática de España en el Uruguay, el Banco Exterior de España, la Comisión de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo y otras importantes instituciones.

Si bien la presentación de la misma puede calificarse de sobria y sumamente interesante para todas aquellas personas atraiadas por los estudios de esa época, no lo es para todo público.

Una buena iluminación y coordinación de distintos materiales hacen posible una cómoda apreciación de su contenido.

En el primer sector tres pequeños modelos de cañones con sus cuchetas atestiguan los últimos momentos de la dominación española.

A ambos lados, bajo la forma de

grandes murales, fotografías en colores de antiguos pergaminos, planos de fortificaciones, puntos y puntos estratégicos se combinan con los diseños, algunos antiguos, de dragas, grúas, diques secos, etc.; que dan una cabal idea de la gran infraestructura que debió montar la Corona.

Intercalados y en sectores diferentes, esquemas estadísticos e incluso dibujos en colores, sin tener en cuenta la cronología, los diferentes momentos de la Colonización. Destacamos los siguientes paneles: navegación atlántica, organización territorial de América a fines del siglo XVI, Banco y Comercio en Europa, economías americanas e integración internacional (S. XVII y XVIII), producción y circulación de la plata, abastecimiento de mercurio a las regiones argentinas.

A continuación otra serie de murales similares a los destacados muestran los diferentes momentos de la defensa española y su lucha por la hegemonía en Hispanoamérica.

Dispuestos en otros, cuyos originales son dibujos en tinta y colores e incluso alguna litografía, se pueden apreciar los pasos similares dados por el descubridor, en su aspecto de ingeniero, para la defensa de las islas Filipinas, descubiertas en Marzo de 1521 por Magallanes.

Como mudos testigos aún vivos de este Imperio "donde no ponía su el sol", son presentados en modo de grandes clichés fotografías en color que ilustran la construcción de la Plaza de San Felipe y Santiago, construida "para guardar su ensenada, la que ha de defender las del Río de la Plata y Reino del Perú".

También en el piano, perfil y elevación del Faro o Linternera que se proyectaba erigir en la cumbre del Cerro de Montevideo.

Para los amantes de las cosas antiguas de nuestra ciudad se exhibe un pequeño plano de la actual Ciudad Vieja con el nombre de sus antiguas calles, que puede resultar de interés.

Hacia el final de la Exposición se pueden observar tres importantes maquetas, no carentes de gracia artesanal. Una de ellas representa el fuerte de Gobierno de Montevideo, ubicado en la actual Plaza Zabala. Otra evoca el Parque de Ingenieros antes situado entre la Ciudadela y el Cabildo. La última muestra La Batería de Santa Bárbara a extramuros de la costa del Río de la Plata.

En lo concerniente al Uruguay, presentado en los murales Nos. 87-88, figuran dibujos en tinta y aguados en colores que sugieren la importancia de la construcción de la Plaza de San Felipe y Santiago, construida "para guardar su ensenada, la que ha de defender las del Río de la Plata y Reino del Perú".

También en el piano, perfil y elevación del Faro o Linternera que se

Dels Musso Rinaldi

# L'ÂME DU MIROIR

Par Cecilia Ceriani & Ludmila Pimentel,

*Seulement ce que tu fais et ce que tu dis  
tu es*

*incertain ce que tu penses  
invisible ce que tu ressens au fond de toi*

*Only what you do and what you say  
you are  
uncertain what you think  
invisible what you feel inside of you*

Olvido García Valdés



Mariana Carranza © Tous droits réservés

Il y a plus de deux décennies, en 1988, j'ai interviewé Mariana Carranza à Madrid pour l'hebdomadaire *EL DIA*. L'entretien, intitulé *CRÉER POUR VOIR*, portait sur son travail alors exposé au Círculo de Bellas Artes de Madrid et sur son intérêt de l'époque pour la peinture.

Cet entretien, avec son titre presque prémonitoire, semait déjà la graine de son travail actuel : « J'aimerais aussi chercher un peu dans la vidéo, mais en réalité cela dépend d'autres choses. »

Quiconque la connaissait – en tant que personne et en tant qu'artiste – savait également qu'elle allait, quoi qu'il arrive, explorer bien plus que « un peu de vidéo », et au-delà même de la vidéo.

Mariana Carranza est une créatrice d'une activité inaltérable. Dans tous les domaines de sa vie. Imaginer, créer, résoudre, appliquer. Mais non pas avec l'impulsion d'une tempête balayant tout sur son passage, plutôt comme une brise douce, régulière et constante.

More than two decades ago in 1988 I interviewed Mariana Carranza in Madrid for the weekly of *EL DIA*. It was entitled *CREATE TO SEE* and dealt with her work exhibited then at the Círculo de Bellas Artes in Madrid and with her interest for painting at that time.

That interview with its almost premonitory title ended planting the seed of her current work: "I'd also like to investigate a little bit in video, but actually this depends on other things."

Anyone who knew her as a person and as an artist also knew that she would no matter what investigate not only "a little bit in video" but much beyond video.

Mariana Carranza is a creator of infrangible activity. In all areas of her life. Imagining, creating, resolving and applying. But not with the impulse of a storm sweeping away everything on its trace but like a gentle breeze, steadily and constantly blowing.

At the time of the interview Mariana lived in Madrid, then she installed in other parts of Spain, returned to Madrid and

Au moment de l'entretien, Mariana vivait à Madrid. Puis elle a vécu dans d'autres régions d'Espagne, est revenue à Madrid et également un an à Montevideo. Depuis plus de 15 ans, elle vit et travaille à Munich. Autrement dit : elle n'a jamais cessé de se déplacer à travers le monde. Une personne qui a vécu dans différents pays et réalités, qui s'est livrée à divers paysages – naturels, humains, urbains – développe en elle un espace intérieur intime formé d'une multitude de lieux. Des lieux particuliers, empreints de traces transparentes. Et des espaces et empreintes dans l'air et dans le temps, Mariana en connaît beaucoup.

Car toute sa vie, elle a travaillé la peinture, la danse, la performance, les installations et l'architecture. Des langages créatifs qui se sont nourris les uns les autres au fil des années, s'interrelatant en elle, gagnant en densité et en concept, intégrant des expériences technologiques et numériques jusqu'à donner naissance à son travail actuel, fondé sur un espace dynamique qui encourage et stimule la participation du public dans l'événement artistique lui-même. L'espace et l'autre.

« L'espace vide n'existe pas », disait Rudolf von Laban, chorégraphe, philosophe et également architecte (« Il n'y a pas d'espace sans mouvement, ni de mouvement sans espace »). Aujourd'hui, Mariana Carranza affirme : l'œuvre d'art n'existe pas si le public n'existe pas. « L'œuvre est telle si le spectateur est présent. »

À l'espace, s'ajoute l'autre. L'autre, c'est le public, l'observateur qui se relie d'une manière particulière à un domaine pictural ou esthétique, à qui l'artiste cherche à offrir des alternatives, abolissant ainsi la notion d'un art simplement observé de façon passive. « Dans mon travail, je cherche à générer une relation active avec l'observateur. Effacer la barrière observateur–œuvre. J'aime devenir l'observatrice du public qui génère l'œuvre. »

« Chacun réagit différemment devant une œuvre d'art, dit Mariana Carranza. Il peut ressentir de la curiosité, de l'étonnement, voire de l'indifférence ou du déplaisir. » En réponse, l'œuvre de MC réagit à cette présence et à cette réaction de l'observateur. Elle accueille, permet, concède de nouvelles significations liées à l'implication du spectateur et de l'œuvre. Une nouvelle relation avec le visible.

Un concept qu'elle cultive toujours, parfois appliqué à un espace urbain, parfois à des espaces clos. Au début, elle concevait des espaces architecturaux à utiliser, habiter, sentir plutôt qu'à regarder (comme dans le cas d'auditorium, qu'elle aménagea au cœur d'une forêt à Hambourg, où elle invita

for one year also to Montevideo. For more than 15 years now she lives and works in Munich. This means: She hasn't stopped moving around the world. Someone who has lived in different countries and realities, who has delivered herself to distinct landscapes - natural, human, urban – develops in his interior an intimate ambit conformed by a multitude of spaces. Special spaces full of transparent imprints. And particularly of spaces and imprints in the air and in time Mariana knows a lot.

Because all of her life she has been working in painting, dance, performance, installations and architecture. Creative languages that nourished each other over the years, interrelating within her, growing in density and concept, adding technological and digital experiences until bringing to term the present work based on a dynamic space that promotes and encourages the public participation in the artistic event itself. The space and the other. Empty space doesn't exist, said Rudolf von Laban, choreographer, philosopher, and also architect ("There is no space without movement and no movement without space"). But now Mariana Carranza says: The artistic work doesn't exist without the public doesn't exist. "The work is such, if the spectator is present".

To the space the other sums up. The other is the public, the observer who connects in a particular way with a pictorial or aesthetic ambit, to whom the artist seeks to extend alternatives, thus abolishing the notion of art to be passively observed by the public. "In my work I am seeking to generate an active relation with the observer. Delete the barrier observer-artwork. "I enjoy to become the observer of the public who generates the artwork".

"Everyone reacts in a different way when contemplating a work of art", says Mariana Carranza. "He can experience curiosity, astonishment or even indifference or displeasure". As response the work of MC reacts to this presence and to this reaction of the observer. Admits allows concedes new meanings to the implication of the spectator and the artwork. A new relation with the visible.

A concept she lately manages always, at times applied to an urban area, others to an enclosed spaces. In the beginning she conceived architectural spaces to be used, lived in, to be sensed rather than observed (like in the case of "auditorium" that she arranged in the middle of a forest in Hamburg, where she invited the visitor to lie down in the hay and to listen to the music of nature fused with her sound). Then she moved further and with "Große Brennnessel" she sought an even more active participation of the visitor. The spectators

le visiteur à s'allonger dans le foin et à écouter la musique de la nature fusionnée avec ses sons). Puis elle alla plus loin : avec *Große Brennnessel*, elle rechercha une participation encore plus active du visiteur. Les spectateurs devenaient performers, assumant différents rôles de manière naturelle et ludique. MC franchit un pas supplémentaire avec *i-arch bodies* et, avec *urbs:ludica*, elle commença à expérimenter l'interactivité numérique.

Son travail actuel dépend du spectateur au point que l'espace, désert de toute présence, demeure entièrement bleu, mais « réagit » dès que quelqu'un y pénètre. La présence et les mouvements du public génèrent lumière, son et images.

Ils créent une relation ludique entre le fait de générer et celui de découvrir images et sons.

Une sorte de miroir vide, plein de tout, qui, une fois franchi, devient un véhicule de « dévoilement », comme dirait Heidegger utilisant *poiesis* au sens le plus large : le moment d'extase où une chose arrive à devenir autre. Quelque chose d'enfoui qui soudain apparaît. *Poiesis* est un talisman autour duquel l'œuvre de Mariana Carranza se cristallise.

Mariana Carranza, non seulement, crée, mais croit. Elle croit en l'autre. Elle compte sur l'autre. C'est une créatrice qui cherche la participation, l'activité ; elle est une agitatrice bienveillante, une provocatrice fertile. Elle veille à ce que les autres puissent – et fassent.

Avec ce travail, elle nous invite à franchir le seuil, désormais transparent, entre observateur et œuvre, à entrer – telle Alice à travers le miroir – dans un espace qui existe et n'existe pas, qui s'anime et réagit à notre présence. Un espace qui rend visible l'invisible, qui fait surgir le non-présent dans le présent, mutant en une infinité de réponses audiovisuelles nées de l'infinité des mouvements ou gestes, comme une fortune de réincarnations continues.

Un espace que nous générions tandis que l'artiste nous observe, non pas depuis l'autre côté du miroir, mais depuis la conception même, depuis l'idée même de l'œuvre. Nous n'avons pas traversé le miroir : nous sommes entrés dans l'âme du miroir.

© Traduction Gabriel Soucheyre,  
d'après le texte de Cecilia Ceriani  
Novembre 2025 - Turbulences Vidéo #130

transformed into performers assuming different roles in a natural and playful way. MC went one step further with *i-arch bodies* and with *urbs:ludica* she began to experiment with digital interactivity.

Her actual work depends on the viewer to the point that the space without anyone remains all blue, but "reacts" as soon as someone intrudes. The presence and movements of the public generate light, sound, and images. It creates a playful relationship between generating and discovering images and sounds.

A kind of void mirror, full of anything, once we enter it is a vehicle for "delivery" as Heidegger would say when using *poiesis* in its broadest sense: That moment of ecstasy produced when a thing happens to become another. Something that is hidden and all of a sudden appears. *Poiesis* is a talisman term around which the work of Mariana Carranza gathers.

Mariana Carranza not only creates but also believes. She believes in the other. She counts on the other. She is a creator who seeks the participation, activity, she is an agent provocateur. She sees to it that others can and do.

With this work she invites us to pass the threshold observer-artwork, now transparent, to introduce us like Alice Through the Looking Glass into a space that exists and not exists, that comes alive and reacts in the face of our presence. A space that makes visible the invisible, bringing the non-present to the present, mutating in infinite audiovisual responses coming from the infinity of movements or gestures like a fortune of continuous reincarnation.

A space in which we generate while the artist observes us, not from the other side of the mirror but from the conception, the very idea of the work. We haven't passed through the mirror, we have entered the soul of the mirror.

© English translation (November 2025)  
From Cecilia Ceriani's article in  
Jaque, weekly newspaper, Montevideo, 25 June 1986.  
Independent art critic, member of the International Association of Art Critics (AICA)  
- Turbulences Vidéo #130



Desplegable, Mariana Carranza ©Tous droits réservés

### Les corps Hybrides

Le corps a toujours été l'un des lieux privilégiés de la technique, un substrat pour son insertion ; il est d'ailleurs simultanément le point de départ et le point d'arrivée de la création artistique. Dans le processus évolutif de l'humanité, la technique a constamment renforcé le corps : d'abord en absorbant des techniques dans une tentative précoce de survie, puis en évoluant vers le désir d'immortalité.

