

TURBULENCES VIDÉO

DIGITAL & HYBRID ARTS - revue trimestrielle #114 - Janvier 2022



TURBULENCES VIDÉO / DIGITAL & HYBRID ARTS

revue trimestrielle #114 - Janvier 2022

Turbulences Vidéo #114 • Premier trimestre 2022

Directeur de la publication : Élise Aspard & Loiez Deniel • **Directeur de la rédaction :** Gabriel Soucheyre

Ont collaboré à ce numéro : Charlotte Borie, Alain Bourges, Diego Bustamente, Geneviève Charras, Jean-Paul Fargier, Philippe Franck, Jean-Paul Gavard-Perret, Maxence Grugier, Léo-Nil Joanin, Tj Norris, Annabelle Playe, Tristan Passerel, Gilbert Pons, Grégory Robin, Gabriel Soucheyre, Kasper Toepliz, Jacques Urbanska, Monique Valadieu.

Relecture : Evelyne Ducrot, Anick Maréchal, Gilbert Pons, Gabriel Soucheyre.

Coordination & mise en page : Éric André-Freydefont

Publié par VIDEOFORMES,

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

videoformes@videoformes.com • www.videoformes.com •

© les auteurs, Turbulences Vidéo #114 et VIDEOFORMES • Tous droits réservés •

La revue Turbulences Vidéo #114 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 du conseil régional d'Auvergne Rhône Alpes.

En couverture de ce numéro :

1. *An Domhan* © Gaëtan Le Coarer

2. Annabelle Playe © Photo : Quentin Chevrier

ÉDITO



Faisant face à l'immensité désertique de la (petite) Mongolie, mon regard glisse sur la poudreuse dont le soleil fait briller les flocons comme des diamants. Spectacle infini, merveilleux devant lequel je m'interroge sur l'essentiel : qu'est elle la dimension de notre humanité, son devenir ?

Comme beaucoup, en ces temps d'incertitudes, je me demande ce qui nous fait avancer sous le déluge médiatique assourdissant et incompréhensible auquel nous sommes soumis aujourd'hui. Et je me rappelle ce mot d'ordre fluxussien : l'art c'est la vie !

Et ce premier numéro de notre magazine lance l'année 2022 sur des voies plus optimistes, si on veut bien accueillir toutes ces manifestations...



Facing the desert immensity of Little Mongolia, my glance slips on the fresh snow whose sun makes the flakes shine like diamonds. Infinite, magnificent sight in front of which I wonder about the essential: what is the dimension of our humanity, its future?

Like many, in these times of doubts, I wonder what makes us keep going on under the deafening and unintelligible media deluge to which we are submitted today. And I remember this Fluxussian motto: l'art c'est la vie!

And this first edition of our magazine launches the year 2022 on more optimistic ways if we want to embrace all these points of view ...

© Gabriel Soucheyre - Turbulences Vidéo #114

SOMMAIRE #114

/// CHRONIQUES EN MOUVEMENT ///

Enveloppez-moi ça - par Jean-Paul Fargier (p.5)

Le temps d'un sein nu... ou 34 ans d'Instants Vidéo - par Jean-Paul Fargier (p.11)

Souche, une sculpture vidéo en mouvement - par Gabriel Soucheyre (p.25) FR/EN/RU

Espace, couleur, épiphanie - par Gilbert Pons (p.35)

AR, VR, XR... Écritures augmentées in progress - par Philippe Franck (p.41)

i-REAL - Voyage dans les Cartographies Sensibles - propos recueillis par Philippe Franck (p.45)

Gaëtan Le Coarer - Rencontre - propos recueillis par Jacques Urbanska (p.56)

(do.space) - La transfiguration du corps-voix - propos recueillis par Philippe Franck (p.66)

Fugitives - Duo show, Romain Dumesnil & Jérémy Laffon - par Diego Bustamente (p.72)

Narcisse de Oscar A - par Maxence Grugier (p.77)

Oscar A, pratiques artistiques et dynamiques relationnelles - propos recueillis par Maxence Grugier (p.77)

Jacques Lizène (1946 – 2021) - par Jean-Paul Fargier (p.86)

/// PORTRAIT D'ARTISTE : ANNABELLE PLAYE ///

Entretien avec Annabelle Playe - propos recueillis par Gabriel Soucheyre (p.90) FR/EN

Vaisseaux - Installation 2015 - par Annabelle Playe et Grégory Robin (p.98)

Annabelle Playe dans ses œuvres à la chapelle de l'Oratoire - par La Montagne (p.100)

Annabelle Playe - Rencontre - propos recueillis par Monique Valadieu & Kasper Toepliz (p.102)

Geyser d'Annabelle Playe - par Tj Norris (p.106)

M Δ G N Δ d'Annabelle Playe - par ana compagnie (p.109)

Portrait Vidéo - par Gabriel Soucheyre (p.113)

/// SUR LE FOND ///

Delavaud presents Hitchcock - par Alain Bourges (p.114)

Scènes de la vie conjugale - par Alain Bourges (p.122)

ArtistE, vois-moi nomme-toi ! - par Charlotte Borie (p.128)

« Celles qu'on a pas eues » un diptyque sans images, ou à peu près - par Tristan Passerel (p.132)

Les passifs et les dystopies de Lousnak - par Jean-Paul Gavard-Perret (p.137)

Linda Tuloup - La déferlante et le feu - par Jean-Paul Gavard-Perret (p.139)

/// LES ŒUVRES EN SCÈNE ///

Robyn Orlin - par Geneviève Charras (p.141)

VIDEOFORMES 2022

37^{ème} Festival International d'Arts Numériques

Clermont-Ferrand

FESTIVAL ::: 17 > 20 mars

EXPOSITIONS ::: 17 mars > 3 avril

Enveloppez-moi



par Jean-Paul Fargier

Christo a enveloppé l'Arc de Triomphe de Paris (*Wrapped Arch*). Nam June Paik a enveloppé le Monde (*Wrap around the World*). Qui a gagné la course ? Allo... Du haut du Paradis où ils se trouvent tous les deux, ces deux grands toqués de l'art postmoderne ont accepté de répondre *ensemble* à mes questions. S'amusant, en vieux copains, à refaire le match.

JPF : Cher Christo, cher Nam June...

Paik : Christo est bien plus *cher* que moi ! Passons...

JPF : ...vous partagez le mot *Wrap* pour qualifier vos œuvres. Toutes, pour Christo, une seule, la dernière, pour Paik. Cela vous agace-t-il ?

Christo : Moi pas du tout. Tout le monde sait que j'ai inventé ce concept. Si Nam June s'en empare, ce ne peut être qu'un hommage.

Paik : C'était un hommage. Et un défi. Un défi amical.

Christo : Je me souviens quand je t'ai montré mes premiers emballages. Une chaise « *wrapped* », une table, une bouteille...

Paik : Un violon. Moi les violons, je les cassais. Mais justement, emballer ou casser c'est la même chose – une valeur ajoutée. C'est pourquoi Pierre Restany, le chantre des Nouveaux Réalistes, nous a embarqués tous les deux dans le même bateau.

Christo : Pendant des siècles, des millénaires, l'art a métamorphosé des objets en tableaux, a fixé des paysages sur des toiles plus ou moins grandes... moi j'ai mis la toile autour de l'objet. Et je l'ai exposé.

Paik : C'est le vieux Marcel qui nous l'a appris : pour montrer un objet, plus besoin de le peindre ou de le sculpter, on peut se contenter de le poser tel quel sur un socle.

Christo : Le coup de l'urinoir, génial ! Et quand Duchamp l'a fait, on n'était même pas nés, toi et moi.

Paik : On a failli être jumeaux. Nés presque la même année. Moi 36, toi 35. Au fait, c'est vrai que toi et Jeanne-Claude, vous êtes nés le même jour ?

Christo : Parfaitement. Nous sommes enveloppés par le même ciel, les mêmes étoiles. Celles du 13 juin 1935. Elle à Casablanca, où son père, un officier de



Wrapped Arch, Christo, 2021, Paris © Photo : Jean-Paul Fargier



Wrapped Around the World, 1988 © Nam June Paik

l'armée française était en poste. Moi en Bulgarie. Mon père avait une usine de textile.

Paik : Le mien aussi. Pareil. Textile. Tissage. Confection.

Christo : Ils auraient pu faire des affaires ensemble !

Paik : Outre Duchamp, l'idée d'envelopper des objets, tu la dois un peu à ton père alors ?

Christo : Et toi, à qui dois-tu l'idée de dérégler les télévisions ? À ta mère ? C'est idiot de croire qu'on est déterminé par ses parents !

Paik : Pas tellement. Ta mère travaillait dans l'Académie des Beaux Arts. Et moi mon père fabriquait des costumes modernes, vestes, pantalons, cravates, etc. Avec la télé, j'ai suivi sa trace : j'ai taillé un habit nouveau aux images. Un vêtement électronique.

JPF : Pas mal. Un costume flottant, déstructuré. Moderne, quoi. Mais revenons au *wrapping*. Et à l'idée révolutionnaire de Duchamp inventant le *ready made*. Révolution dans laquelle tous les deux vous êtes engouffrés. À fond la caisse.

Christo : Pas vraiment. D'abord parce que la caisse c'est nous, Jeanne-Claude et moi. Nous assurons tous les frais d'emballage. Ensuite parce que l'emballage ne singe en rien le soclage. Les Christo ne font pas des *ready made*.

Paik : Moi non plus. Même si j'avoue que Duchamp m'a ouvert les yeux, montré la voie. Quand je m'empare de l'image de la télé, ce n'est pas pour la mettre sur un socle. C'est pour en faire autre chose. Des émissions spéciales de télévision. *Global Groove* est un programme pour amateur de curiosités. *Good Morning Mr. Orwell* s'adresse à des téléspectateurs de plusieurs pays réunis par le satellite.

Christo : Tu as fait trois shows par satellite. Et quand j'ai vu que tu avais appelé le troisième : *Wrap around the world*, je me suis écrié : cette fois, je suis battu, dépassé. Jamais je n'arriverai à pratiquer un emballage aussi grand : la Terre. Avec tes ondes hertziennes tu as trouvé la toile d'emballage la plus élastique du monde. Bravo Nam June. J'ai apprécié le clin d'œil. Mais tu



Wrapped Around the World, 1988 © Nam June Paik

dois reconnaître que c'est moi qui ai inventé le truc. Des décennies plus tôt.

Paik : Non. Je pense que tu as eu un prédécesseur. Et que ce prédécesseur a eu un inspirateur. Le prédécesseur se nomme Man Ray.

Christo : Bon sang mais c'est bien sûr. Je l'avais oublié. J'ai tout fait pour l'oublier et le faire oublier. Man Ray et sa machine à coudre emballée. L'énigme de Lautréamont. Qui avait écrit cette phrase sublime...

Paik : *Beau comme la rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre...*

Christo : ...sur une table de dissection. La définition même de la Beauté pour Breton et les surréalistes. Mais qui est l'inspirateur de Man Ray ?

Paik : Mais tu le sais bien... puisqu'il est notre inspirateur commun. On vient de l'évoquer. Le génial, l'indépassable Marcel dit Rose Sélavy !

Christo : Duchamp, bien sûr. La machine à coudre emballée par Man Ray devient un ready made. Mais moi,

je le répète, je ne fais pas de ready made. Nuance : j'emballer, je ne socle pas.

Paik : Tu as raison, le ready made peut se passer de socle. Il suffit qu'un substitut du socle s'empare d'un objet existant en vue de l'exhiber. C'est le rôle de tes enveloppes textiles, dont tu recouvres des monuments (le Pont Neuf ou l'Arc de Triomphe à Paris, le Reichstag à Berlin, ou des îles même en Californie). Magnifique trouvaille.

Christo : Bien vu, merci. Et moi je peux reconnaître que tu as trouvé avec les liaisons hertziennes par satellite un tissu immatériel capable de battre tous mes records. Mais il n'empêche : le vrai *wrapping* c'est moi. On ne boxe pas dans la même catégorie. Le solide c'est du travail, l'immatériel c'est trop facile, c'est un gag.

Paik : J'aime les gags, car rire est le propre de l'homme. Et le plus beau de tous les gags que je connaisse c'est celui qui a créé le premier *wrapping* alors que tu n'étais pas né, mon cher Christo. *L'élevage de poussière* : de Duchamp et Man Ray. Une enveloppe (à peine) solide et (presque) immatérielle à la fois. Une

fine couche de poussière recouvrant une plaque de verre ou une planche, je ne sais plus.

Christo : Gagné. Mais ce n'est pas la poussière du temps, magnifiée par le rire sarcastique de ces deux trublions défiant tous les canons de l'esthétique, qui est à l'origine de mes premiers emballages... c'est le travail d'un être non humain, l'ouvrage d'un animal. Tu ne devines pas ?

Paik : Non.

Christo : Bzz, bzz, bzz...

Paik : Je ne vois pas. Dis-moi. Je sens que nous allons apprendre quelque chose, qui va révolutionner l'histoire de l'art.

Christo : L'araignée.

Paik : Mais l'araignée ne fait pas « bzz, bzz... »

Christo : La mouche, si. La mouche prise dans la toile d'une araignée. Elle fait « bzz » et puis se tait, enfermée vivante dans sa prison de fils.

Paik : Superbe. Alors je comprends : chaque objet que tu emballes est un cri. Ça, personne n'y avait pensé avant toi et tes *wrappings*, ni Duchamp ni Man Ray. Personne sauf moi !

Christo : Comment ça ? Tu ne vas pas remettre sur le tapis la question de l'antériorité entre toi et moi !

Paik : Bien sûr que si. Tous les artistes s'amusent à ça. Et question cri emballé, emballé et que ça saute, et que ça pulse, et que ça file à la vitesse du son d'un bout à l'autre de la planète... je ne t'ai pas attendu. *Wrap around the World* n'est pas mon premier emballage mondial. C'est juste le dernier.

Christo : Et quel serait le premier, fanfaron ?

Paik : As-tu entendu parler de mon concert Chopin transocéanique ? Un pianiste à Shangaï qui joue la main gauche, un autre à San Francisco qui joue la main droite. Ils démarrent ensemble, à la même seconde. Deux stations de radio émettent leurs notes simultanément. Le fil invisible, immatériel, de la TSF (télégraphie sans fil) les relie. La musique enveloppe le monde. C'est à la fin des années 50 que j'ai eu cette idée.

Christo : Et tu l'as réalisée ?

Paik : Non. À l'époque je n'avais pas les moyens. Je n'étais pas du tout connu. Alors j'ai envoyé mon idée à John Cage. Qui m'a répondu : bravo, j'espère entendre ça un jour. Tout ce que j'ai fait par la suite vient de là. J'ai inventé l'art vidéo pour ça. C'est grâce à la vidéo que j'ai pu accomplir mon tissage autour du monde. Qu'est-ce que tu en dis, l'ami ?

Christo : J'en dis ce que Beuys aurait dit en soulevant son couvre-chef : Chapeau ! Allons raconter tout ça à Jeanne-Claude...

Paik : Et à Shigeko... nos deux fées complices.

Christo : Nos Pénélope...

© Jean-Paul Fargier - Turbulences Vidéo #114

Le temps d'un sein nu... ou 34 ans d'Instants Vidéo

par Jean-Paul Fargier

Nous l'avons tous récité, avec délectation, ce vers de Paul Valéry (qui n'a pas écrit que le Cimetière marin) : *Ni vu ni connu – Le Temps d'un sein nu – Entre deux chemises.*

Il me revient, à cause de sa légèreté grave (ou gravité légère), au moment où s'achève le 34^{ème} festival d'art vidéo de Marseille.

Le dernier que son fondateur, Marc Mercier, aura concocté avant de tirer sa révérence et de passer la main.

Trente quatre ans d'émerveillement, d'émois intenses et furtifs mais durablement électriques comme ceux que provoque la vue charmante chantée par le poète sétois.

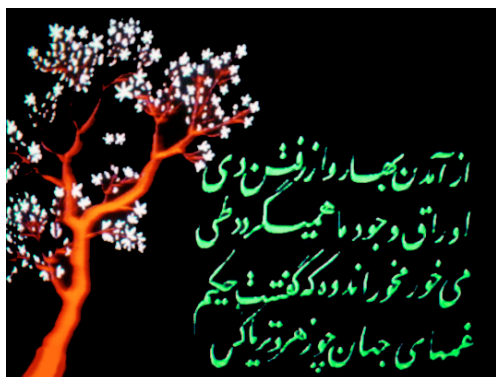
Trente quatre ans de découvertes, de surprises, de bouffées de créativité... *poétique et numérique* – les deux adjectifs dont se pare ce festival unique, qui a débuté en 1988 à Manosque avant d'en être chassé par un maire idiot, ignare et d'être accueilli dans la cité phocéenne par la Friche de la Belle de Mai.

Combien dure un *instant* poétique ? La question est philosophique. On peut en débattre à perte de vue. Flash ou éternité ? Eclair, tonnerre ou calme infini (entre

deux tempêtes) ? Tous les instruments de mesure sont bons puisque ces instants parce qu'ils sont poétiques sont d'abord polymorphes. Le bon critère est la secousse. Déclat unique ou choc à répétition : tout finit dans le cerveau. Où ça perdure, où ça s'enfouit, où ça s'efface et resurgit.

LES INSUBMERSIBLES

Le problème dans un festival, surtout si on le suit de bout en bout, est que ça s'efface beaucoup. À force d'enquiller des secousses rapprochées, quand dans un programme toutes les œuvres sont fortes, le spectateur finit par ne plus très bien savoir ce qui l'a mis dans un tel état d'ivresse. Pour le chroniqueur, c'est encore pire.



Ruba'iyat, 1993 © Michaël Gaumnitz

Il a noté quelques titres dont il avait envie absolument de parler au moment où il les découvrait dans la salle obscure, et puis une semaine après, en les lisant dans le dépliant, il peine à se souvenir des beautés qu'ils recouvraient. Heureusement parfois, il y a des photos, ça (r)éveille. Et des noms, que la déferlante n'a pas noyés. Insubmersibles.

Michaël Gaumnitz par exemple. Et ses peintures numériques, composées à la palette graphique, dont il fut un des premiers utilisateurs dans les années 80. C'est avec ses six *Ruba'iyat* (1993), quatrains hédonistes d'Omar Khayyam (poète persan, 1048-1131), que Marc a ouvert les séances de la Friche, le mercredi 10 novembre 2021 à 18 heures, après avoir rappelé qu'Arthur Rimbaud était mort à Marseille un 10 novembre (1891) à l'Hôpital de la Conception.

La palette graphique ou *Paintbox* (en langue native) était un instrument diffusé par la firme Quantel, qui commercialisait les premières régies numériques (avec compression d'images, retournements dans l'espace, glissements dans le cadre, etc.), outil qui changea le destin des artistes vidéo ayant débuté par la vidéo analogique et ses processus de montage rudimentaire. La *palette* (on omettait *graphique* par familiarité) avait pour caractéristique (sa fiche Wikipédia le rappelle, lisez-la) de restituer les étapes d'une composition, en accéléré, permettant de suivre la naissance d'une œuvre, son déroulé dans le temps. Gaumnitz, peintre, fut un des pionniers de cet



exercice, à l'invitation du studio de recherche de l'INA. Depuis ses simples *Carnets d'esquisses* (1985) et ses drôles de *Graf'nitzs* (1986) en passant par ses portraits sorciers dont les plus célèbres restent ceux d'Averty et de Godard, il est allé vers toujours plus de complexité et de finesse. *Portraits de Femmes* (1987), chronique de *La Révolution Française* (1988), démontage d'un style (*L'art en jeu* – Braque, Giacometti, Klee) ou en 1991-92, l'hebdomadaire *Courier des téléspectateurs* de La Sept, future Arte, où les mots éclosent comme des fleurs dans un film de Painlevé, se tricotent comme de la dentelle.

Tout ça pour arriver en 1993 à ce sommet d'élégance que sont les *Quatrains* d'Omar Khayam. Dits en français et en persi, écrits pareillement dans les deux langues, les mots qui chantent l'amour et le vin se tressent entre les tiges de jardins merveilleux fabriqués avec des arabesques joliment ciselées. Des amoureux s'y courtisent, des jets d'eau y dansent, des oiseaux s'en échappent. Ravissements garantis. Comme je ne me souviens plus desquels Michaël a illustrés, j'en choisis un au hasard (pour vous en donner le goût) dans mon exemplaire édité par Allia. Qui est un de mes livres de chevet (toujours à portée de main et de rêve).

O toi dont la joue est sculptée sur le modèle des roses sauvages !

Toi dont le visage est moulé comme celui des idoles chinoises,

*Hier ton amoureux regard a changé le roi de Babylone
En un fou qu'un joueur fait manœuvrer sur l'échiquier.*

Et un autre, quand même, où coule le vin avec l'amour, surplombé par la religion (ses trois thèmes de prédilection) :

*Une cruche de vin, les lèvres de l'aimée, sur le velours
d'une pelouse,
Ont tari mon argent, ont ruiné mon crédit...
Toute la race humaine est vouée au Ciel ou à l'Enfer.
Mais qui jamais est allé en Enfer, qui du Ciel ne revint
jamais ?*

Enfin, pour couronner cet hommage au grand Gaumnitz, Prévert fut convoqué avec ce bijou aux couleurs chatoyantes : *Pour faire le portrait d'un oiseau.*

De l'oiseau de Prévert qui vole hors de sa cage aux oiseaux anarchistes du film de clôture, *Commons Birds*, un vrai film de fiction de 84 minutes, réalisé par Silvia Maglioni et Graeme Thompson, il n'y a que quelques coups d'ailes. Et nous voici transportés loin, très loin de ce tohu-bohu d'images où nous avons baigné pendant quatre jours. Si Marc l'a programmé à la toute fin de son exercice à la tête de ce festival, c'est parce qu'il est, dit-il, « un film d'ouverture », qu'il donne envie d'aller voir ailleurs, de vivre autrement, de parler autrement. Et de fait, on se retrouve d'emblée dans un univers étrange, en noir et blanc, à Athènes aujourd'hui, où déambulent deux zozos, genre *clochards célestes* (façon Jack Kerouac et Neal Cassidy dans *On the Road*). Avec eux on constate la déglingue d'un pays ravagé par la Dette, accablé sous le poids des remboursements obligatoires édictés par un Sauveur qui l'a enfoncé, ce pays, dans une vie au rabais. Ces deux-là sont des révoltés, ils refusent de se soumettre, la Dette, ils ne la paieront pas, ils le crient en croisant une foule qui manifeste sa colère contre cette indignité imposée. Après une déambulation dans une ville morte, sauf quand elle est soulevée par

des manifestations, ville de ruines antiques défiant les siècles et de décombres modernes irrécupérables créés par les ruineux Jeux Olympiques (stade abandonné, anneaux en béton jonchant le sol sur lesquels virevoltent les deux zozos), la conclusion s'impose : il faut partir ailleurs. Mais où ? Tout droit, leur suggère une voix de corbeau pasolinien. Pasolinien, oui.

Car, on le comprend très vite, on se trouve avec ce film dans un prolongement génial d'*Uccellacci e uccellini*, où les oiseaux parlent. Ceux de Graeme et Maglioni sifflent et en sifflant forment des phrases, c'est ça qui est génial. Et la suite le prouve.

Les zozos athéniens qui, eux, parlent en grec ancien (celui d'Aristophane, dont la pièce *Les Oiseaux*, a inspiré ce film), en faisant un pas en avant pour obéir au corbeau, débouchent dans une forêt verdoyante, pleine d'arbres très vieux, couverts de mousse (indice irréfutable de pureté de l'air). Là vivent des humains qui s'expriment comme des oiseaux (dans une langue réelle, nantie de 2.000 mots, pratiquée par les habitants de l'île de Gomorée, au large des Canaries, nom prédestiné). La rencontre entre siffleurs et grécophones sera salutaire. Les siffleurs ont des solutions à proposer pour réfuter la Dette. Au terme d'une longue conversation (heureusement sous-titrée), l'un des rebelles hellènes rejoint le peuple libre ; le second n'arrivant pas, comme on dit aujourd'hui dans le monde des endettés et surtout des « endetteurs », à changer de logiciel mental, rebrousse chemin. La fable est claire, et d'une simplicité évangélique : il y a beaucoup d'appelés, peu d'élus. La liberté est un choix difficile, héroïque même.

Tel pourrait être le dernier mot de cette histoire contée en termes rutilants : mise en scène parfaite, alternant mouvements inspirés et plans fixes nécessaires ; jeux impeccables des acteurs, tant grecs (venus du théâtre) que gomoréens (enrôlés sur place) ; splendeur de la forêt primaire où aucun arbre ne pousse droit, chaque tronc se courbant élégamment vers un autre en un lacs d'arabesques enivrantes ; intrigante beauté des parures « oiselesques » des habitants de cette forêt ; rythmique



Commons Birds, 2019 © Silvia Maglioni & Graeme Thompson

envoûtante des sons codant les mots et des silences dosés. Tout concourt à vous transporter loin (de tout ce qui se fait en cinéma comme de tout ce qu'on voit en art vidéo), dans un monde enchanté, purement poétique, fermement politique. Où l'on respire mieux que dans notre ici-bas. Ici et maintenant, où l'on doit faire face au défi que nous lancent ces oiseaux exemplaires. Comment être dignes d'eux ? On ne va pas tous partir aux Canaries. Alors ? Un, deux trois, cent Vietnam, proposait le Che Guevara. *Commons birds* nous le crie : un deux trois, mille Gomorée et le monde sera transformé.

Il y avait d'autres oiseaux qui voletaient dans ce festival, chacun avec son message. Et d'abord celui de son affiche. Posé, sur une main réelle, un oiseau bleu, peint sur un mur, bat des ailes, s'apprête à s'envoler, à moins qu'il vienne, au contraire, juste de se poser. A côté du bras tendu vers l'oiseau, on lit : AVIS DE PASSAGE, encadré comme un titre : c'est celui de ces 34^{èmes} Instants Vidéo. Près de la main, une phrase, non signée : *Que les choses continuent comme avant, voilà la catastrophe*. On apprend (en lisant l'éditorial du pro-

gramme) que cet avertissement est de Walter Benjamin, penseur allemand, auteur entre autres d'un essai sur les Passages de Paris. Ainsi naissent les idées. Au hasard des rencontres, des cristallisations. Marc Mercier :

« J'ai conçu cette 34^{ème} édition du festival en marchant sur les traces de l'exil du philosophe poète Walter Benjamin. Une traversée des Pyrénées qu'il entreprit en 1940 pour fuir l'horreur des camps. Le passage vers l'Espagne aurait dû lui ouvrir les voies de la liberté. Tout passage comporte des risques. L'espace de la frontière est un seuil. Ce festival a été pensé comme un seuil. »

C'est pendant que Marc refaisait le parcours de Benjamin avec quelques amis (Caroline et Pierre Carrelet, Pascale Piloni, Yasmina Zidi), que cet oiseau s'envolant d'un mur a surgi, que Pascale a tendu vers lui sa main, que Yasmina a vu leur accord et cliqué la photo qui servira d'emblème à ces 34^{èmes} et derniers Instants Vidéo propulsés par le souffle, poétique et numérique, de son fondateur (qui passe la main). Cet *avis de passage*, prenant la suite de ces titres toujours aussi surprenants : *Mort, la vie te te guette* (pour le 33^{ème}), *Tu me voulais*

vierge, je te voulais moins con (pour le 32^{ème}), *Humains de tous les pays*, caressez vous (le 31^{ème}), etc.

GRANDS MOMENTS

Bien. Passons. Puisqu'on nous le demande.

Passons en revue ce programme ultime, aux heures si riches qu'il me faudrait un numéro entier de *Turbulences* pour en rendre compte. Et une mémoire d'éléphant. La mienne est égale à celle d'un oiseau. C'est déjà pas mal. Elle mémorise les bonnes branches, le nid où dormir, la haie où se réfugier en cas d'attaque, le champ où picorer des graines entre deux mottes et un ver de terre qui s'offre en dessert. Pardon si je *survole* ici tous ces trésors rassemblés par le Passeur averti et infiniment généreux, pardon si je ne rappelle que quelques moments de ces Instants.