Pour Baudrillard, le corps contemporain vit le stade de la « post-orgie<sup>1</sup> ». Il avance que « un autre corps prend la place

### The hybrid bodies

The body has always been one of the places of technique, a substrate for its insertion; moreover, it is simultaneously the point of departure and arrival of artistic creation. In the evolutionary process of humanity, technique has always enhanced the body, absorbing techniques in an early attempt at survival, but evolving into the desire for immortality.

For Baudrillard, in Contemporary times, the body lives the stage of "posorgia"<sup>1</sup>. He proposes that "another body takes the place of the soul, then the metaphor of sex, which is no

1. Baudrillard, Jean. *La transparence du mal : essais sur les phénomènes extrêmes*, 1990, p 2. L'auteur explique que toutes les libérations explosives exigées par la modernité finiront par avoir lieu.

1. Baudrillard, Jean. *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*. São Paulo: Papirus, 1990, p. 2 (Translation by Estela dos Santos Abreu). The author explains that all the explosive liberations required by modernity will eventually take place.

de l'âme, puis la métaphore du sexe, qui n'est plus la métaphore de rien<sup>2</sup> », car le corps contemporain serait « un lieu d'états mixtes, expérimentant la pure artificialité comme lui-même, comme cela arrive aussi dans les réseaux de circuits intégrés<sup>3</sup> ». Mais bien avant, Marshall McLuhan<sup>4</sup> avait déjà formulé une vision globale des « extensions du corps », considérant que tout ce qui provient de l'humain émerge de son corps biologique et mental, irradiant autour de lui sous la forme de prothèses mécaniques et informationnelles.

Une incertitude subsiste quant à la perfection des réseaux-machines : dans ce nouvel état, l'humanité se constitue avec les nouvelles technologies dans une intégration critique : « vidéo, télévision, ordinateur, combiné, lentilles, lentilles de contact, dispositifs prothétiques intégrés au corps au point d'en devenir génétiquement constitutifs<sup>5</sup> ».

Ainsi, selon Baudrillard, cette relation — l'humanité se percevant comme une « machine changeante » qui, tout en intégrant la technologie, est absorbée et imitée par elle — devient également une interrogation<sup>6</sup>. Que constituons-nous dans ce nouveau corps ?

Le corps contemporain est un corps qui vit un autre niveau d'évolution biologique et technologique, un corps qui ne s'ouvre plus simplement à partir de son évolution biologique, mais à partir de ses inventions technologiques. Mais plus encore : c'est l'intrusion de l'artificialité dans la micro-organisation du vivant qui nous intéresse. À partir de cette hypothèse, la prothèse intégrée au corps biologique pourrait aussi créer des corps « cyborgs » — un corps qui

2. Ibid.

3. Théorisée par Rudolf Laban (1879-1956), la kinésphère désigne l'espace accessible aux quatre membres d'une personne, tendus dans toutes les directions. Imaginaire, cette sphère définit l'espace personnel que l'individu déplace avec lui et dont il occupe le centre. La kinésphère est son outil principal pour la notation du mouvement.

4. Le Terrier a servi de scène au spectacle *Der Bau* avec I. Schad et Cesser d'être un est aussi un univers de performance.

5. Baudrillard, op. cit., p. 66.

6. Baudrillard explique le cannibalisme comme une forme extrême de relation avec l'Autre, voire une forme d'amour, comme une forme radicale d'hospitalité (op. cit., p. 150). Il utilise ce terme dans un contexte culturel, mais dans son ouvrage, l'idée générale est qu'il peut également être exploré dans le cadre de la relation entre l'humanité et les machines.

longer the metaphor of anything<sup>2</sup>, because the contemporary body would be "a place of mixed states, experiencing pure artificiality as itself, as also happens in the networks of integrated circuits"<sup>3</sup>. But for Marshall McLuhan<sup>4</sup>, long before, we already had a generalization about the "extensions of the body," considering that everything from the human comes from their biological and mental body, radiating around itself, in the form of mechanical and informational prostheses.

There is an uncertainty toward the question of perfecting machine networks; in this new stage, humanity is formed with the new technologies in a critical integration: "video, television, computer, handset, lenses, contact lenses, prosthetic devices that are integrated into the body to the point that they compose it genetically"<sup>5</sup>.

Thus, for Baudrillard, this relationship—humanity seeing itself as a "changing machine," which at the same time that technology integrates it, absorbs it and imitates it—also becomes an inquiry<sup>6</sup>. What do we constitute in this new body?

The contemporary body is a body that lives another level of biological and technological evolution, a body that does not open simply from its biological evolution, but from its technological inventions. But more than that, it is the intrusion of artificiality into the micro-organization of the organic that interests us. From this hypothesis, the integrated prosthesis of the biological body could also create "cyborg" bodies—a body that has chemical nutrition inspired by "good" nutrition and by anabolic steroids, but also by smart pills capable of allowing software implants enabling the programming of brain waves:

2. Baudrillard, op. cit., p. 13.

3. Baudrillard, op. cit., p. 13.

4. McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. São Paulo: Cultrix, 1974.

5. Baudrillard, op. cit., p. 66.

6. Baudrillard explains cannibalism as an extreme form of relationship with the Other, even a form of love, as a radical form of hospitality (op. cit., p. 150). He uses the term in relation to the cultural context, but in the book the general idea is that it can also be explored in the relationship between humanity and machines.

reçoit une nutrition chimique inspirée de la « bonne » nutrition et des stéroïdes anabolisants, mais aussi de pilules intelligentes, capables de permettre des implants logiciels programmant les ondes cérébrales : hyper-éveil ? Sédation ? Tranquillisation. Les machines ne sont plus seulement à la surface de nos corps, mais fixées intra-organiquement à nos organes, à nos systèmes, attachées à notre logiciel naturel. Mon hypothèse est que nous devenons ces corps hybrides. Plus que des mutants biologiques, le moment crucial est le moment de l'hybride. Lemos a beaucoup écrit sur ce processus symbolique avec l'artificiel, sa tension. La relation productive entre l'humanité et le développement des sociétés forme le processus que Lemos appelle « *artificialisation* », et celui-ci ne trouve pas de meilleur modèle pictural que l'être hybride.

Selon André Lemos, le temps contemporain voit un processus de « *cyborgisation* » de notre corps : un processus qui souligne la possibilité pour l'humanité d'évoluer hors de son état naturel (ce qui, par exemple, verrait l'émergence d'une nouvelle espèce qui ressemblerait à l'humain sans l'être). Pour lui, le premier corps humain, dès la Préhistoire, pouvait déjà être considéré comme un corps mutant, mais l'hybride est le résultat du processus d'*artificialisation*. Plus qu'un simple « *Cyborg*<sup>7</sup> », l'être hybride dans cet événement ne se laisse plus « *cyborgiser* ». En ce sens, dans la civilisation, l'être hybride maintient la dualité nature/artificiel, et c'est de là que naît la tension qui nous intéresse — non seulement dans les corps, mais dans les comportements. Et dans ces corps, il y a toujours l'interférence de l'intelligence artificielle. Ainsi, notre mémoire est déjà celle des machines ; nos émotions sont traversées par nos interactions : e-mail, vidéo, visioconférences, etc. « (...) l'hybride étant le capital de créativité des temps contemporains avec l'avènement des nouvelles technologies numériques. »

Mais ces dernières années, deux nouveaux espaces ont émergé pour l'expérimentation sur le Web : de nouvelles identités d'usagers qui reconstruisent aussi l'identité réelle sur Internet, des espaces d'expérimentation avec les fournisseurs et des espaces d'interactivité avec autrui — où le corps n'est

7. Lemos explique que l'artificiel est « tout ce qui est produit par l'humanité et qui, en soi, n'a pas la possibilité de s'autoreproduire (autopoïèse) ou de créer un genre ». 8. Lemos, op. cit.

superawakening? sedative? tranquilizing. Machines are not only on the surface of our bodies but intra-organically attached to our organs, our systems, attached to our natural software. My hypothesis is that we become these hybrid bodies. More than being biological mutants, the crucial moment is the moment of the hybrid. Lemos has already written a lot about this symbolic process with the artificial, its tension. The productive relationship between humanity and the development of societies forms the process that Lemos calls “*artificialization*,” and this has no better pictorial model than the hybrid being.

According to André Lemos, in Contemporary times we live a process of “*cyborgization*” of our body, a process that highlights the possibility of humanity evolving from its natural state (which, for example, sees the emergence of a new species that might resemble the human but is not human). For him, the first human body, back in Prehistory, could be considered a mutant body, but the hybrid is the result of the process of *artificialization*. More than a simple “*Cyborg*”, the hybrid being in this event does not allow itself to be more “*cyborgized*.” In this sense, in civilization, the hybrid being continues to maintain the duality of nature and artificial, and from there the tension that interests us emerges—not only the bodies but the behaviors. And in these bodies, there is always the interference of artificial intelligence. Thus, our memory is already the memory of machines; our emotions permeate from our interactions: email, video, videoconferences, etc. (...) being the hybrid the capital of creativity in Contemporary times with the advent of new digital technologies”.<sup>8</sup>

But in recent years, two new spaces emerge for experimentation on the Web, new user identities that also reconstruct the real identity on the internet, spaces for experimentation with providers and spaces for interactivity with others—where the body is not an image but can also be virtual bodies (composed from new bodies, new reformulations, genetic proposals by Stone, that assume sex, form, transformations).

It is in this category of hybrid bodies, or the encounter between bodies, software, and immersive environments, that the propositions of Mariana Carranza's experiments are si-

7. Lemos explains that the artificial is everything produced by humanity and which does not, in itself, have the possibility of self-reproduction (autopoiesis) or of creating a gender.”

8. Lemos, op. cit.

plus seulement une image, mais peut devenir aussi des corps virtuels (composés à partir de nouveaux corps, de nouvelles reformulations, de propositions génétiques — selon Stone — assumant sexe, forme, transformations).

C'est dans cette catégorie des corps hybrides, ou de la rencontre entre corps, logiciels et environnements immersifs, que se situent les propositions expérimentales de Mariana Carranza. L'œuvre de Carranza évolue dans le champ des arts vidéo, du langage des logiciels interactifs, de la danse et de l'architecture. À partir de ces nouvelles technologies et de la communication, émerge une restructuration des concepts et des frontières du corps, de sa place dans le monde, avec le Web. Carranza nous offre la possibilité de construire une nouvelle expérience sensorielle à travers ses propositions artistiques.

Jusqu'à récemment, nous avions encore besoin de nos corps pour être insérés dans la réalité ; désormais, nous nous transformons en cyborgs et profitons des nouvelles technologies pour expérimenter notre corps hybride dans de nouvelles configurations du concept même de corps.

© Traduction Gabriel Soucheyre,  
d'après le texte de Ludmila Pimentel,  
Professeure associée à l'École de Danse de l'Université  
Fédérale de Bahia, Brésil  
Vidéo-artiste, chorégraphe et  
membre du collectif i-arch bodies Project.  
Novembre 2025 - Turbulences Vidéo #130

tuated. Carranza's work moves within the terrain of video arts, interactive software language, dance, and architecture. From these new technologies and communication emerges a restructuring of the concepts and frontiers of the body, of its place in the world, with the Web. Carranza gives us the opportunity to build a new sensorial experience through her artistic propositions.

We still needed our bodies to be inserted into reality; now we transform ourselves into cyborgs and enjoy new technologies to experiment with our hybrid body in new configurations of the dimension of the body concept.

© English translation (November 2025)  
From Ludmila Pimentel's article  
Associate Professor at the School of Dance of the  
Federal University of Bahia, Brazil.  
Video artist, choreographer,  
and member of the i-arch bodies Project collective.  
- Turbulences Vidéo #130

# L'ODEUR DE LA VIDÉO

Par Jean-Paul Fargier,



Frontex, Mariana Carranza © Tous droits réservés

Une odeur de fer, d'air humide, de pétrole brûlé, de sang et de larmes. Voilà ce qu'on hume devant l'installation de Mariana Carranza : *Frontex* 16. Comme elle l'a fait déjà dans d'autres œuvres interactives (*Constelaciones*, 2012, par exemple) l'artiste uruguayenne/allemande place le visiteur face à un grand écran où son corps, capté par une kinect, se trouve transformé en silhouette agissante.

Cette fois, au festival VIDEOFORMES de Clermont-Ferrand, le spectateur se voit placé en position de migrant, cherchant un asile politique en Europe, à l'instant où il approche des barbelés surveillés par la Police des Frontières. Une flopée de symboles nationaux danse au-delà des barbelés : Tour Eiffel, statue de la Liberté (créée par le français Bartholdi, dont une réduction est plantée sur un pont de Paris), Atomium (de Bruxelles), David de Michel-Ange (Italie), etc. Le (ou les) visiteur(s) joue(nt) à incorporer ces icônes dans sa, dans leur silhouette. À deux, on peut se donner la main et faire glisser, complices, un migrant en Europe. À trois, on forme une chaîne de solidarité. À quatre, à cinq, on explose les barbelés, l'image est envahie, les symboles absorbés. Une odeur de fleurs et de fleuves s'insinue et emporte les rires de joie, un peu incrédules d'avoir si facilement renversé les peurs nationales. Comme à ses débuts, quand Nam June Paik proclamait que la vidéo allait abolir les frontières, instaurer la démocratie partout dans le monde, dissoudre les différences entre les grandes puissances et les petits pays, l'art électronique ici gagne une nouvelle jouvence. L'air putride de l'église ancienne où le spectacle est donné se change en vapeurs printanières : on le vérifie en sortant, les rues embaument la douceur d'une espérance. La vidéo est contagieuse.