Un des grands moments de ces 34^{èmes} Instants fut l'opéra de cris de Fatima Miranda : *Living Room Room*. Cris de terreur, de jouissance, de joie et de lamentation, accompagnés du tintement de percussions cuivrées qui virgulent ses phrases articulées sans fin. Son corps dessine sur la scène des rituels mélangés, accourus de tous les horizons. On rêve d'une nouvelle religion universelle, réellement fraternelle et pacifique, dont elle serait la grande prêtresse. On rêve d'entendre ses perçantes et berçantes et soulevantes mélodies résonner dans une église reconvertie, rouler sous ses voûtes, ou, poussées par le vent, du haut d'un minaret, se répandant dans tous les cœurs tournés vers le Ciel, et bien sûr aussi fusant dans les synagogues depuis la Tevah et la Bimah. Prière laïque adressée à des dieux qui n'existent pas et pourtant qui accablent depuis des siècles des multitudes naïves, dressées les unes contre les autres... Vroom vroom... Que vienne le temps du grand murmure partagé à *bouches fermées*, comme nous l'avons inauguré en suivant les indications finales de Fatima, substituant en guise de bonus post applaudissements un exercice collectif de cris rentrés, contenus, intérieurement modu-

lés, grossissant comme une vague de joie, un tsunami de paix.

Le lendemain, comme un écho à ces cris changés en sons mélodieux mystiques, Bob Kohn se (et nous) demandait *Why are people screaming?* En une vidéo fulgurante et pourtant lente de 2'54. Pourquoi les gens crient ? À chacun de donner une réponse à cette question en entendant les cris (déchirants, rageurs, transis, percutants, étranglés) collectés pour la poser. Pour la poser en les déposant sur des images de déserts (sables ou neiges) signifiant peut-être, sûrement même, que tout cri tombe dans le vide. Tout crier est un autiste qui s'isole encore plus. Hélas. À moins qu'il ne trouve le chemin du chant. Du chant métamorphosant plainte et colère. Du chant crissant et construit, instruit et communicant, tel que nous l'enseignent Fatima Miranda ou Silvia Maglioni et Graeme Thompson.

Autre grand moment : l'apparition double de Giney Ayme, l'artiste aux deux Y. J'y suis – j'y reste. Sur l'écran et sur scène. Complice depuis toujours de Marc Mercier (ils ont fait du théâtre ensemble) et des Instants (que Giney a souvent truffé de ses saillies, trouvailles, gestes). Justement des gestes, en voici encore. Si bien que Marc a intitulé cette apparition concertante : *Les gestes (du travail, de la poésie, de la technique) dans le guépier de la technique*. Hou la.

Mais voici de quoi il retourne. Ce que sous ce titre, on Y trouve.

D'abord un film de 15 minutes : *Les gestes du travail* (2017-2021). Compilation d'extraits de performances dispersées sur dix ans : Giney plante des clous, beaucoup de clous, de plus en plus vite, Ayme coupe à toute vitesse des planches avec une hache, en morceaux de plus en plus petits, frisant l'allumette et risquant la blessure, mais son adresse est grande et nul accident ne survient. Giney m'a expliqué : j'ai été bûcheron, menuisier, ce sont des gestes de métiers. Transformés en poèmes actifs par leur répétition concentrée. Leurs bruits forment une musique brute. C'est assez vertigineux à regarder. Le pire (je veux dire le meilleur) est à venir, gardé pour

la fin : avec je ne sais plus quel instrument (hache ou couteau), la main de Giney sculpte un poème de formes dans une liasse de papier blanc somptueux, qu'on réserve habituellement à l'impression de luxe, au tirage à part. Il entaille, cisaille, creuse, perce, effile, taillade, troue, tranche, et de diminution en diminution fait surgir un concert de reliefs immaculés. Juste avant de lancer le film, Marc avait célébré le génie de Giney en une litanie de verbes (d'action) dix fois plus fournie que ma liste ici. Bel hommage d'un poète à un autre.

Car Mercier aussi est poète. Tous ses textes dans les catalogues de ces 34 Instants Vidéo le démontrent. Une seule preuve : la présentation dans le programme de ce Moment Ayme. Les phrases se suivent serrées façon prose. C'est déjà un enchantement. Je vais les aérer ici, façon poème. Ecoutez.

*On dit que ce sont les Chinois qui inventèrent le papier.
Tous les intellectuels les vénèrent...*

C'est pourquoi en 68 nombreux furent maos.

Ils n'ont pas voulu voir la bête qui

Est en eux. Regardez

La guêpe, rongeur de ses mandibules le bois

Des poutres. Sa salive servant d'agglutinant,

Le matériau obtenu est du papier dont elle construit

Ses guêpiers. Depuis lors, l'homme ne cesse de se fourrer dans le

Guêpier des mots et des techniques, enviant parfois

La taille de guêpe dans les «magasins féminins».

Images indigestes.

Reste à trouver le geste du travail qui

Artisane les mots, les images et les sons comme

Nos sœurs hyménoptères apocrites façonnent

Leurs alvéoles.

Oui Giney est un maître en secrètes alvéoles. La suite de son intervention le prouve. Après le film, une lecture. Par Florence Pazzottu. De textes de Ayme ? Non, d'elle-même. Giney aime ses mots, sa voix, son allure : ils ont souvent performé ensemble. Elle avec ses pensées

serties en sages conseils, réflexions engageantes, intuitives *C'est égal*. Lui, à ses côtés, en gratteur de guitare. Vivace, rapide, délurée, déferlante, en un mot : *flamenco*. J'ignorais ce talent qui complète en douceur son art du marteau et du couteau, de la tranche et de la hache, sans abdiquer la vitesse. Belle accointance. Les têtes dansent, entraînées par les mains, les mots. Les accents partagés. Les entre deux, *silencio*.

ESCADRILLE D'AVIONS FURTIFS

Frappé cette année par la haute teneur des performances, il ne faudrait pas que j'en vienne à *passer sous silencio* la flottille, l'essaim, l'escadrille des vidéos brèves, qui chaque jour assaillaient nos mirettes ébahies... mais qui se succédaient à une telle cadence qu'elles effaçaient ce qui avait été imprimé par les précédentes. J'aurais dû les commenter en direct. Voici en différé et en une phrase quelques remarques qui surnagent. Souvent accrochées à des noms que je connaissais déjà. Les repères, ça aide.

Clio Simon, avec *Géographie de l'ineffable* (12'), nous ramène une de fois de plus mais avec davantage de sérénité dans son Chili chéri.

Esmeralda Da Costa, après avoir mis en scène sa mère et elle, découvre dans *Moi ? Mon Monde* (3'33), la diversité bigarrée des êtres qui l'entourent, symbolisés par des enfants noirs qui jouent à la balle (de couleurs).

Jean-François Guitton empile les *Lieux* (18') jusqu'à l'abstraction, épure du sens.

David Finkelstein revient avec sa *Collection d'Excentricités* (2019), découverte il y a deux ans mais cette fois sous-titrée : des objets flottant dans un espace numérique propre à toutes les métamorphoses contribuent à la démonstration de deux plaisantins postés dans un coin du cadre qui discourent en direct du rôle des mots dans la création du monde. Absurde et doucement hilarant. Saluons-les bien haut, l'humour se fait rare chez les vidéastes.



Géographie de l'ineffable © Clio Simon

Ah mais non, proteste Jisu Lee, un coréen qui signe *Le manque partagé* (5'25) : curieux assemblage de mobilier bancal qui parvient, en dépit de toutes les privations de pièces essentielles, à donner le change.

Juste après, et en live, Marc Mercier a fait la démonstration qu'on pouvait faire tenir debout, sur une table, une chaise n'ayant que trois pieds. Olé.

Sa *Corrida Urbaine* (3'15), un *hit* qui date de 2008, gesticulation à Ramallah d'un policier danseur réglant la circulation, a une fois de plus été saluée par des rires de bon aloi.

Virginie Foloppe, avec *Male Gaze* (7'40) envoie (ou reçoit) joliment écrite une lettre d'amour (à ou de sa sœur) en accusant réception sur son visage repeint.

Joao Cristovao Leitao, dans *Aleph* (14'), donne à entendre le texte éponyme de Borges en usant seulement d'une mise en abîme, lente et longue, multipliée, d'un écran et d'une caméra filmant en zoom arrière cet écran – ce qui génère un enchevêtrement de cadres qui rend bien l'idée d'un livre contenant le monde en une seule phrase.

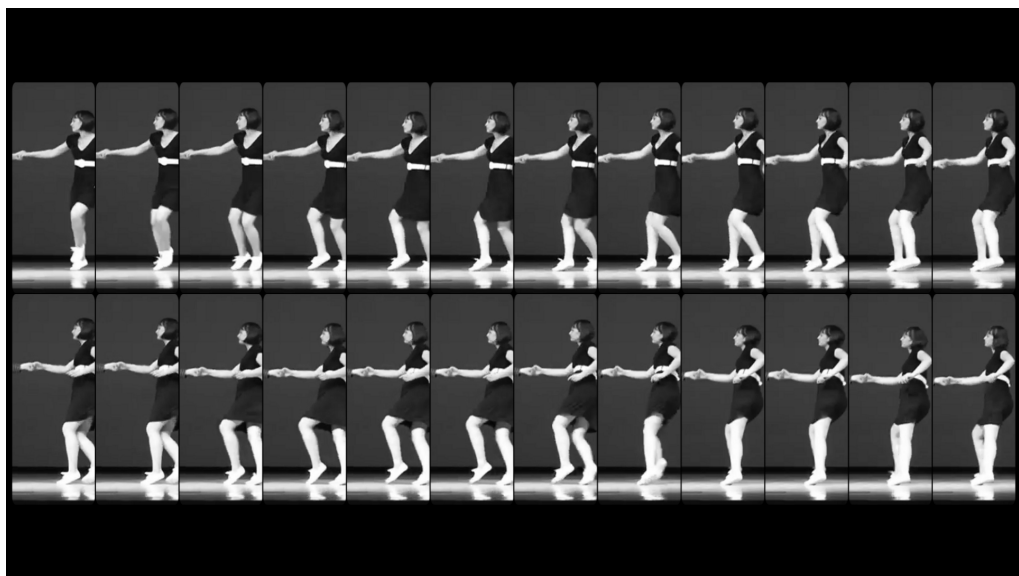
Gérard Chauvin use d'un semblable dispositif purement géométrique mais cette fois latéral, tout aussi fascinant, dans *Furtifs*, ou savoir disparaître dans l'angle mort des sociétés de contrôle (8'45) : tapis glissant pour dérouler un texte théorique inspiré par Alain Damasio, lui-même inspiré (je crois) par Deleuze et Guattari.

Pierre Clouin (dont on n'avait plus de nouvelles depuis son agneau bêlant) fait la même démonstration en moins d'une minute avec *Supply (Alimentation)* (0'53) : des boîtes de conserve (sous surveillance sans doute) tressautent sur un tapis roulant filant vers l'abîme, jusqu'à ce que certaines versent dans le vide.

Marianne Strapatakis, impertinente, a transformé une commande de publicité, pour des restaurants japonais de sushis, en élégie de la mer écrite du point de vue du poisson : *The Beautiful Fish* (4' 31).

Stuart Pound aime la danse et le prouve avec le renversant *Boogie Stomp Pink* (3' 34), frais et monochrome, un brin sexy.

Pascale Pilloni avec son *Incise du mimosa* – un goût d'encre dans la bouche (12'27) plonge des paroles émouvantes de Deleuze et de Godard (récitées à deux



Boogie Stomp Pink © Stuart Pond

voix) dans une rhapsodie en jaune et noir, tandis qu'une colombe tente de s'envoler vers l'azur avec un message crypté, à coup sûr politique. Multicolore en tout cas.

Maximilien Ramoul nous conte *La chute de la bureaucratie* (4' – 2017) sans croire qu'elle ne s'en relèvera pas.

Pierre Carrelet, avec *Des – ailés* (11' 36 – 2021), entre dans la tête d'un migrant condamné à errer et à ressasser son étrangeté en un monologue sans fin : Je suis perdu en ce pays, je flotte ; ici, je n'y suis pas tout à fait ; ailleurs, je n'y suis plus ; j'attends ma mue, ma libération, ma métamorphose... tous ces mots sortant d'une tête noire dansant au plus près de la caméra, percutée parfois par l'éclatement d'une fleur rouge jaillie comme une larme solaire. Sans doute la vidéo la plus accomplie poétiquement et la plus subtile politiquement vue dans ce festival.

Geneviève Morgan suit tranquillement l'édification patiente de *La montagne de fleurs* (10'15 – 1994) que l'artiste portugaise Lourdes Castro, orfèvre en ombres (projetées ou cousues main), construit avec les pétales de tous les géraniums que chaque matin son mari (Ma-

nuel Zimbro) lui offrit à son réveil pendant des années : magnifique volcan rouge (d'amour) autour d'un cratère de verre (un vase soliflore) laissant passer la lumière jusqu'au sol à travers la table transparente sur laquelle l'œuvre est installée, créant son double d'ombre. Montagne double donc, réelle et sensuelle en haut, dessinée et mystérieuse en bas. Toute chose sur terre a son pendant ailleurs. Mont analogue, montagne magique. On ne finira jamais d'en graver la légèreté.

MONUMENTS

Après ce survol rapide, hélas trop furtif, d'œuvres ciselées comme des bijoux, il me faut en venir aux poids lourds, aux mastodontes, aux monuments. J'en compte 4. Les voici par ordre d'arrivée sur l'écran des Instants.

1. *Mémoires de la Télévision* (49'25 – 2021) d'Alain Bourges. Télévision retrouvée par le Proust du temps cathodique. En trois parties. La Voix des morts (12'10) décèle les prémisses du tremblement gris des premières images hertziennement dans les manigances

de spirites inspirés se donnant la main autour d'une table pour convoquer l'Invisible. C'est le défilé des ancêtres, qui commence avec Victor Hugo et s'achève avec Pierre Barthelemy, l'accoucheur de la TV française. *La vie instantanée* (24'45) nous projette dans les grands moments du Direct (*Live* disent les américains), en particulier de la mort en direct dont le parangon restera l'assassinat de Kennedy, reconstitué ici par Alain Bourges en une orchestration nouvelle de tous les points de vue filmés. *L'âge ingrat* (12'30), c'est l'adolescence d'une nouvelle usine à rêve : le balbutiement des séries, les coups d'éclat des personnages récurrents. L'histoire n'est pas terminée, il reste pour compléter ces Mémoires de la Télévision à peindre sa maturité, sa décrépitude, peut-être sa résurrection. L'art vidéo est né de ce medium cathodique, qui a muté numérique. Bourges y travaille. À suivre.

2. *Piu de la vita* (73'16 – 2020), un film de Raffaella Rivi sur Michele Sambin (et Pierangela Allegro). Au départ, Sambin est un jeune artiste italien, moderne comme on en trouve beaucoup dans les années 60, cherchant à se singulariser dans le sillage de Duchamp qui a décrété la peinture obsolète. Vive les objets trouvés et les actions baptisées performances. Alors Michele rassemble quelques comparses, les dote de bidons de peinture industrielle et ils s'en vont les répandre sur une prairie au bord de la lagune de Venise : il repeignent l'herbe façon *dripping*, joli coup (filmé bien sûr pour l'exemple, l'homologation du record). Un jour, vers la fin des années 70, Michele Sambin découvre, comme beaucoup de bricoleurs électroniques à l'époque (Dan Graham, Bruce Nauman, Catherine Ikam), l'effet retard entre enregistrement et restitution des images vidéo par les premiers magnétoscopes. Et il a l'idée d'une performance accomplie en tirant parti de ce décalage, qu'il va augmenter, multiplier. Il accroît le parcours de la bande entre deux magnétoscopes de façon à sur-imprimer en direct les images de son action. Action consistant à mouvoir sa tête devant la caméra, passant d'un hors-

champ à l'autre, tel un balancier. Vertige du Temps. *Il tempo consuma* sera le titre. Dans le film que Raffaella Rivi lui consacre, Michele reconstitue sa trouvaille. C'est à peu près tout ce qu'il a fait en vidéo, car artiste à multiples facettes il s'est beaucoup exprimé en faisant de la musique, du dessin, de la peinture, de la sculpture et surtout du théâtre avec la complicité de Pierangela Allegro, comédienne et poète, qui deviendra son épouse et la partenaire de son succès. Dont nous avons un large aperçu grâce aux archives bien rangées dans la maison calme et luxueuse, entourée d'oliviers, entièrement pensée par l'artiste. Luxe et volupté d'un accomplissement heureux permettant le rebondissement créatif permanent, comme en témoigne la réédition numérique d'*Il tempo consuma* pour les 34^{èmes} Instants Vidéo de Marseille. Très belle installation dont je parlerai plus loin.

3. *S'il en reste une, c'est la foudre* (37' – 2016), réalisée par Marie Alberto Jeanjacques. La foudre se nomme Annie Le Brun. Interviewée en noir et blanc, filmée en gros plan, la philosophe poète lance ses pensées révolutionnaires dans le vent qui les emporte loin, frappant d'interrogation les souvenirs d'enfance de la réalisatrice. Le choc de ces deux univers provoque une fulgurance cinématographique rare (qui me fait penser aux lueurs d'intelligence que tressent les mots de Sollers dans les images de Pollet pour précipiter *Méditerranée* dans le mystère d'une initiation cosmique). Il s'agit là aussi de se sauver par la Beauté. La première phrase de *S'il en reste une* dit à peu près : « Depuis ma naissance je suis poursuivie par l'ombre d'un taureau... » Puissant incipit sur des images de mer agitée. Et des taureaux, on va en voir par la suite beaucoup, libres ou contraints en Camargue. Comme un écho aux corridas, actes sacrés, de *Méditerranée*. Annie Le Brun, *torera*. C'est l'évidence. Ses réflexions sont des passes, des banderilles, des coups d'épée, des estocades par concepts affûtés. On la regarde dérouler ses véroniques admirables face à la charge d'une Perte évitable. Il n'y a pas de fatalité à l'absence de révolution, quand le salut ne dépend que

de soi-même, pas d'une foule, fût-elle nommée peuple. Il suffit de penser juste, de dire bien et présenter beau. Chacun doit s'y mettre, produire sa poésie. Et la métaphore finale est sublime (et digne de la fin de *Méditerranée* : la barque lointaine, minuscule point au milieu de l'immensité de la mer) : une silhouette humaine arpente difficilement les failles d'un îlot rocheux, cherchant une issue, il a l'air égaré, véritablement perdu dans cette prison entourée d'eau. Il s'approche du bord, hésite, recule, avance encore et plonge dans l'eau. Comme on se jette (*al volapié*) sur un taureau. Beauté salutaire d'un geste éperdu.

4. *Mort, la vie te guette ! (Poème vidéographique en dix esquisses et un épilogue en quête de la beauté d'un geste éperdu)* (78' – 2020). Une telle densité de pensée et intelligence des images, on n'avait pas vu ça depuis les films de Guy Debord. Signé conjointement par Pierre Carrelet et Marc Mercier, ces esquisses réalisées pour tramer les Instants Vidéo de l'année dernière, empêchés par le Covid, forment un Manifeste contre « la laideur contemporaine provoquée par la marchandisation de la quasi-totalité du monde ». Les voici encore frémissantes, lâchées comme une bombe dans les 34^{èmes} rugissants. On en proposera peut-être plus tard (moi ou un.e autre) une étude complète, je me contenterai aujourd'hui de pointer seulement ce qui rend ces chapitres si forts, si indispensables à qui veut survivre honorablement dans notre monde abîmé.

Le dispositif de ces esquisses est simple et d'emblée décapant. Beaucoup de mots, de phrases, de citations : un texte fleuve ; et en regard, très peu d'images, séparées par beaucoup de noir. Ces images se voient presque toutes décrites, attribuées, titrées, et bien sûr numérotées pour que l'on se rende compte de leur rareté précieuse. Ce sont des dessins, des caricatures, des photos, une seule fois un film (splendide). La dernière image porte le numéro 178, je crois. Vraiment c'est peu (mais suffisant tant chacune est frappante) pour une telle

somme de pensées, d'ironie, de mise en mouvement. Les mots s'imposent comme le vecteur d'une insurrection.

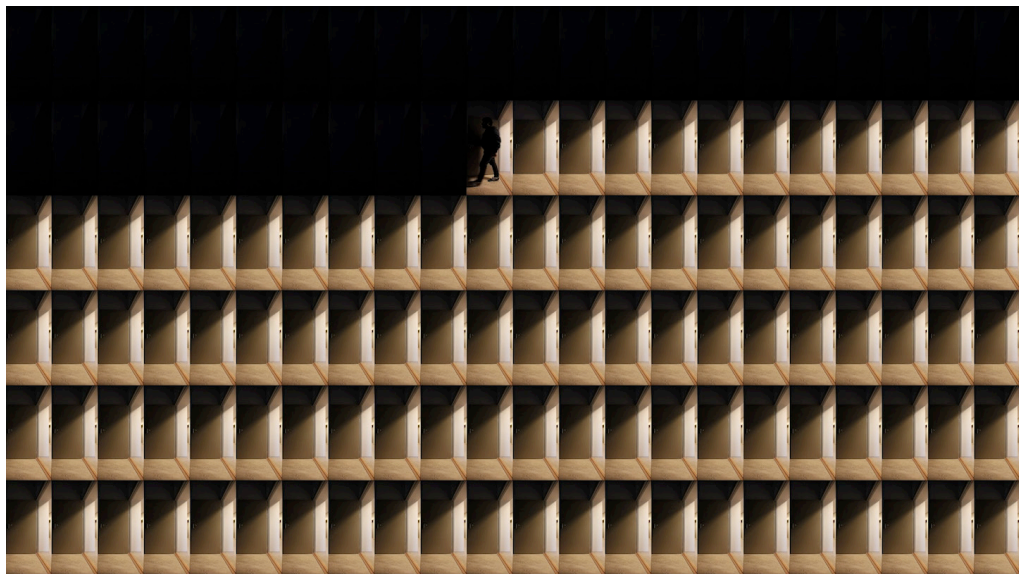
Égrainés par des voix attentives aux sens qu'elles émettent, ces mots s'accumulent telle une vague qui grossit et ne cessent de pousser devant elle les déchets d'une tempête. Ils sont signés par une centaine de noms qui défilent à la fin. Nommons Annie Lebrun (inspiratrice revendiquée de ces réflexions prophétiques), Goudard (et son histoire modèle du cinéma), Nietzsche (et ses *par delà*), Sade (et ses outrances pédagogiques cruelles), Rimbaud (et son illuminé cinéma en couleurs), Bataille (et ses intuitions politiques), Fanon (et sa valse des masques), Bellmer (et ses corps illimités), et Brecht, et Breton, et Camus, et Benjamin, et Césaire, et Deligny, etc. etc., à jamais indispensables.

D'esquisse en esquisse, on parcourt l'orbe de la lumière, on médite sur l'effraction, on assiste à l'invention du noir, on contemple des masques, on danse avec les Muses, on partage l'humaine condition, on magnifie les corps (le nôtre et celui des autres), et après avoir suivi les lignes d'erre on accède à la Beauté, concluant illico : il ne faut pas en rester là. Il ne faut surtout pas l'asseoir sur nos genoux, la Beauté, sinon, comme Rimbaud, on la trouverait amère, et on finirait, comme il l'avoue, par l'injurier. Le monde est à aimer : plus que la beauté c'est la vie, l'arme secrète. L'ennemi c'est la mort. Douze fois retentit, à chaque fin de chapitre, cet avertissement : *Mort, la Vie te guette*. Sur tous les tons.

À décliner, *ad libitum* : Art, la Vie te guette. Vidéo, la Vie te guette.

ET LES INSTALLATIONS ?

Elles sont, aux Instants, toujours, et il m'a semblé cette année encore davantage, nombreuses. Minimales (avec un seul écran) ou spectaculaires (déployant un dispositif large, multiple), le regroupement en une seule vaste salle de 16 œuvres défie le spectateur d'apprécier chacune à sa juste valeur. On passe de l'une à l'autre sans transition, en quelques pas, sans avoir le temps de souffler.



The Door, 2020 © Hassan Daraghme

On est acculé à la boulimie. Alors chacun y va au petit bonheur la chance, se frayant en zigzag un chemin d'exploration aléatoire. Voici le mien.

Désir, de Richard Skryzak. Ultra minimal : le mot est écrit en lettres bâton, avec comme accent sur le « E », un fin croissant de lune, et une pleine lune comme point sur le « I ». L'auteur de cette douce rêverie, en mettra d'autres, points et accents, dans un texte lu le soir du vernissage, célébrant l'amitié que l'art entretient entre ses servants (à rebours des rivalités que suscite le marché).

La traversée du rail, Robert Cahen, 2014. Barrant l'entrée de la salle d'exposition, on bute contre ce tableau filmé en Chine, où l'on voit des cyclistes, des voitures et toutes sortes de passants franchir avec peine les rails d'une voie ferrée en pleine ville. Comme, vu la difficulté du passage, ils sont obligés de ralentir, on a le temps d'observer leurs différences (habits, allures, tailles, âges, genres) et d'admirer le style de leurs tactiques.

En attendant que le vent tourne, 2019, est un triptyque d'Esmeralda Da Costa. Il déploie les effets du vent sur des paysages somptueux, caractérisés par la ronde des éléments vitaux (feu, eau, air, terre) que contemple

(de dos dans l'image) l'artiste, nous invitant par sa présence à méditer avec elle.

Wasser, 2021, de Marie-Pierre Bonniot. Un cran au-dessus (en nombre d'écrans) : 5. Variations sur l'eau, et ses états contemporains, avec des images captées par iPhone dans plusieurs pays (France, Allemagne, Islande, Suisse). Les rimes d'une image à l'autre tressent un discours écolo, pas toujours facile à décoder.

Pasos (Frontières), Olivier Moulai, 2019. Une fresque vaste trouée de dix alvéoles. Des visages, des paysages, des chemins. L'auteur entend nouer les chemins de l'exil de gens célèbres comme Walter Benjamin et ceux où errent désespérément des milliers d'anonymes. Belle idée. Mais on a parfois du mal à s'attacher à cette dispersion bigarrée.

Il tempo consuma (1978 – 2021) de Michele Sambin. Sans doute la plus simple, la plus immédiate des installations de cette expo. Exploitation du phénomène du *retard* entre tête d'enregistrement et tête de lecture dans la vidéo analogique (voir plus haut), retard amplifié par un circuit augmenté de la bande vidéo. Avec ce geste simple d'une tête (celle de l'artiste) oscillant d'un

bord à l'autre du cadre... comme un balancier dans une horloge. Ô temps, suspends ton vol, soupirait le poète au XIX^e siècle. Impossible, répond le vidéaste, au XX^e, je suis en boucle. Dans l'éternité (technique).

Haschisch à Marseille (2021). Sur les pas de Walter Benjamin dans les rues de Marseille, en 1928, les sens aiguisés par le haschisch, ainsi l'auteur (Renaud Vercey), présente-t-il son diptyque géant (deux grands écrans placés à angle droit). On y voit des cartes postales des années 20, des rues, des avenues, des hôtels, des quais, le port, le pont transbordeur, etc. Nostalgie, quand tu nous tiens... C'est grandiose et en même temps on finit vite par aller voir ailleurs... et le lendemain quand on revient on est bien content de découvrir d'autres vues. Visite infinie dans le labyrinthe du temps. « Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent, écrit Walter Benjamin (cité dans le catalogue). Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans une constellation. » Une image, oui, mais deux, ça donne quoi ? La Voie Lactée de milliards de destins.

The Door (2020). Hassan Daraghme (Palestine). Un quidam ouvre et ferme des centaines de portes, passant sans s'arrêter d'un espace à un autre, espace minuscule, réduit à la fonction de passage sans possibilité de s'arrêter, de s'installer. Il faut sans cesse avancer, et recommencer. Nouveau Sisyphe de la multiplication des frontières, ce personnage est fascinant par son actualité terrible. Infernale.