© Jean-Paul Fargier,  
critique de cinéma et de vidéo, extrait d'un texte  
dans *Turbulences Vidéo* #90, janvier 2016  
Novembre 2025 - *Turbulences Vidéo* #130

### ***The smell of Video***

A smell of iron, damp air, burnt petrol, blood and tears. That is what one inhales in front of Mariana Carranza's installation: *Frontex 16*. As she has done previously in other interactive works (*Constelaciones*, 2012, for instance), the Uruguayan/German artist places the visitor in front of a large screen where their body, captured by a Kinect, becomes a transformed, active silhouette. This time, at the VIDEOFORMES festival in Clermont-Ferrand, the public finds themselves placed in the position of a migrant seeking political asylum in Europe, at the very moment they approach the barbed wire monitored by the Border Police. A cluster of national symbols dances beyond the barbed wire: the Eiffel Tower, the Statue of Liberty (created by the French sculptor Bartholdi, a scaled-down version of which stands on a bridge in Paris), the Atomium (Brussels), Michelangelo's David (Italy), etc. The visitors play at incorporating these icons into their silhouette. Two people can hold hands and slide, in complicity, a migrant into Europe. With three, a chain of solidarity forms. With four or five, the barbed wire explodes — the image is flooded, the symbols absorbed. A scent of flowers and rivers drifts in, carrying with it the joyful, slightly incredulous laughter of having so easily overturned national fears. As in its early days, when Nam June Paik proclaimed that video would abolish borders, establish democracy throughout the world, and dissolve the differences between great powers and small countries, electronic art here gains a renewed youthfulness. The stale air of the old church where the piece is presented turns into spring vapours: one can verify it on leaving — the streets are filled with the gentle fragrance of hope. Video is contagious.

© Jean-Paul Fargier,  
film and video critic, excerpt from a text  
in *Turbulences Vidéo* #90, January 2016  
November 2025 - *Turbulences Vidéo* #130

# VOIES MULTIPLES

Par András Gerevich,



Mariana Carranza © Tous droits réservés

Dans l'art de Mariana Carranza, tout mouvement est danse. Les frontières sont en flux, elles se plient, se rompent, se consument. Les couleurs et les lumières deviennent formes, motifs et musique. Une flamme s'élève et devient ton corps. Le feu ouvre son ventre et enfante oiseaux et arbres. Les roseaux et les branches ondulent et frémissent à ton souffle. Tu inspires et tu expires. Tu traces ton propre chemin à travers forêts et marécages. Tu es en mouvement, en métamorphose, tes muscles glissent, se recourbent et s'enroulent autour de ton esprit. Ton corps ouvre une nouvelle dimension de ton esprit : tu es désormais une forêt, tu entends les oiseaux chanter, crisser et hurler dans ta danse. La physique et la chimie de ta présence forgent de nouveaux paysages oniriques du réel. La grammaire du mouvement : plier, étirer, se lever, sauter, tourner, glisser, bondir. L'herbe pousse sous tes pas. Ton souffle devient musique. Deviens fleur. Deviens hibou. Laisse la gravité t'aider à voler et ouvrir un nouveau vortex dans le passage du temps. Deviens lumière. Ouvre des mondes avec tes bras : la dopamine crée de nouvelles couleurs, la sérotonine élargit ton amour, l'ocytocine devient beauté du mouvement, et tes endorphines brûlent dans tes yeux. Inspire et expire. Le feu devient ton refuge et ta paix intérieure. Ces flammes protègent les oiseaux et les arbres. Tu vois au-delà de la matière et de l'énergie ; la lumière ouvre ton esprit à travers les nuages comme un vol d'oiseaux dans le ciel noir se mêlant aux étoiles. Le gonflement de la mer et les vagues sonores créent des motifs que tu suis, tes émotions palpitent en rythme. Ta transformation est la chorégraphie du feu ardent, des algorithmes, des codes et des mathématiques. Le mouvement plie la réalité ; la musique est la grammaire de la transformation. Chaque geste que tu fais s'inscrit comme une lettre et tes mouvements écrivent un poème. En marchant dans le jardin, tu crées les paroles d'un chant. Tu danses avec le feu, et tu respire les flammes. Le vent et la lumière deviennent ta chair. C'est ton chemin, et le tien seul. Continue de danser avec les oiseaux parmi les arbres. Tel est l'art de Mariana Carranza.

### ***blurring boundaries [mannigfache Wege]***

In Mariana Carranza's art all movement is dance. Boundaries are in a flux bending, breaking and burning. Colors and lights grow into shapes, patterns and music. A flame flares up becoming your body. The fire opens its womb and bears birds and trees. The reeds and the branches wave and shake as you breathe. You inhale and exhale. You take your own path through the woods and swamps. You are in flux, you change shape as your muscles slither, curve and coil around your spirit. Your body opens a new dimension of your mind: you are now a forest, hearing the birds sing, screech and howl as you dance. The physics and chemistry of your presence forge new dreamscapes of reality. The grammar of movement: bend, stretch, rise, jump, turn, glide and dart. The grass grows in your footsteps. Your breathing becomes music. Turn into a flower. Turn into an owl. Let gravity help you fly and open a new vortex in the passing of time. Turn into light. Open new worlds with your arms: dopamine creates new colors, serotonin expands your love, oxytocin turns into the beauty of movement, and your endorphins burn in your eyes. Inhale and exhale. The fire becomes your safe space and inner peace. These flames protect the birds and the trees. You see beyond matter and energy; the light opens your mind through the clouds like a flock of birds in the black sky mingling with the stars. The swell of the sea and the waves of sound form patterns you follow, your emotions pulse with rhythm. Your transformation is the choreography of burning fire, of algorithms, codes and mathematics. Movement bends reality; music is the grammar of transformation. Every gesture you make is coded as a letter and your movements write a poem. As you walk through the garden you create words for a song. You dance with the fire, and you breathe in the flames. The wind and light become your flesh. This is your path and only yours. Keep on dancing with the birds among the trees. This is Mariana Carranza's art.

© András Gerevich  
November 2025 - Turbulences Vidéo #130

© Traduction Gabriel Soucheyre,  
d'après le texte d'András Gerevich  
Novembre 2025 - Turbulences Vidéo #130



Mariana Carranza © Tous droits réservés

# PORTRAIT VIDÉO

## MARIANA CARRANZA

### BLURRING BOUNDARIES

par Gabriel Soucheyre,



**Retrouvez Mariana Carranza** 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://marinacarranza.com/> Page Instagram : [@m.carr.68](#)

# L'EXEMPLE DE RAMIRO D'ORCO

par Alain Bourges,

Les récits historiques ont toujours tenu le haut du pavé à la télévision. Les Rois Maudits, autrefois, adapté de Michel Déon, La Caméra explore le temps avec André Castello et Alain Decaux, réalisé par Stellio Lorenzi, ou Alain Decaux raconte, si proche de Sacha Guitry, son modèle, ont fait date. Il n'est pas certain que ces émissions aient eu une exceptionnelle valeur scientifique, elles contribuèrent bien davantage à réconcilier les Français avec leur passé après les grands traumatismes de 39-45 et de l'effondrement de l'empire colonial. Ce que l'on n'appelait pas encore le « roman national » avait alors des vertus qu'il a depuis perdues en devenant outil de propagande dans les pseudo-émissions historiques de Zemmour sur Cnews pour n'en donner que le plus désastreux des exemples.

La télévision moderne sait cependant échapper à cette ornière idéologique quand elle y investit de l'intelligence et un peu d'argent. Deux séries de grande qualité, une Britannique et une Serbe en offre la preuve...



Wolf Hall © Tous droits réservés

### **Wolf Hall**

*Dans l'ombre des Tudors (Wolf Hall)* est un feuilleton britannique en deux saisons (2015 et 2025) de six épisodes chacune, adapté des romans de Hilary Mantel par Peter Straughan et réalisé par Peter Kosminsky. Il a été diffusé sur BBC2 puis BBC1 et, en France, sur ARTE. Il est interprété notamment par : Mark Rylance, Damian Lewis, Claire Foy, Mark Gatiss, Jonathan Pryce, Kate Phillips, Lilit Lesser, Ellie de Lange, Richard Dillane, Thomas Brodie-Sangster, Mathieu Amalric, Karim Kadjar, Timothy Spall...

En ces temps où un parc d'attraction vendéen succède au Lagarde et Michard d'autrefois, il est heureux qu'une chaîne de télévision de la qualité de la BBC prenne les choses en main en ce qui concerne l'Histoire anglaise. Déjà honorée pour nombre de ses adaptations historiques, la chaîne britannique a offert, sur un intervalle de 10 ans, deux saisons d'une série consacrée à un personnage peu connu de ce côté-ci de la Manche : Thomas Cromwell. Le nom de son arrière-arrière-petit neveu Oliver Cromwell (1599-1658) nous est peut-être plus familier. Thomas (1485-1540), lui, fut le contemporain de Thomas More, le conseiller du terrible Henri VIII, le maître d'œuvre de l'anglicanisme, l'organisateur de l'Angleterre moderne aux yeux de nombreux d'historiens.

On n'entrera pas dans le détail des débats académiques puisque la série a été adaptée de la trilogie d'une romancière, Hilary Mantel. Les trois volumes qu'elle consacre au personnage ont pour titre *Wolf Hall*, *Bring Up the Bodies* et *The Mirror and the Light*<sup>1</sup>. La série télévisée couronne cet édifice littéraire sous la forme de deux saisons de 6 épisodes chacune, ce qui fait peu, mais elles remplissent parfaitement leur rôle grâce à une habile gestion de la chronologie.

L'enfance difficile de Cromwell est évoquée au travers de deux ou trois brefs souvenirs des violences de son père, son ascension sociale est tout juste mentionnée par de rares plans ou dialogues faisant référence à son séjour tumultueux en Italie puis à son apprentissage à Anvers des métiers du commerce. Les scénaristes font réellement commencer l'histoire alors que les affaires du notaire et courtier Cromwell prospèrent. Parallèlement, il se mêle de politique et s'engage en 1524 au service du cardinal Wosley, qui sera son véritable mentor. Hélas, ayant échoué à obtenir du pape l'annulation du mariage du Roi avec Catherine d'Aragon, le

<sup>1</sup>Récompensés notamment le Prix Booker et le National Book Critics Circle Award



Wolf Hall © Tous droits réservés

vieux prélat est exilé dans le nord de l'Angleterre en 1529. La même année, malheureusement, Cromwell perd sa femme et ses deux filles touchées par la maladie de la suette.

Dès lors, le récit trouve sa vitesse de croisière. À la mort du cardinal Wosley, Cromwell, qui s'est forgé une réputation d'efficacité et de loyauté, entre au service du Roi Henri VIII et atteint en dix ans les plus hauts échelons du pouvoir, jusqu'à son ennoblement. Quelques mois plus tard, Henri VIII le fait enfermer et décapiter. Cromwell en savait trop et était devenu trop puissant pour ne pas constituer une menace envers un pouvoir qui rêvait secrètement d'absolutisme.

L'historien Geoffrey Elton voyait en Cromwell, celui qui, en une dizaine d'années, organisa un gouvernement moderne et fut le maître d'œuvre de la rupture avec Rome, c'est-à-dire de l'émancipation de l'Angleterre de la tutelle catholique. Dans la série, Cromwell, sans doute plus protestant que la majorité de la Cour, formule ainsi un principe politique : il ne peut y avoir deux juridictions sur un même territoire. Hilary Mantel épouse ainsi le point de vue des historiens qui voient en Cromwell celui qui fit passer l'Angleterre de l'époque médiévale à l'époque moderne.

Disons-le, dans cette série, tout est admirable de véracité. Les éternels traqueurs d'anachronismes n'ont pas trouvé grand-chose à se mettre sous la dent, si ce n'est, semble-t-il, un pneu sur une roue de charrette. Ce n'est pas là ce qui nous intéresse. La véracité, l'effet de vérité, qui sont si importants au cinéma comme à la télévision, nécessitent, dans le cadre d'une reconstitution historique, un effort supplémentaire des créateurs comme du spectateur.

Contrairement à ce que l'on pouvait craindre, le spectateur entre très naturellement dans *Wolf Hall*. Il s'introduit dans les demeures et palais de l'époque Tudor comme s'il les fréquentait depuis toujours. Les scènes nocturnes, nombreuses, il les reconnaît pour les avoir admirées dans les clairs-obscur de la peinture Renaissance. Elles sont même parfois presque trop belles pour ne pas laisser affleurer un soupçon d'esthétisation. Je pense particulièrement à ce dialogue entre Cromwell et sa belle-sœur qui débute avec l'extinction d'une première bougie pour s'achever avec l'extinction de la dernière, dans une obscurité presque totale.

J'abrège pour aborder directement à ce qui fait que nous nous laissons adopter si facilement par une histoire inconnue



Wolf Hall © Tous droits réservés

se déroulant à l'étranger à une époque révolue. C'est que nous avons un guide en la personne de Thomas Cromwell lui-même. Nous le suivons comme si nous étions son ombre ou l'un de ses proches et que nous assistons avec lui aux évènements d'une époque qui n'en manque pas : répudiation de Catherine d'Aragon, la Reine, rupture avec le Saint Siège et création d'une église d'Angleterre sur mesure, avec le Roi pour chef, liquidation des monastères et confiscation de leurs biens, révolte populaire en réaction, écrasement de la révolte, remariage d'Henri VIII avec Anne Boleyn, décapitation trois ans plus tard d'Anne Boleyn sur fausses accusations de trahison et inceste compilées par Cromwell, remariage du Roi avec Jeanne Seymour, mort de celle-ci un an plus tard, des suites de son accouchement, remariage du Roi avec Anne de Clèves, que le Roi trouve trop vilaine, le mariage est annulé faute d'avoir été consommé, remariage du Roi avec Catherine Howard le jour de la décapitation de Thomas Cromwell, son bras droit, son premier conseiller et, même si la fonction n'existe pas, son véritable premier ministre. Cromwell ne connaîtra donc pas la suite des méfaits du Barbe Bleue anglo-saxon. Nous non plus.