Camille (2021). Hommage à Camille Claudel et à sa sculpture *Jeune femme aux yeux clos*, l'ironie dans le programme. Cela aide à comprendre ce que visaient Brigitte Valobra (France – Espagne) et Wald (Tunisie – Espagne) en filmant au ralenti et en noir et blanc une femme (ou deux ?), une épaule dénudée, fermant les yeux. C'est plastiquement assez mystérieux et cela le devient encore plus quand le programme mentionne que cette œuvre (vidéo) évoque « le trouble provoqué par le confinement strict de la Catalogne en 2020 ».

Iskra, et bientôt l'étincelle embrassera la prairie (2017). Pascale Piloni présentait une nouvelle version

de son installation (dont j'ai parlé il y a quelques années dans un numéro de *Turbulences*). Version améliorée en netteté (sans excès) des petites images qui se logent dans des boîtes d'allumettes entr'ouvertes. On y devine, à la place des tiges inflammables, des amants enlacés. Une centaine de lits coexistent ainsi, en une fresque érotique, contagieuse. Vertige. Multiplicité de l'amour, dont la flamme mettra le feu à toute la plaine, selon l'utopie communiste reprise par les surréalistes. Rêvons. C'est mon installation préférée, cette année, et j'aimerais la voir projeter sur des murs immenses.

SIGN, Robert Cahen, 2021. Pour accompagner une pièce de musique de dix minutes d'André Bon, le vidéaste a choisi quatre paysages et les a travaillés de façon à s'harmoniser avec les quatre thèmes de la composition : tension, détente, attente, extase. « Rencontre à déchiffrer », prévient le catalogue. Ou à savourer simplement : l'extase peut être immédiate, ou sans cesse reculée.

Et voilà, c'est fini. Je sors. J'ai certainement raté quelques œuvres, mais au bout d'une heure et demie il est difficile d'absorber d'autres propositions.

Ah mais si, encore une. À l'extérieur de la salle. Je lui avais tourné le dos en me précipitant à l'intérieur. Comment ai-je pu ? Elle est énorme et splendide.

Timeline (2021) de Hamza Kirbas. Turquie. Trois images numériques fortement symboliques s'enchaînent pour émettre un message indéchiffrable (que n'éclaire pas en tout cas le laïus du catalogue, fatras de considérations sociologiques inspirées par les travaux de Maurice Halbwachs sur la mémoire collective). Mais trois images assez puissantes pour vous clouer sur place. 1. Plusieurs caisses débordant de mains coupées (en plâtre ou en plastique) progressent sur un rail circulaire en vomissant leur contenu sans jamais l'épuiser. Les mains s'accumulent jusqu'à la nausée. 2. Des femmes aux yeux bandés d'un foulard rouge, vêtues de longues robes blanches, forment un cercle autour d'une autre femme vêtue de rouge, et la caméra tourne autour de cette cérémonie. 3. Un arbre rouge émet des étoiles blanches



Iskra, et bientôt l'étéincelle embrassera la prairie, 2017 © Pascale Pilloni

qui vont joncher le sol. 4. Des boîtes de conserve rouges se dandinent en troupeau dans un espace envahi par une fumée blanche. Rituels de groupes ? Mais lesquels ? Venant de Turquie, ces images parlent-elles des Derwiches Tourneurs ? De l'oppression ou de la libération des femmes ? Des Kurdes ? Au fond, ça m'indiffère. Seul compte l'effet 3 D à base giratoire. Parfaitement réussi. Destinée, on le suppose, à tromper la Censure.

TRANSMISSION

Enfin ce fut la fin. Des Instants Vidéo lancés 34 ans plus tôt par son inventeur, Marc Mercier (avec le soutien institutionnel de Chantal Maire, directrice de la MJC Jean le Bleu de Manosque et la complicité scénographique d'Anne Van Der Steen).

Pour finir en beauté, Marc a eu la belle idée de transmettre le costume de Nam June Paik que je lui avais transmis en 2013, pour les Cinquante ans de l'invention de l'art vidéo, afin d'incarner le Pape de l'Art Vidéo dans des performances à sa guise, comme je l'avais incarné, ici ou là, depuis qu'en 1990 Paik me l'avait offert à la fin du tournage en Corée de *Play it again, Nam*.

Le réceptionnaire, empêché (par les restrictions Covid) d'atterrir en France, l'a reçu à distance grâce à une liaison internet.

Ce sera maintenant à Majid Sedati, directeur du Festival Vidéo de Casablanca, de « faire le Paik ». Festival créé par Marc Mercier, qui y revient chaque année, et cette année avec un cadeau de plus.

Et Majid n'a pas tardé à entrer dans son nouveau costume. Le festival marocain s'ouvrait la semaine après que se termine celui de Marseille.

Je suis sûr que Nam June Paik aurait été heureux de cette transmission.

D'abord parce que le festival de Casablanca l'a souvent honoré et qu'il poursuit le grand geste de la fraternité artistique du médium le plus moderne.



Ensuite, plus secrètement, parce qu'il avait rêvé de tourner un remake du film de Michael Curtiz, *Casablanca*, en mettant en scène le fils d'Humphrey Bogart et la fille d'Ingrid Bergman. Maintenant qu'il vient de mettre un pied au Maroc, par costume interposé, il verra peut-être un jour son rêve réalisé. Moteur.

À toi de jouer, Majid.

© Jean-Paul Fargier - Turbulences Vidéo #114

Souche, une sculpture vidéo en mouvement

par Gabriel Soucheyre

Ce n'est pas un hasard... mais plutôt un concours de circonstances qui a précédé *Souche*, une création originale d'Anne-Sophie Emard.

Je connais Anne-Sophie depuis sa sortie (brillante) de l'école d'art de Clermont-Ferrand, et du fait que nous vivons dans la même ville, nous avons une relation privilégiée d'artiste et curateur.

En 2014, je participais au Festival international d'art vidéo AIVA en Suède où je faisais la connaissance de Sergei Ivanov et Tsz Man Chan, les organisateurs d'une manifestation internationale singulière et enthousiasmante – Papay Gyro Nights – qui avait la particularité de se tenir en deux temps et deux lieux, sur une île de l'archipel Orkney, au nord-est de l'Écosse en février, et sur l'île de Hong-Kong en avril. L'envie d'un échange était très forte et je formulais, à leur demande, une proposition.

Dans cette période, Anne-Sophie, jeune maman, me confiait que, du fait de cette maternité, elle ne pouvait pas répondre à des offres de résidences qui l'auraient tenue éloignée trop longtemps de sa famille, celles-ci se déroulant généralement sur plusieurs semaines. Et pourtant, ces résidences étaient très importantes dans

SOUCHE (ROOTS), A VIDEO SCULPTURE IN MOTION

It is not a coincidence...but rather a combination of circumstances that preceded "Souche", an original creation by Anne-Sophie Emard.

I have known Anne-Sophie since she graduated (brilliantly) from art school in Clermont-Ferrand, and because we live in the same town, we have a distinctive relationship as artist and curator.

In 2014, I participated in the international video art festival AIVA in Sweden where I met Sergei Ivanov and Tsz Man Chan, the organisers of an original and exciting international event – Papay Gyro Nights – which had the specificity of being held in two times and two places, on an island in the Orkney archipelago, in the north-east of Scotland in February, and on the island of Honk Kong in April. The desire for an exchange was very strong and I formulated a proposal at their request.



Île de Papa Westray, Écosse, Février 2016 © Photo : Anne-Sophie Emard

son processus de travail avec l'abstraction du quotidien qu'elles apportent, et surtout les rencontres qu'elles proposent : des gens, des lieux, des expériences, des échanges avec les structures invitantes et leurs curateurs...

J'ai donc suggéré à Anne-Sophie l'idée d'une *résidence nomade*, d'une durée de 8 à 10 jours à chaque fois, en l'invitant à participer aux Papay Gyro Nights en 2016¹. Elle m'a alors confié l'idée d'une recherche provisoirement intitulée *Une chambre à soi* dont l'origine est le livre éponyme de Virginia Woolf et exprime cette nécessité d'un espace et d'un temps à soi. C'est ainsi qu'est née *Souche*.

Souche est une sculpture évolutive, un *work in progress*, qui s'enrichit à chaque présentation. C'est une sorte de greffon architectural qui se pose en un lieu et se nourrit de son environnement, comme une éponge qui absorberait des images et les restituerait au spectateur.

During this period, Anne-Sophie, a young mother then, confided in me that, because of her maternity, she could not respond to offers of residencies that would have kept her away from her family for too long, as these generally lasted several weeks. And yet, these residencies were very important in her work process, with the abstraction from everyday life that they give, and above all the encounters that they offer: people, places, experiences, exchanges with the inviting organizations and their curators...

I therefore suggested to Anne-Sophie the idea of a nomadic residency, lasting 8 to 10 days each time, by inviting her to take part in the Papay Gyro Nights in 2016. This is how "Souche" was born. She entrusted me with the idea of a research project provisionally entitled "A Room of One's Own", which originated in Virginia Woolf's book of the same name which expresses the need for a space and time of one's own. This is how Souche was born.

1 - Orkney, VIDEOCOLLECTIF 2016, Anne-Sophie Emard : <https://www.youtube.com/watch?v=Z9l6hwoSEXw>

Ces images en mouvement peuvent s'apparenter à une sorte de carnet de voyage dont le prisme est la sensibilité de l'artiste qui capte des images ou moments particuliers, les agence et surtout en gère le flux. Ce flux est projeté sur une demi-pyramide offrant potentiellement 114 faces, soit autant de flux, de vidéos proposant non pas une lecture linéaire – impossible – mais une approche sensitive où le spectateur refait le montage à l'infini.

L'œuvre est silencieuse, elle invite à la méditation, à l'appréhension du temps. Elle offre le spectacle d'une mémoire au travail, d'images qui s'accumulent, certaines vont s'effacer avec le temps, de nouvelles apparaissent.

Après l'expérimentation durant les Papay Gyro Nights en 2016, le travail de recherche et création abouti, *Souche* a été présentée dans les anciennes cuisines de l'abbaye de la Chaise-Dieu (2017), au Musée Bargoin à Clermont-Ferrand (2017) dans le cadre de l'exposition *Verdures : du tissage au pixel*, à la Galerie Odile Ouizeman (exposition *Lost in nature library*, Paris, 2019) et à la chapelle Sainte-Madeleine lors de la Biennale des Jours de Lumière à Saint-Saturnin (2019).

Ayant par ailleurs établi des relations avec l'Institut Français de Moscou lors de diverses interventions en Russie – à Moscou et Saint-Petersbourg essentiellement – j'ai découvert un programme de diffusion dans diverses alliances françaises de Russie et j'ai immédiatement proposé *Souche*, tant l'œuvre – par sa nature – et l'idée d'une exposition/production itinérante semblaient adéquates, voire même répondre à une forme de vocation.

La pandémie a repoussé le projet plusieurs fois, exacerbant à la fois la frustration et le désir d'accomplissement.

Malgré le confinement qui s'est instauré pendant l'itinérance du projet, l'appétence des uns et des autres pour la réussite d'une ambition commune a permis d'atteindre les objectifs envisagés.

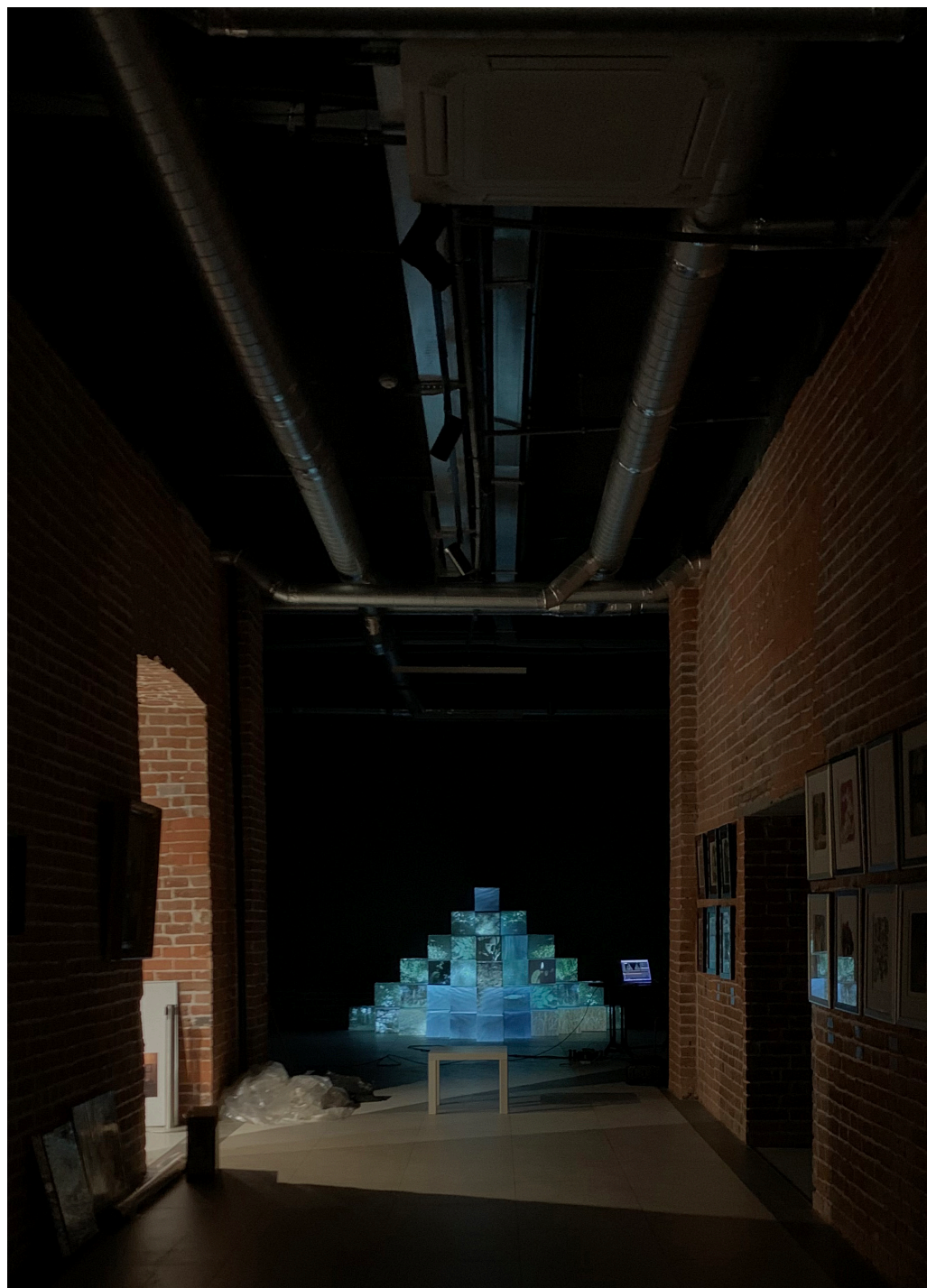
"Souche" is an evolving sculpture, a work in progress, which becomes richer with each presentation. It is a kind of architectural graft that settles in a place and feeds on its environment, like a sponge that absorbs images and gives them back to the viewer. These moving images can be likened to a sort of travel diary, the prism of which is the artist's sensitivity, who captures particular images or moments, arranges them and above all manages their flow. This flow is projected onto a half-pyramid offering potentially 114 faces, i.e. as many flows, videos proposing not a linear reading – impossible – but a sensitive approach where the spectator remakes the editing ad infinitum.