L'homme est imperturbable, il s'exprime très peu, mais toujours à bon escient et ses arguments font mouche. Le reste du temps, il travaille et observe. Nous découvrons son monde en compagnie de cet observateur tacite du spectacle de la Cour de son époque, si peu différent du spectacle du Pouvoir de tous les temps. Ambitions, petitesses, jalousies, caprices, haine, violence, égocentrisme, tout y est. Le mutisme de Cromwell est notre porte d'entrée dans le récit et le personnage est notre médium. Ce que nous pensons de ce qu'il regarde est ce que lui-même pense de ce qu'il voit. Le voici par exemple choqué par une pantomime qui se moque d'un prélat assailli par des démons, au grand plaisir d'Anne Boleyn et du Roi. Il ne commente pas, mais retient tous des visages, une fois les masques tombés. Nous aussi.

Il ne faut pas aimer *Wolf Hall* pour la perfection de la reconstitution historique, mais pour cette idée de nous faire assister à tous les détails de la tragédie du Pouvoir au travers du regard d'un personnage mutique.

Il arrive que, dans les histoires et les contes, on accorde aux infirmes des capacités particulières, qui compensent leur

faiblesse. Le fou sera en réalité d'une intelligence hors du commun (Le Testament du Docteur Mabuse), l'aveugle aura tout perçu de la scène cruciale (M le Maudit), le muet sera celui qui sait tout et voit tout (Bernardo, dans Zorro)<sup>2</sup>, le difforme, sourd et quasi-muet aura la noblesse des sentiments qui fait défaut aux autres (Quasimodo dans *Notre-Dame de Paris*). L'infirmité de Cromwell est d'être né pauvre et roturier. Dans une société comme celle du XV<sup>ème</sup> siècle, c'est une tare rédhibitoire. Face aux grands Comtes et aux Ducs incompétents et corrompus, Thomas Cromwell, issu des plus basses classes sociales, autodidacte et travailleur acharné, ne peut que se taire. Ses compétences, sa valeur morale et sa loyauté au roi lui offriront sa revanche. On ne lui pardonnera pas parce qu'il a tout vu, tout entendu et tout compris.

Parmi les scènes qui lui reviennent en mémoire, il en est deux qui se répètent et le troublent particulièrement : la première est la pantomime dont je parlais plus haut. Impossible de ne pas voir dans le prélat victime des démons, le cardinal Wosley chassé du pouvoir par la noblesse. Dans la seconde, Cromwell pénètre dans une abbaye pour y rencontrer Dorothea, la fille du cardinal Wosley<sup>3</sup> et lui demander de l'épouser. Sans doute, veut-il effacer la tache de son absence lorsque Wolsey était menacé. Contre son attente, la jeune femme l'accuse avec virulence d'avoir trahi son père en l'abandonnant dans son exil. De toute l'histoire, les seules larmes versées par Cromwell le sont à la sortie de cette entrevue.

Le personnage de Dorothea a un double, Jenneke, une jeune flamande débarquée à Londres. Inconnue surgie du passé, elle se présente à Cromwell comme sa fille, née à Anvers après son départ. Elle invite son père à la suivre en Hollande, comme pour reprendre sa vie là où il l'avait laissée. Le silence qui accueille sa proposition suffit à dire l'embarras de Cromwell et son incapacité à s'extraire de celui qu'il est devenu. On peut tout abandonner à 20 ans, pas à 45. Ces deux brefs épisodes trouvent le défaut dans la cuirasse de Cromwell. La machine politique, l'organisateur méthodique, le chrétien charitable, est aussi un mutilé du cœur. Une part de lui-même est morte avec sa femme et ses deux filles.



Cromwell se décrit un jour comme un « chien de garde ». Qu'on lui confie quelqu'un et il sera son parfait chien de garde ! Chien de garde du cardinal Wosley, chien de garde du roi Henri VIII, chien de garde de Mary, fille d'Henri VIII et de Catherine d'Aragon et future Mary I<sup>ère</sup>, Cromwell paiera chèrement sa loyauté. De trop grandes qualités finissent par susciter la jalousie ou la méfiance de celui que vous servez. Vous le dépasserez moralement et il en prend ombrage. C'est alors que l'on accuse son chien d'avoir la rage et qu'on l'abat. C'est exactement le sort que subit Cromwell.

Mais au-delà de ce qui relèverait de la psychologie, il y a plus froidement le calcul politique. L'immense impopularité de Cromwell du fait de la liquidation des monastères et des

2. Lire à ce sujet *La voix au cinéma*, de Michel Chion, pages 94 à 97.

3. Dorothea s'appelait en réalité Dorothy. Le célibat des prêtres n'avait pas été encore imposé.



Wolf Hall © Tous droits réservés

jalousies de la Cour sont les véritables responsables de sa perte. Le Roi savait qu'en sacrifiant un seul homme, Cromwell, il apaisait un peuple privé de l'assistance des moines et donnait des gages à une noblesse outragée par un roturier qui ne la respectait pas. La séparation d'avec Rome était consommée, les monastères et les abbayes étaient fermés et leurs biens confisqués étaient venus combler le trésor royal. Le travail était fait. Le calcul politique le plus cynique exigeait que l'on tranchât en place publique la tête du fidèle exécutant du plan<sup>4</sup>.

Tout cela n'est sans doute pas immédiatement perceptible lorsque l'on regarde *Wolf Hall*, mais la qualité d'une œuvre tient à la pensée qu'elle met en marche chez le

spectateur. Il n'est peut-être pas utile de comparer les personnages de la série aux potentats et politiciens actuels. Oui, l'instabilité et l'autoritarisme d'un Henri VIII peuvent faire penser à nos tristes sires de la Maison Blanche ou du Kremlin, mais la comparaison ne mène pas très loin. Plus ambitieuse, *Wolf Hall* nous conduit à penser le pouvoir en tant que tel, dégagé des circonstances historiques. Et c'est pour cela qu'elle relève de la grande télévision.

4. Le projet de saisie des biens de l'Église était depuis longtemps au programme d'Henri VIII, qui s'appuyait sur des précédents historiques. La tactique du Roi à cette occasion ressemble terriblement à celle de César Borgia que j'évoque ci-dessous au sujet de la série *Opération Sabre*



**The opposition announced a huge rally for 5 October, 2000,  
with the risk of Slobodan Milošević putting the Army  
on the streets and starting a civil war.**

*Sablja* © Tous droits réservés

### Opération Sabre

Opération Sabre (*Sablja*) est un mini-feuilleton en 8 épisodes réalisés par Goran Stanković et Vladimir Tagić, puis diffusés sur Radio-Televizija Srbije (RTS / PTC) , à partir de novembre 2024, puis en France sur ARTE, en 2025. Il est interprété notamment par : Dragan Mićanović, Milica Gojkovic, Ljuba Bandovic, Lazar Tasic, Sergej Trifunović, Ljubomir Bandović, Fedja Stukan, Jasmin Geljo, ... (la distribution rassemble des acteurs de diverses nationalités qui comptaient la Yougoslavie d'autrefois, Serbes, Bosniaques, Monténégrins, etc...)

On peut faire une soupe avec les poissons d'un aquarium, mais on ne peut pas faire un aquarium avec les

poissons d'une soupe. Les poissons sont cuits, c'est fini. C'est ça l'Histoire.

Ces mots que l'on méditera le temps de la lecture de cet article ont été prononcés par un personnage singulier, un homme politique hors du fretin commun, mais que pourtant peu de Français connaissent : le Premier ministre serbe Zoran Đindić, élu en 2001 et assassiné en 2003.

Élève de Jürgen Habermas à Francfort, docteur en philosophie de l'université de Constance, maire de Belgrade et opposant à Slobodan Milošević, membre fondateur de l'Opposition Démocratique de Serbie, Đindić manœuvra avec une grande habileté pour se faire élire Premier ministre, en 2001, un an après la révolution du 5 octobre qui entraîna la chute de Milošević<sup>1</sup>. Il lança aussitôt une vaste campagne de lutte contre la corruption en tentant de contourner la mafia

1. Les manifestations qui s'enchaînent depuis plusieurs mois contre l'actuel gouvernement serbe rappellent fortement cette époque

et de ne pas froisser l'Unité des opérations spéciales de la police secrète (JSO), alias les bérrets rouges, socle du pouvoir de Milošević. Ses positions sociales libérales le firent apprécier en Europe Occidentale et aux USA, mais lui valurent l'hostilité des nationalistes. Celle-ci se transforma en haine indéfectible dès lors qu'il fit livrer Milošević au Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie de La Haye et qu'il entama une politique de conciliation avec le Kosovo sécessionniste.

Un lieutenant-colonel de la JSO se chargea de l'éliminer d'une balle en plein cœur, avec la bénédiction du clan mafieux Zenun.

Opération Sabre raconte les suites : l'instauration de l'état d'urgence et une énorme campagne policière qui aboutit à des milliers d'arrestations, des centaines de jugements et de lourdes condamnations pour les assassins comme en témoigne *Le Figaro* de l'époque : « La Justice serbe a frappé fort. À l'issue d'un procès tumultueux qui a duré plus de trois ans, elle a condamné hier à des peines de quarante ans de prison les principaux accusés de l'assassinat de l'ex-premier ministre serbe, Zoran Đindić. Notamment les deux principaux, Milorad Ulemek, dit Legija, considéré comme le cerveau du complot. Et Zvezdan Jovanović, l'exécutant, celui qui tira sur Đindjić. Les deux hommes appartenaient à une unité spéciale de la police secrète serbe (JSO) appelée les « Bérrets rouges ».

L'attentat sert de pivot chronologique. Chaque épisode commence par décrire une situation dans un milieu précis, politique, policier, mafieux, quelques semaines, mois ou années avant l'attentat, puis, le générique passé, on revient au cours original du récit, c'est-à-dire aux suites du meurtre de Zoran Đindjić. Le talent des réalisateurs a été de rendre cette composition fluide, de nous donner une représentation claire d'une situation extraordinairement complexe.

Le nationalisme serbe est une vieille guenille qui a servi de drapeau à une guerre mondiale et causé le malheur des Balkans après l'effondrement de la Yougoslavie communiste. Il est toujours virulent, notamment dans la partie serbe de la Bosnie-Herzégovine, avec le soutien ostensible du hongrois Victor Orbán et du russe Vladimir Poutine.

Les réalisateurs avaient moins de 20 ans en 2003, lorsque Đindjić est mort. Peut-être ces faits et leur adaptation télévisuelle sont l'intervalle nécessaire pour réaliser un travail

mémoriel digne de son sujet. À moins, on est encore imprégné par les affects de l'époque, à plus, les témoins ont disparu. Ce qui est certain c'est que le nationalisme est encore dominant en Serbie, et que le sentiment d'une communauté de destin partagée avec la Russie orthodoxe reste vivace.

En quelques images, les auteurs posent trois grands repères : l'assassinat de Đindjić, bien sûr, puis, plus tard, l'assassinat à l'identique (même arme, même projectile) d'une journaliste trop curieuse, enfin une scène de nuit où sous couvert de conversation banale, un inconnu menace par sous-entendus le tout nouveau chef de la police. Résumé : quel qu'ait été le nécessaire nettoyage de la Serbie de ses éléments corrompus, mafieux, extrémistes après l'assassinat de Zoran Đindjić, leurs semblables sont toujours présents et infiltrés aux plus hauts niveaux de l'État. « On ne fait pas de thriller politique sans prise de position politique » déclarait Vladimir Tagić à *Télérama*. Leur œuvre ne le dément pas.

Les rares images d'archives dans la série utilisées sont extrêmement fortes : les manifestations du 5 octobre, à la série, un ou deux discours de Đindjić au cours de meetings, la conclave. La plus frappante est celle qui montre Milošević emmené par des policiers, de nuit. La séquence est brève, les personnages sont minuscules, une lumière orange éclaire le décor dont on ne perçoit qu'un grand mur. Est-ce une prison ? Comme toute image d'archive, plus elle est de mauvaise qualité, plus elle est énigmatique plus puissant est son impact. Ce que l'on sait est que le petit bonhomme entre les deux gardes est Milošević et que son procès devant la Cour pénale Internationale débutera un an plus tard pour s'achever en 2006 avec le décès de l'accusé. En dépit de cette fin sans conclusion, ce procès permit la révélation de quantité d'informations, témoignages et documents qui, sans lui, n'auraient jamais vu le jour. Il a également entraîné l'inculpation d'autres dirigeants des Serbes de Bosnie et de Croatie. C'était une exigence des Occidentaux pour soutenir le nouveau pouvoir serbe.

Probablement les faits historiques l'emportent-ils sur le détail des personnages. La personnalité singulière de ce philosophe devenu président est aplatie, loin de cette phrase que je cite en introduction et qui fut prononcée lors d'un meeting. On aurait aimé voir ce que donne un philosophe, une fois au pouvoir, comment il mobilise son électorat, on le voit trop souvent négocier en tête-à-tête avec des politiciens, notamment le chancelier Schröder et se heurter à des murs.



Sabljा © Tous droits réservés

Schröder, par exemple, avec lequel il entretient des relations cordiales, lui révèle en pouffant de rire que jamais la Serbie n'entrera dans l'Union Européenne. Et elle n'y est toujours pas.

Se pose en effet le problème de l'équilibre entre la fiction et le documentaire, l'enquête historique et les nécessités du récit. L'image des faits authentiques ou reconstituée est insuffisante à elle seule, il faut des truchements, des interprètes au sein des images pour nous en donner le sens. Il faut, *a minima*, un regard, comme celui de Cromwell.

Pour ce faire, *Opération Sabre* choisit les points de vue de quatre protagonistes secondaires, Danica Mandic, une jeune journaliste un peu rebelle, mais tenace et talentueuse, deux flics, amis de longue date, un grand aux traits sévères, Ljuba Vasiljevic, et son antithétique, Boris Rakic, un bedonnant façonné par les accommodements de la vie et enfin Uros Ristic, un jeune gars qui fait son apprentissage d'homme de main de la mafia. Cela fait quatre témoins pour nous guider dans ce dédale de la Serbie post-guerre de Yougoslavie. Leur sort traduit le désenchantement politique des deux auteurs : Vasiljevic et Danica Mandic sont abattus, Rakic, que l'on sait largement corrompu, est promu responsable de la police, Uros Ristic, lui, passe à travers les gouttes. Rien n'a changé, les mêmes ont repris les rênes du pays.

Ce n'est donc pas Zoran Đindić qui s'exprime. La série écoulée, on se prend à le regretter et à s'interroger sur ce que le philosophe avait en tête. Pourquoi s'est-il fourré dans un tel pétrin ? Pensait-il être assez armé, avec la philosophie, pour réformer la politique ou n'usait-il de sa culture de philosophe que pour atteindre le pouvoir ? En un mot : à quoi lui a servi sa philosophie ?

Zoran Đindić ne peut avoir ignoré Machiavel et, dans l'œuvre de Machiavel, l'histoire de Cesar Borgia et de Ramiro D'Orco. En butte à la révolte de la population de Romagne, Cesar Borgia fait appel à son fidèle condottiere Ramiro d'Orco, un homme « rapide et cruel » qui ne recule ni devant la torture ni devant les exécutions publiques. Il lui donne les pleins pouvoirs pour ramener le calme. « La paix et l'unité » étant vite rétablies au prix d'une répression féroce, Cesar Borgia apparaît sur scène, sachant que la violence exercée contre le peuple avait attisé de la haine contre lui. Il fit arrêter Ramiro, écrit Machiavel et, un matin, il le fit exécuter et laisser sur la place de Cesena, avec le billot et un couteau ensanglanté à ses côtés. La barbarie de ce spectacle rendit le peuple à la fois satisfait et consterné. Et Machiavel, grand apôtre de la stabilité en politique, d'apprécier la tactique du prince Borgia.

Il y a quelque chose du récit de Machiavel dans la brève prestation de Đindjić à la tête de la Serbie. La révolution du 5 octobre 2000 renverse le criminel et corrompu Milošević. Une nouvelle génération vient au pouvoir, Vojislav Koštunica est élu président et Zoran Đindjić premier ministre. Ce dernier, qui est rapide, mais non cruel, n'a qu'une hâte, lancer une vaste opération anti-corruption dans le pays. On le laisse s'user les crocs pendant deux ans avant de l'abattre. La vaste répression qui suit décapite la partie du mouvement nationaliste la plus compromise. Satisfaits, les Occidentaux regardent désormais ailleurs et tout reprend comme avant, comme si la révolution du 5 octobre n'avait jamais eu lieu. La barbarie du spectacle a en même temps satisfait et consterné le peuple. Les mafieux et les corrompus, eux, ont retrouvé leur place.

© Alain Bourges,  
commentateur de télévision  
Novembre 2025 - Turbulences Vidéo #130

# JULIET CASELLA : OUVRIR LA BOÎTE À GIF !

par Pierre Bouyer,

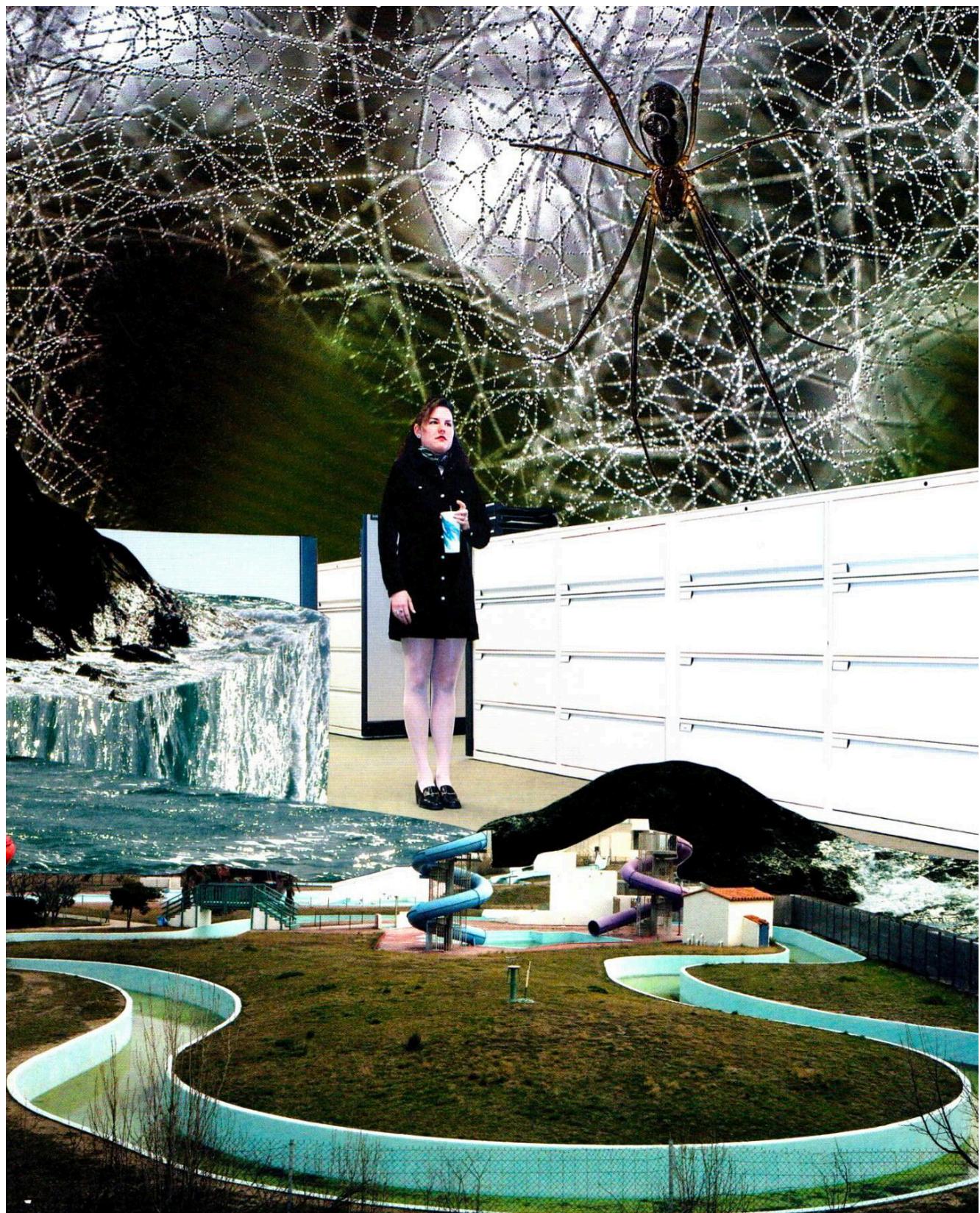
Si l'art était « un jeu d'enfant » pour le peintre Max Ernst, également figure phare du collage des années 1910, il y a fort à parier qu'il aurait été ravi de découper quelques pages de magazines en compagnie de sa petite fille spirituelle, Juliet Casella, le temps d'une récréation.

Tout comme lui, l'artiste de 32 ans diplômée des Beaux-Arts de Cergy a su se faire une place de choix dans le désormais vaste paysage du collage artistique ainsi que dans celui, plus vaste encore, des peintres modernes et contemporains, en se démarquant toutefois (de facto) de son lointain prédécesseur par le biais de son travail vidéo « à base de popopop ».



Elon Musk Dream Life - 2023, Juliet Casella - Tous droits réservés

SUR LE FOND : Juliet Casella : Ouvrir la boîte à GIF !



Just a trapped fly, Juliet Casella - Tous droits réservés

Malgré l'emploi de multiples médias dans son processus créatif, les œuvres de Juliet Casella tournent toutes autour de l'art de la découpe, du placement et de la disposition ; que ce soit ses installations, ses récentes toiles, ses GIFs, certains de ses clips, ou évidemment ses collages. C'est d'ailleurs grâce à ce dernier médium que s'est développé presque accidentellement son goût pour la création artistique lorsque âgée de sept ans, dans une maison lovée au creux d'un petit village près d'Annecy, elle s'est adonnée au découpage et collage d'images sur les murs trop sages de sa chambre d'enfant.

Ce n'est que bien plus tard, notamment après deux ans aux Ateliers de Sèvres et un cursus à l'ENSA de Paris-Cergy, que le collage photo s'est métamorphosé en collage vidéo, puis en peintures acryliques (supplément aérographe).

L'ensemble forme depuis un univers esthétique cohérent et complémentaire abordant des sujets tantôt personnels et psychologiques tels que l'enfance, l'adolescence, les relations sociales et les sentiments, tantôt sociaux et politiques tels que le capitalisme exacerbé, le sexe, la crise environnementale, le consumérisme et l'apocalypse que tout cela va très probablement engendrer... Si elle ne s'est que récemment mise à étudier la psychologie pour tenter de comprendre les rouages de la pensée humaine et en intégrer quelques notions dans son travail, c'est après la vague d'attentats ayant touché la France il y a une dizaine d'années que Juliet Casella a senti le besoin de produire non plus de l'art pour l'art, mais des œuvres engagées. Par raccord avec cette nécessité d'un engagement artistique face au politique, elle a récemment pris part au mouvement *United Artist for Climate* afin de militer lors de la COP 30 et sensibiliser au changement climatique et à ses effets néfastes sur l'environnement.

Souvent composés de bribes d'images teintées d'*American Dream*, ses montages détournent leur sens premier pour révéler le revers et les vices du pays de l'Oncle Sam, désormais chancelant, au point de bascule d'un effondrement a priori inévitable. Aussi, les collages de Juliet Casella, qu'ils soient picturaux, animés ou figés, sont pour la plupart constitués d'images puisées sur internet, parfois virales, glanées au cours d'heures de « doomsscrolling » hypnotisantes où le défilé de photos et vidéos des réseaux sociaux pousse aussi bien à l'oubli de soi et la perte de repères qu'à l'impression d'un manque total de sens à l'ensemble de nos existences. C'est justement en partie pour contrer ces phénomènes que l'artiste découpe, détache,

agence et réagence ; pour au final donner du sens à ce capharnaüm numérique et faire naître des œuvres subversives et dénonciatrices aux accents surréalistes, oniriques, péchées dans les eaux troubles de son subconscient.

À cela, s'ajoute une réelle volonté de la part de l'artiste de légitimer les codes de la culture internet (qu'elle soit sous forme de montages, de GIF, de vidéos ou encore de mèmes) au sein du monde de l'art contemporain « classique » et des institutions qui le font vivre. Cela passe notamment pour elle par l'organisation d'expositions protéiformes mélangeant médias relativement traditionnels, installations et supports originaux, tels que des tableaux qui pleurent (*Cry Me A River*, 2024), ou des GIFs encadrés de pics de protection en métal (*Love*, 2022 ; *First Kiss*, 2023). Ainsi, elle laisse poindre la possibilité d'une muséification physique et non nécessairement numérique des innombrables créations virales d'Internet, tout en alimentant de fait le débat sur l'écart de légitimité artistique existant entre les œuvres virtuelles et physiques, déjà houleux lors de la récente période de prolifération des fameux NFT déjà rangés dans un coin poussiéreux de la remise de nos mémoires...

Enfin, outre un nombre d'œuvres assez pessimistes, une fascination certaine pour la fin du monde ainsi qu'un goût prononcé pour l'humour noir, Juliet Casella sait aussi user des codes de la culture populaire pour des projets artistiques plus fun tels que des vidéos pour le monde de la mode ou des clips d'artistes... pop, évidemment. Parmi ces derniers, nulle autre que l'auvergnat *The Doug*, le doux *Miel de Montagne*, les flamboyants *Feu! Chatterton* ou encore les illustres *Metronomy*. Là, ses autres thèmes de prédilection que sont l'enfance ou l'adolescence, s'allient aux univers d'icônes de la jeunesse, qu'ils/elles soient artistes montants ou groupes déjà affirmés, et font rêver, ressentir, rire et réfléchir.

Juliet Casella est donc une artiste plurielle et engagée, à suivre de près, en expo ou sur Instagram (@julietcasella), car bien qu'elle n'aime guère les fumées blanches, il y a de grandes chances qu'un jour elles la proclament Papesse Pop.

© Pierre Bouyer  
Curateur & Secrétaire de Champ Libre,  
Septembre 2025, Turbulences Vidéo #130

# TABLEAUX VIVANTS,

## À PROPOS DE SHIRLEY<sup>1</sup> UNE (IN)ADAPTATION FILMIQUE D'ŒUVRES D'EDWARD HOPPER

par Gilbert Pons,

Certains cinéastes qui devaient se rappeler avoir été peintres, ou simples amateurs de tableaux, ont transposé préoccupations et (p)références picturales sur la pellicule<sup>2</sup>. C'est le cas de Gustav Deutsch (1952-2019) qui a mis en (in)action quelques personnages d'Edward Hopper dans une série de courts-métrages, trop timidement peut-être.

---

1. Gustav Deutsch, *Shirley. Visions of Reality* (2013), KMBO, 93', 2015.

2. Quelques noms s'imposent : Akira Kurosawa (1910-1998), Derek Jarman (1942-1994), Peter Greenaway (1942-), Wim Wenders (1945-), David Lynch (1946-2025), Julian Schnabel (1951-), Lech Majewski (1953-).