The work is silent, it invites meditation, the apprehension of time. It offers the spectacle of a memory at work, of images that accumulate, some of which will fade with time, while new ones appear.

After the experimentation during the Papay Gyro Nights in 2016, the research and creation work was completed, "Souche" was presented in the ancient kitchens of the Chaise-Dieu Abbey (2017), at the Bargoin Museum in Clermont-Ferrand (2017) as part of the exhibition "Verdures : du tissage au pixel", at the Galerie Odile Ouizeman ("Lost in nature library" exhibition, Paris, 2019) and at the Sainte-Madeleine chapel during the Jours de Lumière Biennial in Saint-Saturnin (2019).

As I was connected to the French Institute of Moscow thanks to several interventions in Russia – in Moscow and Saint Petersburg essentially – I discovered a dissemination programme in various Alliances Françaises in Russia and immediately proposed "Souche", as the work – by its nature – and the idea of a travelling exhibition/production seemed adequate, and even fulfilled a form of vocation.

The pandemic postponed the project several times, exacerbating both the frustration and the desire for accomplishment.



Ekaterinbourg, Russie, Novembre 2021, *Souche*, accrochage © Photo : Anne-Sophie Emard



Rostov-dule-Don, Russie, Novembre 2021 , Souche 2.0 © Photo : Anne-Sophie Emard

Au fil des étapes russes (Ekaterinbourg, Rostov-sur-le-Don², Saratov³ et Pskov⁴), la mémoire de Souche s'est mise en œuvre, avec des effets imprévus mais révélateurs : les images qui s'ajoutent à chaque étape ne sont que la constitution d'une mémoire instantanée, le travail de rendu « définitif » se fera plus tard, « comme dans la réalité », avec un autre temps et dans un autre temps. Il sera restitué lors de la prochaine monstration prévue en octobre 2022, dans le cadre de KAUNAS 2022 Capitale Européenne de la Culture, avec l'exposition Eye see you proposée par VIDEOFORMES.

Au-delà des partenaires habituels et institutionnels, ce projet n'aurait pu exister tel qu'il se présente à ce jour sans l'implication de nombreuses personnes, dont : Sergei Ivanov, Tsz Man Chan (Papay Gyro Nights), Elisabeth Braoun (Institut Français, Moscou), Yulia Gareeva (Institut Français, Saint-Petersbourg), Lilia Selezneva, Dasha Golova (Alliance Française, Ekaterinbourg), Oleg Gusev, Julia Borzenkova (Glavny Prospekt, Ekaterinbourg), Ekaterina Dolzhich, Marina Kravtsova, Natalia Lohkman (Alliance Française, Rostov-sur-le-Don), Larissa Novikova, Alina Tchernetskaïa, Yulia Rubashkina (Alliance Française, Saratov), Marina Nikolaïeva (Galerie LEX Pskov, Denis Kozyukin (Design Center, Saratov), Pierre Levchin (DERSU & UZALA).

© Gabriel Soucheyre - Turbulences Vidéo #114

Despite several lockdowns while we were travelling through Russia, the appetite of all concerned for the success of a common ambition made it possible to achieve the objectives we had.

During the Russian stages (Ekaterinbourg, Rostov-on-Don, Saratov and Pskov), "Souche"s memory was put into action, with unforeseen but revealing effects: the images that are added at each stage are only the constitution of an instantaneous memory, the work of rendering the "final" images will be done later, "as in reality", with another time and in another time. The final result will be shown during the next exhibition planned for October 2022, as part of KAUNAS 2022 European Capital of Culture, with the Eye see you exhibition proposed by VIDEOFORMES.

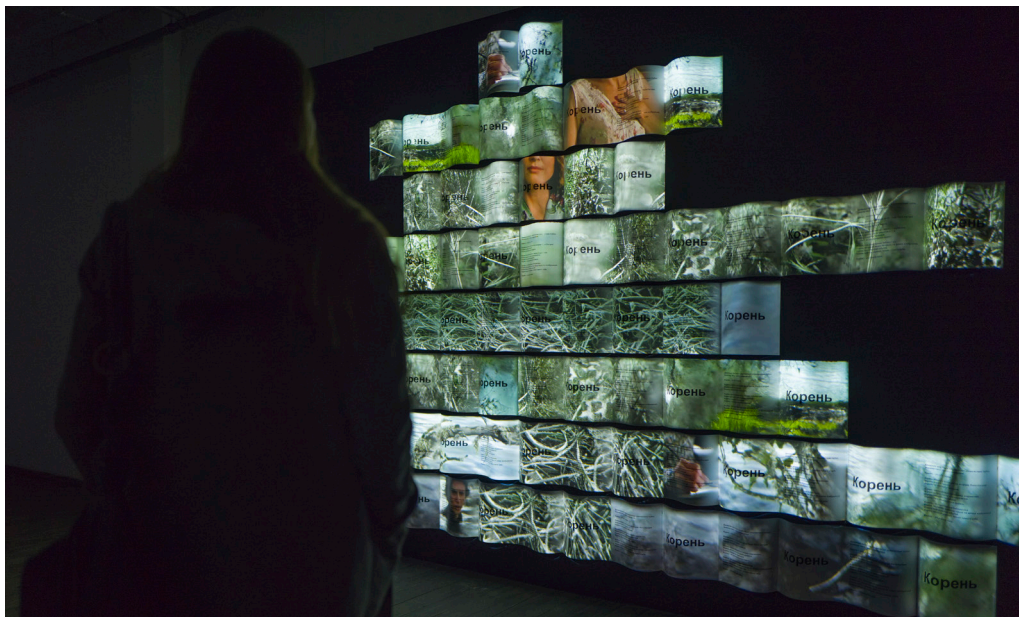
Beyond the usual and institutional partners, this project could not have existed as it is today without the commitment of many people, including: Sergei Ivanov, Tsz Man Chan (Papay Gyro Nights), Elisabeth Braoun (Institut Français, Moscou), Yulia Gareeva (Institut Français, Saint-Petersbourg), Lilia Selezneva, Dasha Golova (Alliance Française, Ekaterinbourg), Oleg Gusev, Julia Borzenkova (Glavny Prospekt, Ekaterinbourg), Ekaterina Dolzhich, Marina Kravtsova, Natalia Lohkman (Alliance Française, Rostov-on-Don), Larissa Novikova, Alina Tchernetskaïa, Yulia Rubashkina (Alliance Française, Saratov), Marina Nikolaïeva (Galerie LEX Pskov, Denis Kozyukin (Design Center, Saratov), Pierre Levchin (DERSU & UZALA).

© Translated from French by Gabriel Soucheyre
- Turbulences Vidéo #114

2- Rostov-sur-le-Don, VIDEOCOLLECTIF 2021, Gabriel Soucheyre : <https://www.youtube.com/watch?v=CO87Z4wZFac>

3- Saratov, VIDEOCOLLECTIF 2021, Gabriel Soucheyre : <https://www.youtube.com/watch?v=CEgbYIRUnpo>

4- Pskov, VIDEOCOLLECTIF 2021, Gabriel Soucheyre : <https://www.youtube.com/watch?v=iq2Z5VCnQ5A>



Pskov, Russie, Novembre 2021, Souche 2.0 © Photo : Anne-Sophie Emard

Корень

Au mouvement des vagues, Корень préfère le calme des profondeurs,
À la lumière en surface, Корень choisit l'obscurité de l'intérieur.

Корень est un cube dans le silence.

Корень est née en Ecosse sur l'île Papa Westray.

Корень a grandi à Hong-Kong.

Корень voyage dans une valise.

Корень s'adapte à son environnement.

Корень se divise puis se multiplie.

Корень devient Pyramide.

Корень est une mémoire qui grandit.

Корень est une bibliothèque nomade.

Корень est un assemblage de plusieurs toits qui couvrent les maisons d'images.

Корень craint toutes les manifestations du dehors.

Корень ne protège personne, excepté lui-même.

Корень est un livre ouvert.

© Anne-Sophie Emard

«КОРЕНЬ», ВИДЕО-СКУЛЬПТУРА В ДВИЖЕНИИ

Это не случайность...

...а скорее, стечение обстоятельств, которые предшествовали зарождению «Souche», оригинального творения Анн-Софи Эмар.

Я знаю Анн-Софи с тех пор как она блестяще окончила художественную школу в Клермон-Ферране, и, поскольку мы живем в одном городе, у нас сложились особые отношения: отношения художника и куратора.

В 2014 году в Швеции я принимал участие в международном фестивале видеоарта AIVA, где познакомился с Сергеем Ивановым и Цзы Ман Чаном, организаторами необычного и воодушевляющего международного проекта – Парау Гуго Nights. Это событие примечательно тем, что проходит в два периода и в двух местах: в феврале на острове в Оркнейском архипелаге, что к северо-востоку от Шотландии, и в апреле на острове Гонконг. Наше желание сотрудничать было очень сильным, и, в ответ на их просьбу, я отправил свое предложение.

Примерно тогда Анн-Софи, недавно ставшая молодой матерью, призналась мне, что из-за своего положения она не могла согласиться на участие в резиденциях, которые надолго оторвали бы ее от семьи, так как обычно длились несколько недель. В то же время она понимала, как важны эти резиденции для ее творческого процесса, как важно отдалиться от повседневности и получить новый опыт: встречи с новыми людьми и местами, сотрудничество с приглашающими институтами и кураторами...

Поэтому я предложил Анн-Софи идею кочевой резиденции длительностью по 8-10 дней в рамках ПарауГугоNights в 2016 году. А она открыла мне свой замысел творческого исследования под условным названием «Своя комната», возникший благодаря одноименной книге Вирджинии Вульф. Основной его идеей была потребность в пространстве и времени для себя. Так зародилось произведение «Souche (Корень)».

«Корень» - это меняющаяся скульптура, work in progress, которая становится богаче с каждой выставкой. Это своего рода архитектурная вставка, которая приживается на месте и питается окружающей средой, как губка, впитывая образы и возвращая их зрителю. Эти движущиеся изображения можно сравнить с неким дневником путешествий. Чувствительность художника это призма, которая улавливает отдельные образы или моменты, упорядочивает их и, особенно, управляет их потоком. Этот поток изображений проецируется на полу-пирамиду, в потенциале содержащую 114 граней, а значит, столько же видеопланов. Их линейное прочтение невозможно, нужен чувственный подход, при котором зритель в своем восприятии сам перемонтирует видео до бесконечности.

Это молчаливое творение приглашает к медитативному созерцанию, постижению времени. Мы наблюдаем в нем работу памяти, накопление образов, некоторые из них со временем исчезнут, а новые появятся.

Благодаря экспериментам во время Парау Гуго Nights в 2016 году, исследовательская и концептуальная работа была завершена. Скульптура Souche была представлена в заброшенных кухнях аббатства Шез-Дье (2017); в музее Bargoin в Клермон-Ферране (2017), как часть выставки Verdures: du tissage au pixel («Листья: от ткани к пикселям»); в галерее Odile Ouizeman (выставка в библиотеке Lost in nature, Париж, 2019) и в часовне Святой Мадлен во время биеннале Jours de Lumière в Сен-Сатурнен (2019).

После того, как мне довелось установить отношения с Французским институтом в Москве - благодаря разным проектам, реализованным в России (в основном, в Москве и Санкт-Петербурге) - я обнаружил формат передвижного проекта по сети Альянс Франсез в России. И я сразу же предложил привезти Souche, поскольку сама работа по своему замыслу и, более того, по своему призванию, соотносилась с идеей передвижной выставки.



Saratov, Russie, Novembre 2021, *Souche* © Photo : Anne-Sophie Emard

Пандемия несколько раз откладывала реализацию проекта, усиливая не только отчаяние, но и желание совершить задуманное.

Вопреки введению карантинных мер, которые существенно ограничили маршрут проекта, стремление всех заинтересованных сторон к сотрудничеству на благо общей цели сделало успех возможным.

По ходу маршрута по России (Екатеринбург, Ростов-на-Дону, Саратов и Псков) память «Корня» была приведена в действие, хотя и с непредвиденными, но показательными эффектами. Так, образы, добавленные на каждой стадии, являются лишь свидетельством краткосрочной памяти. Окончательный монтаж образов будет выполнен позже, «как в реальной жизни», в другом времени и в другое время. Проект будет восстановлен и показан в октябре 2022 года на выставке *Eye see you*, организованной агентством VIDEOFORMES, в рамках события «KAUNAS 2022 Культурная столица Европы».