New York Movie, Edward Hopper, 1939 © Tous droits réservés



Shirley, visions of reality, Gustav Deutsch, 2013 © Tous droits réservés

« On lit clairement dans les tableaux de Hopper qu'il aimait le cinéma et que la toile blanche devant laquelle il s'est si souvent tenu dans son atelier lui était familière, était son alliée. »  
Wim Wenders<sup>3</sup>

3. Les Pixels de Paul Cézanne et autres regards sur des artistes, *La tache de soleil se déplace* (1996), L'Arche, 2017, p. 53-54. À l'occasion de la grande rétrospective organisée au Grand Palais, d'octobre 2012 à janvier 2013, Wim Wenders avait donné à Jean-Pierre Devillers une assez longue interview pour *La toile blanche d'Edward Hopper*, (arte Éditions), le film réalisé par ses soins pour la circonstance.

Il existe bien des façons de rendre hommage aux œuvres d'art conservées dans les musées, les galeries, ou dans les collections d'amateurs opulents ; leur seule présence dans ces endroits préservés témoigne déjà d'un statut exceptionnel – à moins que ce ne soit l'inverse. La plume succédant au pinceau, des peintres et des écrivains admiratifs, ils pouvaient l'être à tour de rôle, ont parfois gratifié ces chefs-d'œuvre de commentaires et de variations d'autant mieux venus qu'ils avaient une dimension esthétique, comme si, en convertissant leurs émotions en mots pour l'instruction et le plaisir des lecteurs, ils avaient voulu à leur manière montrer de la gratitude à ces artistes. On pense évidemment à Giorgio Vasari<sup>4</sup> ou à Diderot, mais aussi à Stendhal, à Octave Mirbeau, à Marcel Proust, à André Malraux, à tant d'autres qui ont mis un art du temps et de l'invisible au service d'un art de l'espace et du visible. Les peintres eux-mêmes, généralement lors de leur phase d'apprentissage, ont exprimé dans leurs dessins et leurs tableaux exécutés dans des salles abritant des œuvres mémorables, l'émerveillement et l'enthousiasme créatif qu'elles leur inspiraient. Qu'ils aient versé dans le genre biographique – il serait fastidieux de dresser la liste de ces biopics innombrables dont un public peu regardant a l'air de raffoler<sup>5</sup> – ou proposé une approche plus singulière, et plus inventive de l'art des peintres, les cinéastes ne sont pas demeurés en reste, à l'exemple de l'Autrichien Gustav Deutsch, également architecte<sup>6</sup>, que le travail du maître américain fascinait.

Que le cinéma ait marqué durablement et en profondeur la vie d'Edward Hopper (1882-1967), lui-même en convenait : « Quand je n'arrivais pas à peindre, j'allais au cinéma pendant une semaine ou davantage. Je me gavais

de films policiers. » Du reste, ce ne fut pas seulement une distraction agréable ou le palliatif à des phases de doute et de stérilité, nombre de ses peintures, et non des moindres, témoignent de l'inspiration qu'il a régulièrement trouvée à l'intérieur des salles obscures. La manière cinématographique de cadrer les scènes de ses tableaux n'a pas échappé à Gustav Deutsch qui a pu y percevoir comme une invitation silencieuse à réaliser une série de variations sur treize œuvres du peintre, qu'on jugera probablement trop littérales.

« Les tableaux de Hopper ont été créés parallèlement à l'âge d'or du cinéma narratif classique américain. On peut aussi les lire à partir de là. Tous, ils montrent des décors, le plus souvent en attente d'un événement, parfois aussi immédiatement après. Ils montrent le calme qui précède la tempête ou parfois le décor abandonné après la confrontation dramatique. [...] Edward Hopper ne fait que raconter éternellement les êtres solitaires<sup>7</sup> dans des chambres vides où les couples qui vivent l'un à côté de l'autre sans un mot. » (Wim Wenders, *op. cit.* p. 50-51.) Qu'avait-il pu se passer avant que le peintre ne fixe la scène ? Pour chaque tableau, Gustav Deutsch s'est attelé à la mise en scène, ou plutôt à la mise en mouvement, un mouvement toujours très lent, du ou des personnages du tableau – ils ne sont jamais nombreux –, à une sorte de préquelle si on veut, fréquemment accompagnée d'un monologue intérieur<sup>8</sup>, en voix off. La caméra commence donc à tourner avant que la scène représentée par Hopper n'ait débuté. Soucieux d'exactitude, pointilleux même, Gustav Deutsch se livre à la reconstitution scrupuleuse d'événements qui n'ont jamais eu lieu, d'histoires sans passé, dans un décor aussi proche que possible de l'original quoique la caméra, en captant une lumière souvent matinale, et donc oblique, accentue le

4. Peintre et écrivain italien (1511-1574), auteur des *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (1550) ; publiés par Diderot de 1751 à 1781, les *Salons* inauguraient la critique d'art au sens moderne du mot ; quant à l'œuvre des romanciers suivants, elle est jalonnée de références aux artistes du pinceau.

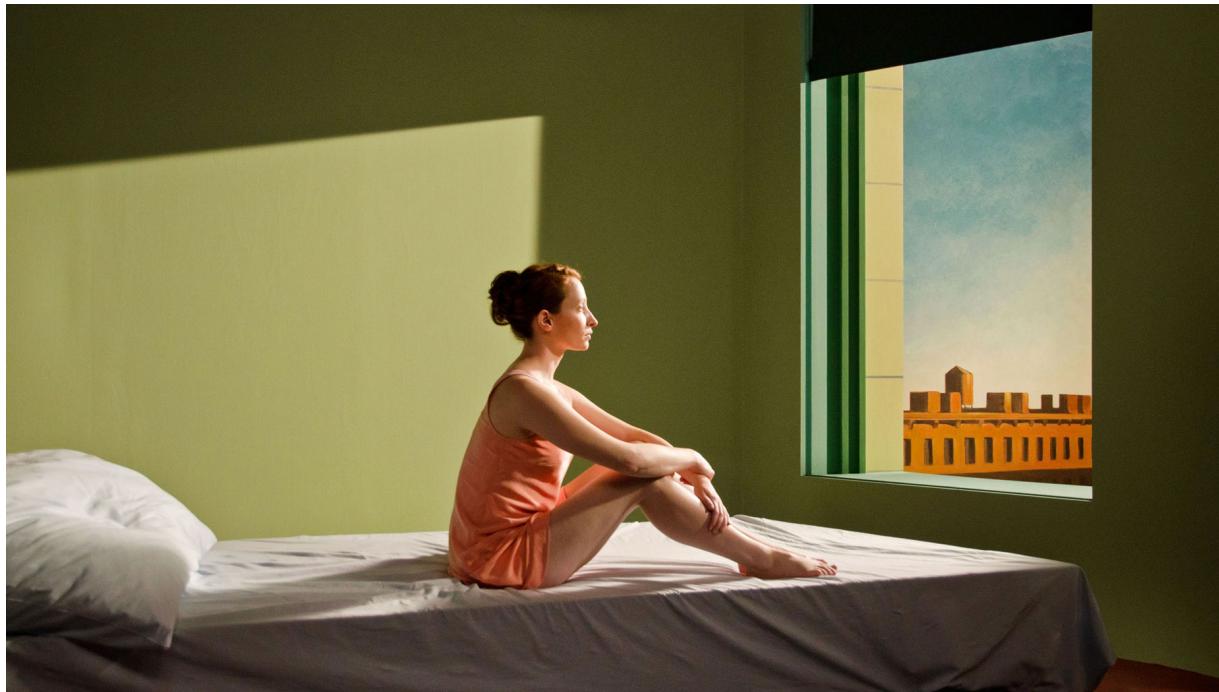
5 C'est aussi le cas, hélas, pour le roman, où autobiographies plus ou moins déguisées, autofictions et autres récits nombrilistes encombrent les rayons des librairies. Il y a un quart de siècle, un écrivain aussi original que virtuose se plaignait déjà du manque d'imagination de la plupart de ses confrères, de leur peu d'ingéniosité, d'audace et de talent pour inventer des histoires : Marc Petit, *Éloge de la fiction*, Fayard, 1999.

6 « Je me suis toujours intéressé à l'architecture», mais les éditeurs de magazines voulaient que les gens agitent les bras. » (Edward Hopper) Confession lucide, en effet, on ne peut pas dire que les personnages figurant dans ses toiles soient surpris en train de gesticuler – il y a bien sûr des exceptions, *Bridle Path* (1939) ou *Girlie show* (1941), par exemple.

7 Avatar de Josephine, épouse de Hopper, qui fut artiste peintre à ses débuts et son modèle à peu près unique durant toute sa carrière, Shirley (Stephanie Cumming) est omniprésente dans le film, conformément à son titre, lors même que les scènes représentées se déroulent entre 1931 et 1963, généralement le 28 août, comme l'indique un panneau précédant chaque épisode, panneau accompagné d'ailleurs d'une voix off annonçant quelques informations internationales. Signalons au passage que Georgette, la femme de Magritte, qui fut son modèle jaloux et exclusif sa vie durant, conserva elle aussi sur la toile, qu'elle fût nue ou habillée, la fraîcheur de sa jeunesse.



*Morning Sun*, Edward Hopper, 1952 © Tous droits réservés



*Shirley, visions of reality*, Gustav Deutsch, 2013 © Tous droits réservés

contraste entre les valeurs et rend *ipso facto* les couleurs plus crues et plus saturées. S'agit-il d'un remède à la frustration du cinéaste en présence de scènes qu'il tient pour incomplètes ou décevantes, d'un désir pris au sérieux de remonter le temps, de se projeter à chaque fois en amont d'un plan dont il estime que ce qui le précédait a été prématûrement coupé au profit d'une sorte d'arrêt sur image indéfiniment prolongé, mais qu'il lui semble possible de recomposer de façon plausible, et compensatoire avec son appareil ? Excepté *Sunlight on Brownstones* (1956), qui se passe — c'est une façon de parler ! — à l'extérieur d'une maison, plus précisément sur le perron, Gustav Deutsch a délibérément choisi les tableaux montrant des intérieurs très simples, voire austères, aux murs nus, plus faciles à reconstituer en studio et plus favorables à la mise en évidence de la solitude et de la mélancolie qui doivent en émaner. Au reste, le réalisateur ne dissimule pas, bien au contraire, le côté artificiel des décors patiemment imités où se meut sans se presser Shirley, le personnage principal, et parfois son peu expressif mari, voire de rares et discrets figurants ; il se dégage de l'aspect carton-pâte des cloisons et des meubles une atmosphère quelque peu théâtrale qu'accentuent d'ailleurs les fonds peints à grands coups de brosse pour figurer le paysage que laissent voir fenêtres et baies vitrées — un clin d'œil à l'activité de Hopper ?

« Devant les peintures d'Edward Hopper, j'ai toujours eu le sentiment qu'elles représentent des plans de films qui n'ont jamais été tournés, je commençais à me demander quelle histoire commence ici, que va-t-il arriver à ces personnages l'instant d'après ? », confiait Wim Wenders dans la bande-annonce de son court-métrage *Deux ou trois choses que je sais à propos d'Edward Hopper*, afin d'accompagner l'importante rétrospective organisée à la Fondation Beyeler (Bâle) en 2020. N'ayant pu voir ce document filmique — il est manifestement introuvable — j'ignore si ce cinéaste ô combien célèbre évoque à un moment ou à un autre l'œuvre de son confrère germanophone, mais à la lueur de ses propos on pourrait le supposer.

### Épilogue littéraire

Ayant donné dans *Shirley. Visions of Reality* une forme concrète et très élaborée à son admiration pour Hopper — l'artiste s'en expliquait d'ailleurs dans un assez long entretien publié à la fin du DVD —, il précisait que *Nighthawks*, cette œuvre étirée en longueur où se fait sentir l'influence du CinémaScope, qui est aussi la plus emblématique et la plus reproduite dans le monde, *Nighthawks*, donc, s'était révélée réfractaire à ses tentatives « d'appropriation » filmique, si respectueuses fussent-elles de l'œuvre, en raison de sa complexité et de sa taille. En 2002, Philippe Besson en avait fait le point de départ d'un roman, *L'arrière-saison*, dont la couverture reproduit d'ailleurs la peinture de 1942. « Au commencement, il y a cette peinture d'Edward Hopper qu'on peut voir à Chicago. J'ai dû l'apercevoir à plusieurs reprises avant de m'en procurer une reproduction, un dimanche d'ennui. Quand je l'ai installée dans mon appartement, elle m'a semblé curieusement familière. Du coup, je ne lui ai pas vraiment prêté attention. Elle a traîné, pendant plusieurs jours, dans son cadre posé contre un mur, à même le parquet (du reste, elle y est encore).

© Gilbert Pons,  
Philosophe et critique d'art  
Novembre 2025 - Turbulences Vidéo #130

8. Expression d'Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, Édit. Albert Messein, 1931.



Western Motel, Edward Hopper, 1952 © Tous droits réservés



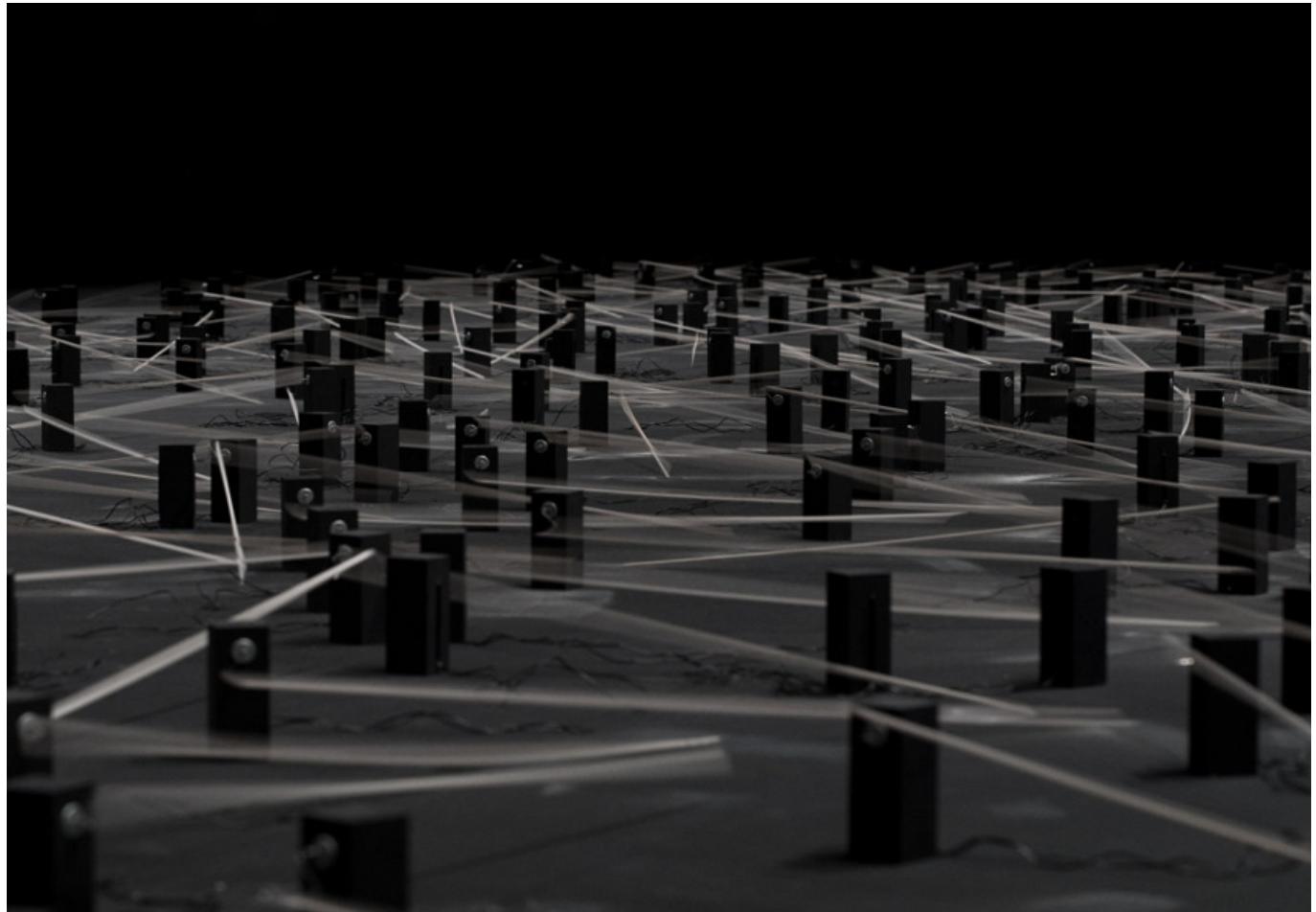
Shirley, visions of reality, Gustav Deutsch, 2013 © Tous droits réservés

# RÉSONANCE INFINIE :

## ZIMOUN, DIALOGUE ENTRE ORDRE, CHAOS ET NÉANT

Par José Man Lius,

*...Et les mots se détachent des choses, et les choses des êtres, fixant attentivement la résonance aux confins des mondes.*



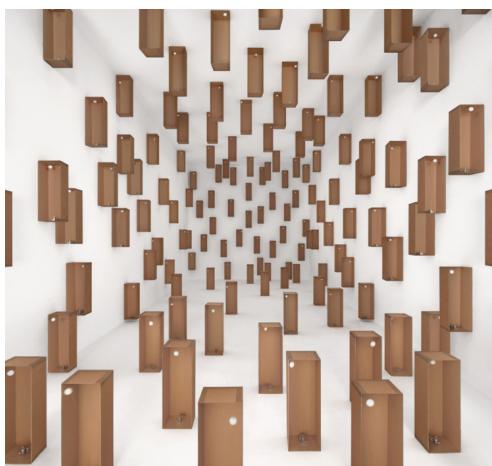
600 prepared dc-motors, 58 kg wood, Zimoun 2017 © Photographie : Zimoun - Tous droits réservés

Sur la ligne lumineuse qui traverse la vie, entre la mort et une possible réincarnation. Comme dans un rêve, l'Ordre, le Chaos et le Néant se tiennent côte à côte, échangeant leurs impressions autour de l'œuvre de l'artiste Zimoun. Un artiste suisse renommé pour ses installations in situ, composées de matériaux industriels recyclés. Il exploite des principes mécaniques simples, comme la rotation et l'oscillation, pour mettre en mouvement des objets qui génèrent des sons. Ses œuvres, qualifiées d'architectures sonores, explorent une complexité tonale et visuelle à partir de mécanismes rudimentaires, sans qu'il n'intervienne directement dans leur évolution sonore.

Son art semble être une extension de lui-même, projetant un dialogue entre l'ordre et le chaos. Ce lieu indéfini, suspendu entre espace et temps, ressemble à un vaste hall d'exposition imprégné d'un silence dense, presque palpable, comme une obscurité subtile qui envahit les moindres recoins. L'obscurité n'est pas totale, mais les contours des visiteurs s'effacent, se fondant dans des ombres épaisses, abolissant la frontière entre les corps et l'espace environnant.



658 prepared dc-motors, cotton balls, cardboard 70x70x70cm, Zimoun 2017  
© Photographie Le Centquatre Paris (France) : Zimmoun - Tous droits réservés



157 prepared dc-motors, cotton balls, cardboard boxes 60x20x20cm, Zimoun 2014  
© Photographie : Zimmoun - Tous droits réservés



Zimoun : [Compilation Video 4.3 \(2024\)](#) : Sound Sculptures & Installations  
Photographie : Zimmoun - Tous droits réservés

Au centre de la pièce, une imposante installation mécanique projette sur des boîtes en carton des ombres ondulantes, sans encore émettre de son. Le temps semble figé, suspendu, comme juste avant une tempête. Sous ce dôme muet, deux silhouettes pénètrent simultanément dans l'œuvre. L'Ordre, une jeune femme aux yeux d'un bleu irradiant, avance lentement, attentive à chaque infime vibration. Derrière elle, le Chaos, un homme aux cheveux noirs et frisés, le visage marqué d'anxiété, scrute l'espace avec méfiance. Ils ne se connaissent pas, mais leurs présences résonnent, l'une avec l'autre, comme deux notes dissonantes prêtes à entrer en collision.

Un cliquetis métallique rompt soudain le silence. Une machine s'éveille, un moteur discret activant un bras qui frotte une plaque métallique suspendue. Le son, d'abord à peine audible, résonne doucement dans l'espace, comme une onde invisible. L'Ordre ressent la vibration dans sa poitrine, une pulsation qui fait écho aux battements de son propre cœur. Chaque souffle du métal la transporte dans un espace intangible, où ses pensées et ses sensations sont envahies par ce bourdonnement continu. Le frottement régulier du métal sur le carton semble la connecter à une pulsation profonde de l'univers.

Pour le Chaos, en revanche, chaque vibration est une agression. Le battement mécanique évoque une horloge infernale dans une pièce trop petite. Sous la pression du son, ses tempes se resserrent. Il ne perçoit plus seulement le bruit ; il le subit, comme un poison sonore qui s'infiltre dans chaque recoin de son esprit. Le clair-obscur qui l'entoure ne le calme pas, au contraire, il dissout les contours de l'espace, amplifiant son désarroi.

Le son devient plus complexe. D'autres mécanismes s'ajoutent à l'écho métallique étouffé. Le Néant, une masse translucide et informe, gélantineuse et en perpétuel mouvement, se détache du groupe. Une série de battements d'ailes rythmiques surgit, créant une ambiance sonore qui calque la respiration et les battements de cœur des visiteurs. Sans s'en rendre compte, leurs souffles s'harmonisent au rythme imposé par l'installation.

Puis, furtivement, la silhouette de l'artiste apparaît.



186 prepared dc-motors, cotton balls, cardboard, Zimoun 2017 © Photographie : Zimmoun - Tous droits réservés



255 prepared ac-motors, rope, cardboard boxes 30x30x30cm, Zimoun 2017 © Photographie : Zimmoun - Tous droits réservés

#### **Le Néant :**

Dans vos installations sonores, comment concevez-vous la relation entre les rythmes répétitifs de vos objets sculpturaux mécaniques et leur influence sur notre perception de l'espace ? Selon vous, comment ces sons impactent-ils notre orientation, nos émotions et notre immersion dans un environnement donné ?

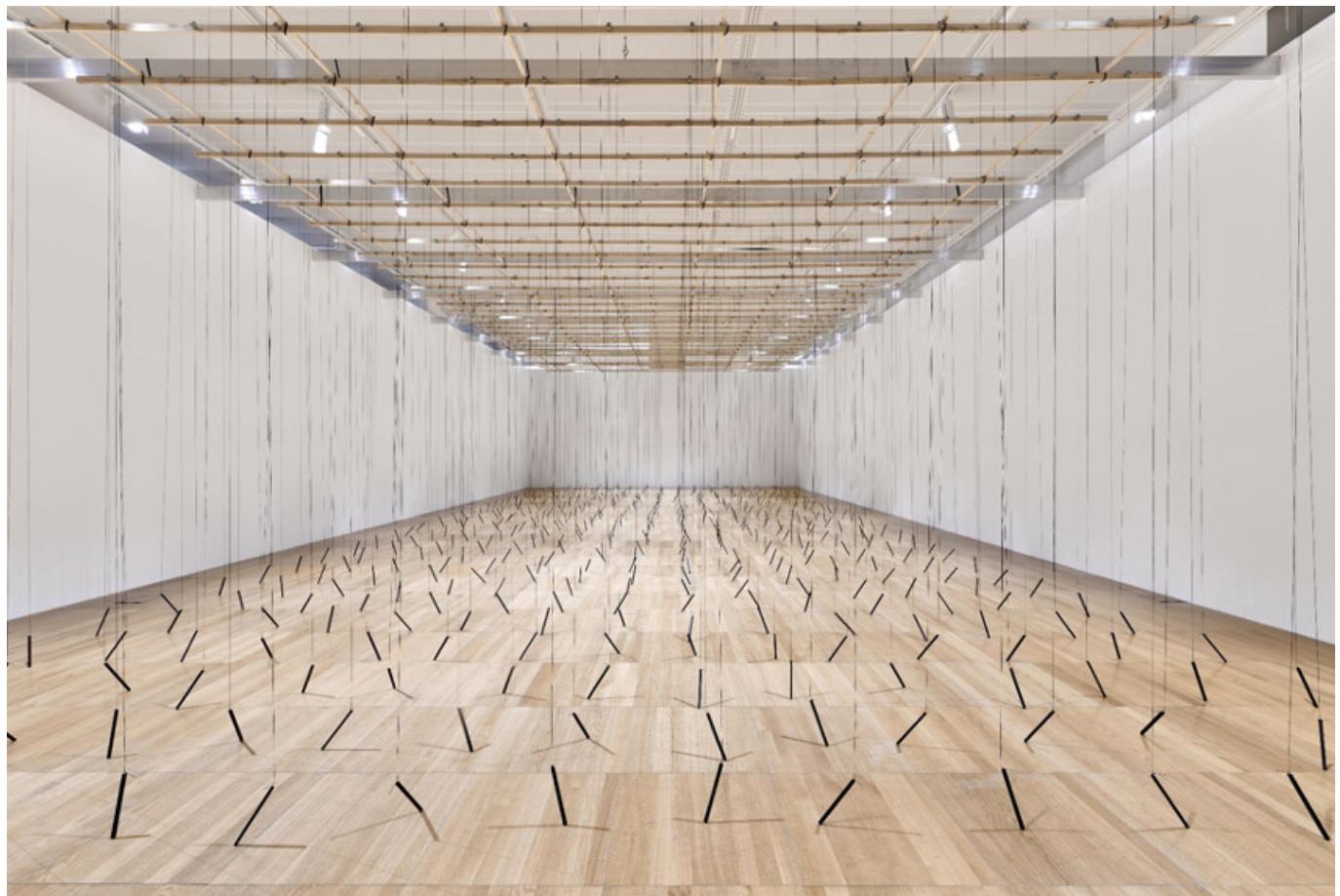
#### **Zimoun :**

« Les spectateurs vivent mes installations de manière très subjective. Certains ressentent un profond calme et voudraient y passer la nuit, tandis que d'autres, au contraire, se sentent nerveux et cherchent rapidement à quitter l'espace. Ces réactions révèlent parfois plus sur la personne elle-même que sur l'œuvre. C'est sans doute vrai pour toute expérience sensorielle, car nous façonnons nos perceptions et, par extension, nos réalités subjectives.

#### **Le spectre de Zimoun, visiteur de ce songe, voyage à l'intérieur des corps des visiteurs.**

Dans l'esprit d'Elle, l'Ordre, le son prend forme. Soudain, elle se retrouve au centre d'une vaste prairie, entourée d'un essaim d'abeilles invisibles. Chaque battement d'ailes produit une onde douce, une vibration caressant l'air. C'est comme si la machine et la nature ne faisaient plus qu'un. Elle ressent un bien-être, apaisée par cette harmonie. Les abeilles communiquent avec elle, non par des mots, mais par des battements d'ailes. Leur bourdonnement, à 250 Hz, résonne avec les mécanismes de l'installation. Le temps se dissout, tout s'immobilise, et l'œuvre devient un réceptacle pour cette orchestration de murmures.