Помимо обязательных и институциональных партнеров, этот проект не мог бы существовать в том виде, в котором он существует сегодня, без участия многих людей, среди которых: Сергей Иванов, Цзы Ман Чан (Parau Gyro Nights), Элизабет Браун (Французский институт, Москва), Юлия Гареева (Французский институт, Санкт-Петербург), Лилия Селезнева, Даша Голова (Альянс Франсез, Екатеринбург), Олег Гусев, Юлия Борзенкова (Главный проспект, Екатеринбург), Екатерина Должич, Марина Кравцова, Наталья Лохман (Альянс Франсез, Ростов-на-Дону), Лариса Новикова, Алина Чернецкая, Юлия Рубашкина (Альянс Франсез, Саратов), Марина Николаева (ЦЕХ Псковская галерея), Денис Козюкин (Центр дизайна, Саратов), Пьер Левчин (DERSU & UZALA) Перевод на русский язык - Дарья Голова, Мария Стремякова

© Перевод на русский язык - Дарья Голова, Мария Стремякова - *Turbulences Vidéo* #114



Pskov, Russie, Novembre 2021 , Souche 2.0 © Photo : Anne-Sophie Emard

Корень

Движению волн Корень предпочитает спокойствие глубин,
Земному свету – темноту помещений.

Корень – это куб в тишине.

Корень родился в Шотландии на острове Папа-Уэстрей.
Корень вырос в Гонконге.
Корень путешествует в чемодане.

Корень приспосабливается к своему окружению.
Корень делится и потом приумножается.
Корень становится Пирамидой.
Корень – это расширяющаяся память.

Корень - это странствующая библиотека.
Корень объединяет множество крыш на домах изображений.
Корень боится внешних событий.
Корень никого не защищает, только самого себя.

Корень – это открытая книга.

© Anne-Sophie Emard

Espace, couleur, épiphanie

par Gilbert Pons

Dans la magnifique salle gothique du Prince Noir, le Musée Ingres-Bourdelle abrite, jusqu'en juin 2022, une installation spectaculaire du photographe et plasticien Georges Rousse.

GEORGES ROUSSE¹ AU MUSÉE INGRES BOURDELLE DE MONTAUBAN

En découvrant le Land Art, j'ai compris que l'on pouvait avoir une action plastique et la relater par la photographie.

Georges Rousse

Il y eut en peinture, au XVIII^e siècle essentiellement, une poétique des ruines où s'illustra Hubert Robert, que Diderot célébra dans ses *Salons*, dont Volney dégagait l'arrière-fond philosophique. Ce penchant pour les monuments antiques dégradés par les intempéries, pour les vieilles bâtisses envahies par le lierre et pour les lieux à l'abandon, n'a depuis lors jamais totalement disparu, même s'il connut, au XX^e siècle, un certain recul².

Georges Rousse³ peint des édifices délabrés et insalubres, des parois décrépies, mais, à la différence de ses « devanciers », il intervient à l'intérieur de ces lieux guère habitables, dénués de pittoresque, et n'utilise pour ce faire ni toiles ni chevalet. Son travail rappelle celui d'un peintre en bâtiments ; il badigeonne de couleurs des pans de murs, il enduit également le sol et le plafond, si besoin est. Mais s'il pratique une sorte de ravalement, son dessein n'est pas de restaurer les pierres ou les enduits et nul autre que lui ne peut observer di-

sumés tels, sans compter le tout venant des amateurs ou des curieux qui leur emboîtent le pas : usines et hôpitaux désaffectés, gares délabrées, grands hôtels vandalisés, cinémas et casinos décrépis, bibliothèques à l'abandon, asiles et prisons ouverts aux quatre vents... La liste des ouvrages consacrés à ce thème, baptisé parfois "ruin porn", ne cesse de s'allonger. Cf. Gilbert Pons, "Photogénie des ruines", *Turbulences Vidéo*, n° 96, juillet 2017.

1- Portrait de Georges Rousse, VIDEOFORMES 2008 : <https://www.youtube.com/watch?v=rhGxQPg0hAM>

2- Cet emballement réapparaît de nos jours, dans la photographie en particulier, avec une vigueur à laquelle le développement de la technique et des moyens de transports a donné un sérieux coup de fouet ; mais, comme si le vieillissement des matériaux et l'évolution des usages ou des mœurs avaient subi une accélération brutale, ce sont des bâtisses relativement récentes, en milieu urbain mais pas seulement, qui attirent des artistes ou pré-

3- *Eighty*, n° 5, 11-12/1984, p.33-63 ; Démosthènes Davvetas, *Georges Rousse*, Paris Audiovisuel, 1988 ; *Cimaise*, n° 197, 11/1988, p.5-24 ; Coll., *Une œuvre de Georges Rousse*, Éditions Muntaner, 1993 ; *Ninety*, n° 30, 10/1998, p.10-40 ; Régis Durand, Jocelyne Lupien, Patrick Roegiers, *Georges Rousse 1981-2000*, Bärtschi-Salomon Éditions, 2000 ; Jocelyne Lupien, "Conversation en chantier avec Georges Rousse", Actes Sud, 2008 ; Alain Sayag, *Georges Rousse*, Photo Poche - Actes Sud, 2009 ; *Georges Rousse*, Transformer l'espace, Éditions Universitaires d'Avignon, 2011.

GEORGES ROUSSE

ESPACE, COULEUR, ÉPIPHANIE

À PARTIR DU 18 JUIN 2021

MUSÉE INGRES BOURDELLE



MIB
Musée
Ingres Bourdelle



Ville de
Montauban

rectement ses « fresques ». Seules les photos, des photos dont l'angle et le cadrage sont toujours calculés avec un soin extrême, témoigneront de l'entreprise puisque les locaux où il opère sont à plus ou moins brève échéance condamnés à la démolition.

Longtemps les peintres se sont ingéniés à simuler la profondeur, à donner l'illusion des lointains en couvrant de dégradés une surface qui n'était guère éloignée d'eux, à distribuer les points de fuite dans un contexte immobile et fermé. C'était la perspective. Georges Rousse, lui aussi, réalise des trompe-l'œil. Mais il le fait en inversant le mécanisme. Il choisit les espaces apparemment les plus défavorables à son projet, des espaces complexes où pullulent les saillies, les trous et les ruptures, pour imposer ses mondes clos et lisses, ses figures à la géométrie plane et régulière. Il bricole avec la profondeur, mais doucement, sans avoir l'air de la toucher, afin qu'elle épouse le plan de ses photos et disparaisse en elles.

Tous les enfants ont reçu en cadeau des puzzles et ont pris du plaisir à retrouver le motif initial en réunissant les pièces détachées. Georges Rousse doit partager leur goût pour ces jeux, puisqu'il en fabrique. Mais il est seul à pratiquer et nul témoin n'assiste aux parties qu'il livre dans le local souvent ingrat où les morceaux ont été disposés. Le spectateur est doublement exclu du jeu. Il l'est parce que la partie fut jouée à huis clos, qu'il n'y en aura pas d'autre, du moins à cet endroit, et que le résultat seul lui est montré, la solution photographique pour ainsi dire. Ces figures peintes sur des supports solides – pour combien de temps ? – sont instables, mais elles le sont d'une manière paradoxale ; elles semblent s'être détachées du mur pour flotter dans l'espace où elles mènent une vie intermédiaire, entre le fond des salles et le plan de la photo. Hormis une destruction des lieux, d'ailleurs assez probable, l'équilibre des formes demeurera, il n'est pas temporel, les pièces ne bougent pas. D'ordinaire, il suffit d'un faux mouvement pour disloquer un puzzle, ou bien d'un courant d'air, mais en imposant au spectateur l'angle de vue idéal sur ses combinaisons

truquées, le seul qui soit requis pour que les éléments joignent et que l'ensemble tienne, Georges Rousse a remédié par avance à de pareils déboires. Désormais, rien ne viendra perturber la cohérence précaire de l'ouvrage.

Rousse ne pratique la peinture qu'en vue de photographier le résultat obtenu dans un décor *ad hoc* repéré antérieurement – la recherche et les préparatifs nécessaires peuvent réclamer des semaines ou davantage ; la peinture disparue en même temps que son support architectural, sa trace photographique seule demeurera. La photo est bel et bien tenue ici pour l'avenir de la peinture, elle la révèle et la relève, au sens où elle en accuse les couleurs, les exalte si on préfère ; mais elle en prend aussi la relève puisque les peintures n'ont eu d'existence que pour être absorbées par l'image argentique, réduites par elle, les surfaces décalées dans l'espace ayant été ramenées à un plan, celui auquel la photographie confère une existence, mais de l'endroit, et de lui seul, où la prise de vue a été faite.

Restées inédites, ces lignes ont été rédigées en 1990, à l'occasion de la venue de l'artiste au Théâtre municipal de Tulle – j'habitais en Corrèze à l'époque et avais pu m'entretenir avec lui. Il travaillait en solitaire et se montrait réticent aux tentatives d'admirateurs désireux d'apporter leur contribution, leur grain de sel, si on veut, en lui recommandant certains sites qu'ils estimaient propices à ses mises en scène. Depuis les années 2000, sa relation aux espaces où il intervient, au public également, a changé, elle est devenue, si on peut dire, moins exclusive, moins jalouse⁴. Sa dernière exposition, dans

4 - « Au début, je souhaitais maintenir une distance entre le lieu réel et le spectateur, car c'est la photographie finale que celui-ci devait voir, et non l'œuvre en chantier. Je n'autorisais donc pas à voir sur place le dispositif photographique au moyen duquel je redressais le chaos de l'anamorphose pour en faire une forme géométrique cohérente et parfaite fixée sur le papier photographique. Maintenant, à l'ère de Photoshop, je permets l'accès à mes chantiers car j'y vois une possibilité intéressante pour le public de saisir un aspect important de ma démarche, pour comprendre que, si j'utilise l'anamorphose pour produire mes œuvres, il n'en restera rien dans l'image terminée. Devant mes photographies, le spectateur n'a pas à chercher le point de vue unificateur comme devant une anamorphose. Ce que je propose, c'est une lecture plurielle de l'Espace. » (Georges Rousse,



Salle du Prince noir © Photo : Georges Rousse

la superbe salle souterraine du Prince Noir, partie la plus ancienne du Musée Ingres Bourdelle de Montauban récemment restauré, l'atteste.

Au choix du regard souverain, du point de vue unique imposé au spectateur, comme c'est l'usage, sinon la règle, en photographie, a succédé une conception plus ouverte, plus accueillante. Ayant renoncé à l'*incognito* dans sa préparation du chantier, Georges Rousse tient à ce que les visiteurs puissent accéder à l'œuvre *in situ*, dévoilant ainsi les coulisses du décor – ce qui suppose à l'évidence un changement complet dans sa philosophie du choix des sites. Impérieuse dans les années 80-90, la photographie a subi, au début des années 2000, la concurrence de la réalité tridimensionnelle dont elle est, quelle que soit sa taille, une image en réduction. Loin de

l'éclipser, comme c'était le cas auparavant, désormais elle cohabite avec elle. S'il est vrai que le théâtre des opérations, cette salle majestueuse, méritait, ô combien, que l'artiste la fit tenir dans son œuvre, fût-ce partiellement, elle méritait aussi, à l'inverse, que le dispositif mis au point s'y intégrât durablement à son tour.

Longtemps Georges Rousse est intervenu dans des bâtiments sans pedigree, sales, inhospitaliers, parfois même dangereux en raison de leur mauvais état ; il devait nettoyer lui-même l'emplacement choisi – vestibule, couloir, escalier, combles... –, le débarrasser des gravats de toutes sortes encomrant le sol, brosser murs et plafonds, afin de faire place nette pour opérer à sa guise, la peinture adhère mal aux surfaces humides ou poussiéreuses. Cette besogne rébarbative et fatigante, il s'y adonnait malgré tout avec un enthousiasme et une opiniâtreté que justifiaient à ses yeux non seulement l'ob-

Tour d'un monde (1981-2008), Jocelyne Lupien, «Conversation en chantier avec Georges Rousse», Actes Sud, 2008, p.19-20.)



L'œuvre « disloquée » © Photo : Gilbert Pons

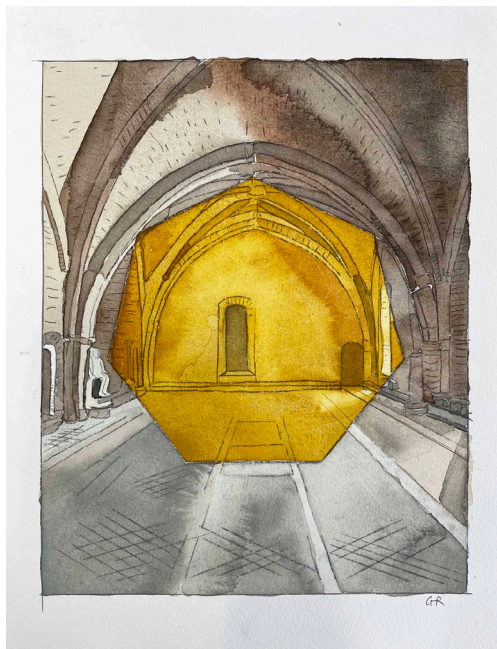
jectif fixé au départ – arracher à l'oubli des lieux où avaient vécu des hommes par des moyens sans rapport avec ceux de la restauration –, mais aussi la joie simple de l'avoir atteint par sa persévérance. Invité par Florence Viguier-Dutheil, la directrice, à laisser sa marque dans cet imposant musée, Georges Rousse a relevé le défi que lui lançait ce cadre médiéval à la beauté intimidante et chargée d'histoire, d'autant que la relation de l'artiste à son motif s'y trouvait en quelque sorte retournée. Payant de sa personne, outre les barrières protectrices il a dû faire déplacer divers éléments très lourds : une grande cloche de bronze, deux sarcophages, divers chapiteaux, des canons et leurs boulets, un banc de torture qui ne déparerait pas les collections du Musée du crime médiéval à Rothenburg⁵, toutes choses dont

la présence autour du *tondo*⁶ inscrit dans un carré de même nature aurait pu nuire à sa juste perception en attirant l'œil – ce que confirment les aquarelles préparatoires, élégantes variations sur l'œuvre à venir et d'un dépouillement qui n'a rien à lui envier.