Pour Lui, le Chaos, ce même son se transforme en cauchemar sensoriel. Le bourdonnement des abeilles devient une menace oppressante. Il ne perçoit pas les prairies,



510 prepared dc-motors, 2142m rope, wooden sticks 20cm, Zimoun 2019 © Photographie : Zimmoun - Tous droits réservés

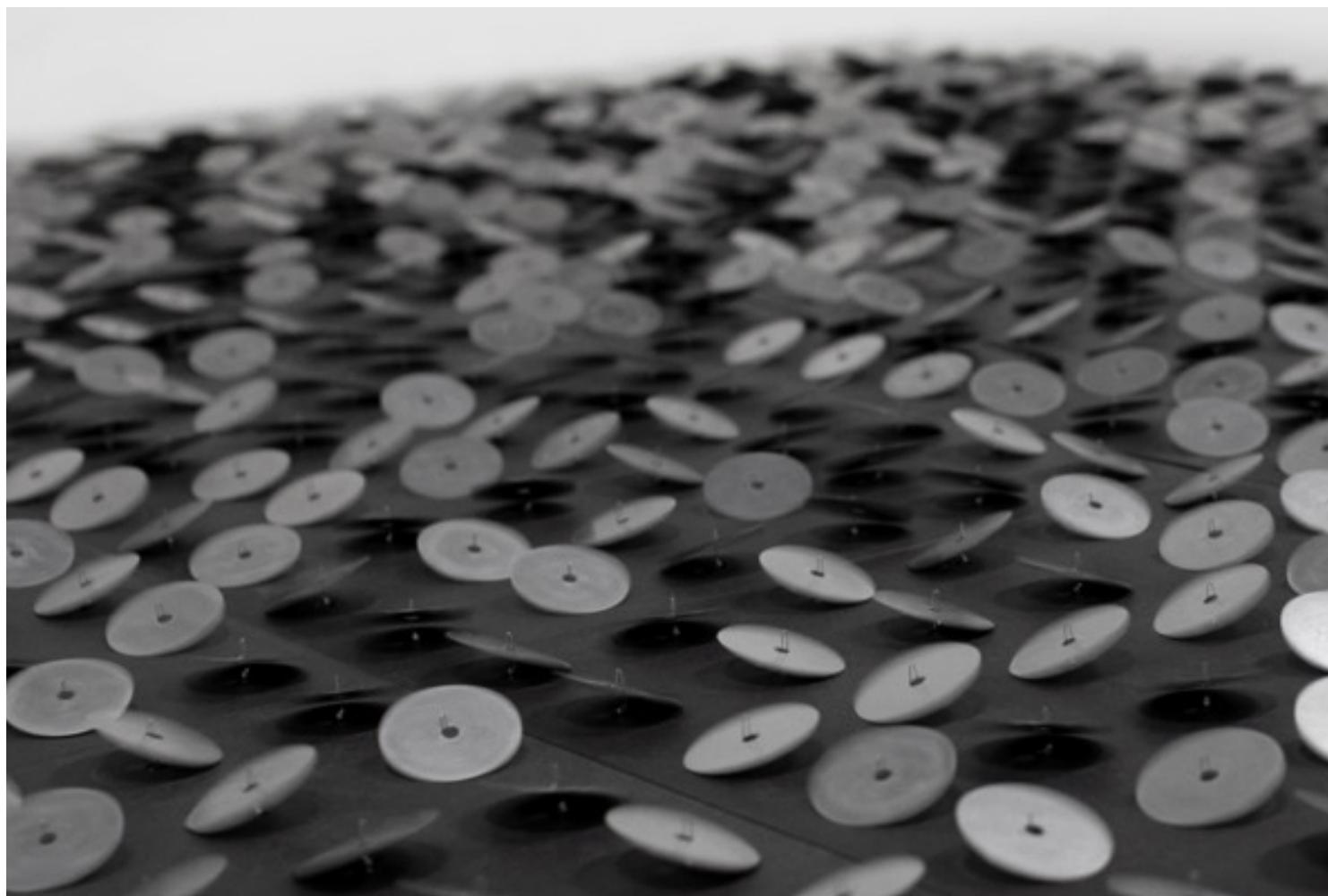
seulement des insectes invisibles encerclant son esprit. Chaque vibration amplifie sa panique. Il imagine ces créatures minuscules prêtes à l'envahir, leurs ailes vibrantes nourrissant son angoisse croissante. Le bruit ne lui parle pas, il l'agresse. Il porte ses mains à ses oreilles, mais les vibrations semblent provenir de l'intérieur. Il implose...

#### Le Néant :

Vos créations peuvent être arrangées selon des motifs géométriques ou un système ordonné, mais elles se comportent de manière chaotique et agissent – dans un cadre soigneusement préparé – de façon aléatoire dès qu'elles sont activées mécaniquement. Votre travail explore souvent la résonance entre le son, l'espace et les matériaux. Avez-vous envisagé comment des organismes non humains, tels que les insectes ou les animaux, pourraient percevoir ces environnements sonores répétitifs ?

#### Zimoun :

"Étant donné que la perception des sons est déjà complexe chez les humains, il est encore plus difficile de savoir comment d'autres formes de vie ressentent ces environnements sonores. Cependant, il semble que mes œuvres évoquent souvent le mouvement de la nature, malgré leur création à partir de systèmes purement artificiels. Je trouve fascinant que des structures simples, comme un moteur activant un matériau, puissent générer des réactions complexes chez les spectateurs. Cette exploration de la complexité à travers la simplicité soulève des questions sur la perception humaine. La complexité est-elle mesurable, ou est-elle simplement une difficulté à appréhender l'ensemble d'un système ?"



255 prepared ac-motors, rope, cardboard boxes 30x30x30cm, Zimoun 2017 © Photographie : Zimoun -

### ***Redéfinir l'espace au-delà des perceptions individuelles et collectives.***

Lorsque l'espace s'unit au son, les ondes se diffusent et rebondissent sur les murs, créant des échos presque imperceptibles, à l'image du bourdonnement des abeilles dans une ruche. L'espace tout entier devient un vaste instrument, modulé non seulement par les mécanismes, mais aussi par les battements de cœur, les respirations et les pensées des visiteurs. Chaque instant est une interaction entre l'installation, l'architecture et les humains, où chacun influence et transforme l'autre, forgeant une réalité subjective, mouvante et partagée.

L'intégration d'une architecture sonore dans l'environnement urbain pourrait, tout comme dans cet espace,

offrir aux espèces animales, telles que les oiseaux, une possibilité d'adaptation en mimant leurs schémas sonores naturels. Une symbiose où l'artificiel et le naturel, où architecture et écologie se rejoignent.

Elle, ouvre soudain les yeux. Les vibrations, loin de s'atténuer, deviennent plus intenses. Mais plutôt que de la troubler, elles amplifient en elle un sentiment profond de connexion entre le naturel et l'artificiel. En état de transe, elle avance lentement, comme guidée par une architecture invisible qui orchestre ses pas. Le son n'est plus une simple onde, mais une matière palpable, pénétrant ses os, résonnant d'une mémoire ancestrale, presque animale.

De l'autre côté de la salle, lui n'en peut plus. La claustrophobie s'empare de lui avec violence. Le



Tous droits réservés

bourdonnement, autrefois discret, s'est transformé en un grondement sourd qui étouffe sa respiration. Ce qui apaise l'une oppresse l'autre. Son corps, épais, tremble sous la tension accumulée. Il cherche désespérément une issue. Mais il n'y en a pas.

L'expérience sonore, qui altère et influence les vibrations du corps, révèle une vérité qui dépasse la fiction. Les sons mécaniques des œuvres de Zimoun, bien que produits artificiellement, reproduisent, de manière involontaire, les schémas de communication, de défense et d'autorégulation des organismes vivants — des abeilles, des termites, des chauves-souris. Immergé dans cet espace, le visiteur devient comme eux : une partie d'un vaste abri, une antre organique, un lieu où les flux se croisent et s'entrelacent.

***Les trois silhouettes gigantesques  
se penchent sur zimoun.***

**Le Néant :**

Vous pouvez passer de l'autre côté.

La silhouette éthérée de l'artiste franchit le seuil.

Dans un couloir lumineux, éblouissant, il est accueilli par l'ovation de ses pairs — La Monte Young, Pauline Oliveros, Iannis Xenakis, David Dunn, Bernie Krause, et Ryoji Ikeda. Tous partagent une fascination commune : l'interaction subtile entre le son, la nature et la technologie. Ils se tiennent là, à l'intersection de l'art et de la science, là où Nature et Artifice ne sont plus opposés, mais fusionnent en un même ensemble organique.

L'idée que des sons mécaniques peuvent reproduire des schémas naturels, créant des flux qui influencent le corps et l'espace, pousse à réexaminer notre place dans le monde. Nous sommes pris dans un écosystème sonore global, où chaque vibration compte. Dans les œuvres de Zimoun, la frontière entre le vivant et la machine devient poreuse, presque indécelable. Algorithmes et structures mécaniques se mêlent aux schémas biologiques, révélant que les insectes, les animaux, les flux naturels, et les technologies fonctionnent tous sous l'impulsion de vibrations fondamentales. Ces vibrations sont les battements cachés de la Terre, synchronisant tous les processus de vie, depuis le plus microscopique jusqu'au géophysique.

**Flash lumineux.**

Une lueur vive traverse l'espace. Zimoun se dédouble, se démultiplie à l'image de ses propres œuvres. Il devient une mise en abyme, absorbé par l'espace infini du musée de l'univers, aux confins des mondes, où le temps s'efface et où la matière et le son fusionnent.

Les architectures sonores de Zimoun ont trouvé leur place dans la symphonie des mondes, résonnant à l'infini dans l'écho vibrant de la Terre, où chaque vibration porte l'empreinte de la postérité.

© José Man Lius,  
Journaliste @ Néant - «Docu-fiction»  
Juin 2025 - Turbulences Vidéo #130

En cette année 2025, j'ai perdu deux compagnons de route, Philippe Franck et Ko Nakajima.

Ko Nakajima nous a quittés, mais son geste visionnaire demeure. Artiste engagé, libre, pionnier lumineux, il a ouvert des chemins où l'image respire, tremble, vit. Ami précieux, sa générosité, sa malice et son esprit d'invention resteront dans nos mémoires. Avec lui, la vidéo devenait un territoire de poésie active.

In this year of 2025, I have lost two companions, Phillippe Franck and Ko Nakajima.

Ko Nakajima has left us, but his visionary work lives on. A committed artist, a free spirit, a brilliant pioneer, he opened up new paths where images breathe, tremble and live. A dear friend, his generosity, his mischievousness and his inventive spirit will remain in our memories. With him, video became a realm of active poetry.



L'artiste accompagné de Motoka Niina et Naoko Matsuo. © photo Richard Brunel



24H/24 Paradise - Hommages à Philippe Franck © Tous droits réservés

**Good Vibes**

C'était sa signature. Et ça disait beaucoup de lui.

Dire que la disparition de Philippe Franck m'a profondément touché, c'est en dessous de la réalité ressentie. Philippe n'était pas seulement un collègue, un partenaire fidèle de VIDEOFORMES à travers Transcultures, c'était un ami, un esprit frère comme on en croise peu dans une vie.

Nous partagions la conviction que l'art est avant tout un espace de lien, de dialogue, d'humanité. Philippe portait cette idée avec une rare intensité. Il savait écouter, relier, encourager. Toujours en mouvement, toujours attentif aux autres, il faisait exister les projets avec douceur et exigence à la fois.

Je me souviens de nos conversations sans fin, des moments d'évidence autour d'une œuvre, d'une idée, d'un projet, d'un artiste à découvrir. Il y avait chez lui une lumière tranquille, une manière de rendre les choses possibles, simplement, avec confiance et amitié.

Son départ laisse un grand vide, mais aussi une trace : celle d'un homme juste, généreux, profondément habité par la création et le partage.

Merci Philippe, pour ta présence, pour ce que tu as semé - en Belgique, en Europe, dans la République d'Uzupis dont nous étions tous deux ambassadeurs (et quels ambassadeurs d'une utopie qui nous ressemblait !) et dans nos cœurs.

© Gabriel V. Soucheyre

**24H/24 Paradise - Hommages à Philippe Franck**

24H/24 Paradise est une exposition/performance qui s'est déroulée le 19 avril 2025 simultanément entre la Belgique, la Corée du Sud et 4 salons sur un serveur discord pour rendre hommage à Philippe Franck.

24H/24 Paradise - Hommages à Philippe Franck devait être le catalogue de cet événement, mais il est devenu un monument hybride dans lequel les témoignages d'une cinquantaine d'artistes offrent de multiples regards sur les Good vibes de ce personnage solaire.

À paraître en version numérique et papier aux éditions No code le

27 janvier 2026.

<https://linktr.ee/nocode>

**Good Vibes**

It was his signature. And it said a lot about him.

To say that Philippe Franck's passing has deeply affected me is an understatement. Philippe was not only a colleague, a loyal partner of VIDEOFORMES through Transcultures, he was a friend, a kindred spirit of the kind you rarely meet in a lifetime.

We shared the conviction that art is above all a space for connection, dialogue, and humanity. Philippe carried this idea with rare intensity. He knew how to listen, connect, and encourage. Always on the move, always attentive to others, he brought projects to life with both gentleness and rigor.

I remember our endless conversations, moments of clarity around a work, an idea, a project, an artist to discover. He had a quiet light about him, a way of making things possible, simply, with confidence and friendship.

His departure leaves a great void, but also a mark: that of a fair, generous man, deeply inspired by creation and sharing.

Thank you, Philippe, for your presence, for what you sowed—in Belgium, in Europe, in the Republic of Uzupis, where we were both ambassadors (and what ambassadors of a utopia that resembled us!), and in our hearts.

© Gabriel V. Soucheyre

**24H/24 Paradise - Tributes to Philippe Franck**

24H/24 Paradise is an exhibition/performance that took place on April 19, 2025, simultaneously in Belgium, South Korea, and four chat rooms on a Discord server to pay tribute to Philippe Franck. 24H/24 Paradise - Tributes to Philippe Franck was intended to be the catalog for this event, but it has become a hybrid monument in which the testimonies of some fifty artists offer multiple perspectives on the good vibes of this sunny character.

To be published in digital and paper versions by Éditions No code, january 27<sup>th</sup> 2026.  
<https://linktr.ee/nocode>

# **VIDEOFORMES 2026**

Festival/Expositions/Exhibitions : 12 > 29.03.2026