Souvent adepte de couleurs vives qui tranchent avec un décor assez neutre, Rousse a recouru cette fois à un blanc immaculé dont la lumière qui en émane consone à merveille avec le camaïeu aux tons chauds de la pierre, de la brique et des dalles, en signe de respect pour la solennelle grandeur de cette salle où ne pénétrèrent jamais, et pour cause, les rayons du soleil.

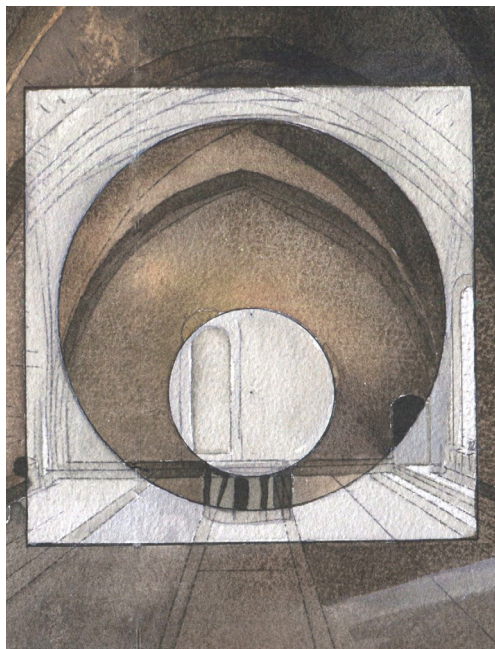
5- Cf. Christoph Hinckeldey, *Pictures of the Crime Museum*, Mittelalterliches Kriminalmuseum, Rothenburg, 1985.

6- Très en faveur chez les peintres de la Renaissance italienne, pour les sujets religieux en particulier, la forme circulaire du *tondo* était tenue pour l'image la plus proche de la perfection.



Aquarelles préparatoires © Georges Rousse

À la différence de son prédécesseur⁷, dont la création présentée était conçue en référence directe aux toiles du grand peintre, c'est de façon plus allusive, plus symbolique également, que Georges Rousse a remboursé sa dette à son égard et au-delà. Le choix de la figure discoïdale pour occuper le centre de l'installation est un subtil hommage à *La Vierge adorant l'hostie* (1854) et au menu disque de pain azyme, *tondo* dans le *tondo* qui, entre deux chandeliers, occupe le premier plan de la peinture. Rousse a eu l'ingénieuse idée d'introduire la reproduction de ce tableau conservé au Musée d'Orsay dans le petit dépliant réversible, rempli d'images prises



sur le vif durant la réalisation de son œuvre, un *making off* en quelque sorte. Conçu par l'artiste, ponctué de citations empruntées à Ingres, cet objet raffiné qui s'ouvre et se referme comme un accordéon propose au visiteur un « souvenir » autrement cultivé que les photos qu'il pourrait prendre lui-même.

© Gilbert Pons, novembre 2021
- Turbulences Vidéo #114

⁷ Un an plus tôt, invité lui aussi par la conservatrice, pour une durée équivalente, le plasticien Miguel Chevalier, spécialiste de l'art numérique, avait en quelque sorte frayé la voie à la pénétration de l'art contemporain dans ce sous-sol voûté par la projection d'images en mouvement sur les pierres de la paroi du fond ; réalisées à partir de différents tableaux d'Ingres appartenant aux collections du Musée, disloquées, surchargées, elles se succèdent suivant un fondu enchaîné qu'accompagne, dans la vidéo de Claude Mossession du moins, une composition musicale, plutôt planante, de Michel Redolfi : « L'OEil de la Machine ». Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=3ULN59ud1bA> ; <https://vimeo.com/379935755> ; <https://vimeo.com/380178929>.

AR, VR, XR...

Écritures augmentées in progress

Par Philippe Franck

Le 7 novembre 2021, Transcultures organisait au musée Mill (La Louvière, Belgique) la manifestation Transdemo, une après-midi sous le signe des « écritures augmentées » avec des présentations d'artistes et concepteurs de projets souvent « en cours ».

Le principe de la série *Transdemo* initiée, en 2012, lors des Transnumériques à Bruxelles et qui a voyagé depuis dans différentes villes et festivals, est d'offrir à des créations prospectives à dimension numérique/intermédiaire une plate-forme de visibilité, de réflexion et d'échange avec le public et les professionnels. Différents artistes/concepteurs (dont Marc Veyrat et Gaëtan Le Coarer qui commentent leurs créations/recherches dans ce mini dossier autour de la création AR/VR/XR) y ont présenté leurs réalisations et les enjeux attachés à ses pratiques, narrations, interactions et constellations « augmentées ».

À l'occasion de Transdemo 2021 (repris dans la programmation de la biennale d'art contemporain et de patrimoine ARTour sur le thème de « l'image conjugée » organisée dans la Région du Centre en Belgique) étaient invités, au Mill, Marc Veyrat (créateur et professeur à l'Université de Savoie Mont-Blanc, membre du laboratoire CiTu-Paragraphe/Paris 8, autour de son projet XR multimonde *iREAL*), Maxime Bodson (écrivain et artiste transmédia belge, concepteur d'expériences artistiques en réalité augmentée dont récemment *Sans se croiser* à la Bibliothèque provinciale de La Louvière où les visiteurs pouvaient progressivement scanner les mots d'un poème via une application smartphone), Gaëtan Le



Transdemo 2021, Mill, Philippe Franck et Gaëtan Le Coarer © Photo : Transcultures

Coarer (doctorant à l'Université de Savoie Mont-Blanc, autour de sa création/recherche *An Domhan* mêlant bande-dessinée et réalité mixte), Stanislav Kurakin (artiste-auteur, architecte d'origine russe et chercheur en Sciences de l'information et de la communication, laboratoire CiTu-Paragraphe/Paris 8 pour son projet *Li.eu.x. ter.re.r.ature.s* -Architectures de l'oubli mêlant les dimensions littéraires, sonores, sculpturales et numériques), Vincent Pouydesseau (artiste français pluridisciplinaire, diplômé du Fresnoy – Studio national des arts contemporains pour *Navigation sonore*, parcours/cartographie tracée par des fréquences radio et les interférences électro-magnétiques qui croisent un espace de captation) et Alex Verhaest (artiste multimédiateur/réalisatrice belge – également diplômée du Fresnoy – qui étudie les possibilités d'interactivité qui a retracé l'évolution de ses œuvres – installations interactives et films – et de son « cinéma étendu »).

En introduction de ces présentations illustrées, il nous avait semblé utile de rappeler certaines notions différenciant ces réalités et univers numérique-hybrides. Nous

les reprenons ici en guise d'épilogue/lexique aux échanges personnalisés qui suivent.

La **réalité augmentée** consiste essentiellement à superposer des contenus numériques dans un environnement réel alors que la virtualité augmentée consiste à ajouter un contenu physique dans un environnement virtuel.

La réalité augmentée (qui a des applications très diverses, du jeu vidéo à la médecine en passant par l'éducation ou encore le cinéma) utilise soit des lunettes spécifiques soit un ordinateur, une tablette ou un smartphone.

La **réalité virtuelle** (en anglais, Virtual Reality ou VR) est une technologie qui permet de se plonger dans un monde artificiel créé numériquement. On (re)parle de métavers¹ – contraction de méta et univers – dans les-

1 - Le terme *metaverse* apparaît, en 1992, sous la plume de l'auteur américain cyberpunk Neal Stephenson dans son roman de science-fiction *Snow Crash*. Il réapparaît plus fortement ces derniers temps via l'intérêt de Marc Zuckerberg pour qui les métavers qui représentent le futur du web (allant jusqu'à changer le nom de la maison mère de Facebook en Méta), « sont un ensemble d'espaces virtuels où vous pouvez créer et explorer avec d'autres personnes qui ne se trouvent pas dans le même espace physique que vous. » (...) Vous pourrez passer du temps avec des amis, travailler,

quels les visiteurs/acteurs peuvent interagir entre eux. Cette expérience est à la fois visuelle, auditive et, dans certains cas, haptique avec la production d'un retour d'effets. Lorsque la personne est équipée des interfaces adéquates, comme des gants ou des vêtements, elle peut alors éprouver certaines sensations liées au toucher ou à certaines actions (coup, impact...).

La **réalité mixte** (en anglais, Mixed Reality ou MR) est aussi parfois appelée réalité hybride qui est la fusion du monde réel et d'un monde virtuel, avec du contenu numérique superposé et interagissant avec l'environnement de l'utilisateur en temps réel. Cette version techniquement améliorée de la réalité augmentée utilise les dispositifs de visualisations de contenu en 3D par le biais d'un visiocasque ou casque de réalité virtuelle (Oculus ou autres modèles en évolution permanente) dédié qui prend en compte l'espace réel grâce à des capteurs intégrés ainsi que la position de l'utilisateur, permettant d'interagir physiquement avec les éléments en 3D.

Dans son article de référence *All Reality: Virtual, Augmented, mixed (X), Mediated (X,Y) and Multi-mediated Reality* écrit, en 2018, en collaboration avec Tom Furness (autre inventeur nord-américain, pionnier de la VR/AR, créateur de la Virtual World Society), Yu Yuan, Jay Iorio et Zixin Wang, Steve Mann, inventeur/professeur canadien père du « wearable computing » et du « wearable augmented reality (AR) » ainsi que de la « Digital Eye Glass »/ « EyeTap » (lunettes assistées par ordinateurs pour augmenter la réalité qu'il porte régulièrement) et de la « mediated reality » (concept qui a précédé celui de AR) présente cette réalité multimédia « comme un surensemble approprié de réalité médiatisée (XY), mixte (X), augmentée (A) et virtuelle (VR). La réalité multimédia utilise, précise-t-il le multimédia interactif d'une manière qui est multidimensionnelle, au sens véritablement interactif, c'est-à-dire en interaction avec des concepts tels que la polarisation croisée et complexe

jouer, apprendre, faire du shopping, créer et plus encore ».



Transdemo 2021, An Domhan, Gaëtan Le Coarer © Photo : Transcultures

(les grandeurs mathématiques multidimensionnelles valorisées...), multi-sensoriel, trans-sensoriel (par exemple, la synesthésie synthétique), multimodal (dans de nombreux sens du terme, dont l'interaction homme-machine avec plusieurs modalités d'entrée/sortie, et les artefacts multimodaux utilisant plusieurs modes multimédias, y compris les médias sociaux, les jeux, la narration, etc.). »

Ces différentes caractéristiques sont au cœur de nouvelles formes de narration, navigation, interaction, immersion, perception...avec lesquelles jouent des « écritures (au sens large) augmentées » qui se matérialisent dans divers configurations et économies (avec également aussi le développement des NFTs² – ces « jetons non fongibles » collectionnables et uniques (non interchangeables contrairement aux crypto-monnaies) qui circulent sur la blockchain, un système décentralisé qui permet le partage d'informations d'un bloc à l'autre. Ces certificats numériques qui permettent d'acheter des œuvres d'art virtuelles sont aujourd'hui devenus un phénomène médiatique notamment en raison de la valeur spectaculaire que certaines œuvres (y compris dans des circuits de vente traditionnels comme Christie's) peuvent atteindre.

Les NFT qui, au-delà de la sphère de l'art³ et du jeu⁴, ont un vaste champ d'application ouvrent, pour certains

crypto optimistes la porte à une révolution économique et plus singulièrement du marché de l'art tandis que d'autres y voient plus modestement – mais cela serait sans doute déjà un grand pas – une démocratisation de la marchandisation et de la financiarisation de l'art⁵, ce qui n'est pas le moindre des défis ou, selon, des paradoxes pour ces NFT qui permettent à ces « objets numériques » d'accéder enfin, dans un nouveau marché imprévisible et avec un protocole non sans conséquences écologiques⁶, à une certaine « rareté » tout en affichant leur « accessibilité ».

© Philippe Franck - Turbulences Vidéo #114

2- Selon le journal économique belge *Les Échos* (23.09.21), l'adoption des cryptoactifs suivrait à peu près le même rythme que l'Internet avant eux. Il y aurait aujourd'hui plus de détenteurs de crypto monnaies et de jetons non fongibles (NFT) que d'utilisateurs d'Internet en 1998 (221 millions, selon Crypto.com). Si les courbes se prolongeaient, ils seraient un demi-milliard en 2025.

3- Créées en 2017 par la société new-yorkaise Larva Labs, les CryptoPunks sont des images de 24x24 pixels – toutes différentes – de personnages humains et animaux au look punk, générées de manière aléatoire par un algorithme. Premiers exemples de NFT avec une technologie de certification reposant sur la blockchain Ethereum, elles pouvaient atteindre jusque 7,5 millions de dollars pour la vente d'un modèle en 2021 alors qu'au départ, elles étaient distribuées gratuitement. Aujourd'hui, les CryptoPunks sont considérés comme ayant inspiré le mouvement du CryptoArt, nouvelle forme d'art numérique (on parle de « Crypto Culture ») lié à la technologie Blockchain sous la forme d'un NFT.

4- On se souvient des CryptoKitties, jeu en ligne lancé en 2017 dans

lequel il s'agit de collectionner des chats uniques avec des caractéristiques propre sur la blockchain et de les accoupler pour créer de nouveaux chats uniques, qui va ensuite rapidement stimuler les applications utilisant les NFT.

5- D'après la chercheuse et critique d'art Aude Launay, auteure d'un essai sur la tokenisation de l'art via les NFT dans *L'Art et l'Argent* dirigé par Jean-Pierre Cometti et Nathalie Quintane, Editions Amsterdam, 2021.

6- La blockchain est en premier lieu une technologie de stockage et de transmission d'informations. D'après la BBC, si le bitcoin (auquel est rattaché le NFT) était un pays, il serait le 29ème le plus énergivore au monde...

i-REAL

Voyage dans les Cartographies Sensibles

Propos recueillis par Philippe Franck

À partir d'un parcours de plasticien puis d'artiste/concepteur numérique, Marc Veyrat a développé, au sein de sa structure la Société i Matériel, des projets collaboratifs associant recherche (il est directeur du département Communication Hypermédia de l'Université de Savoie Mont-Blanc et membre du laboratoire CiTu-Paragraphe à l'Université Paris 8) et création « in progress ».

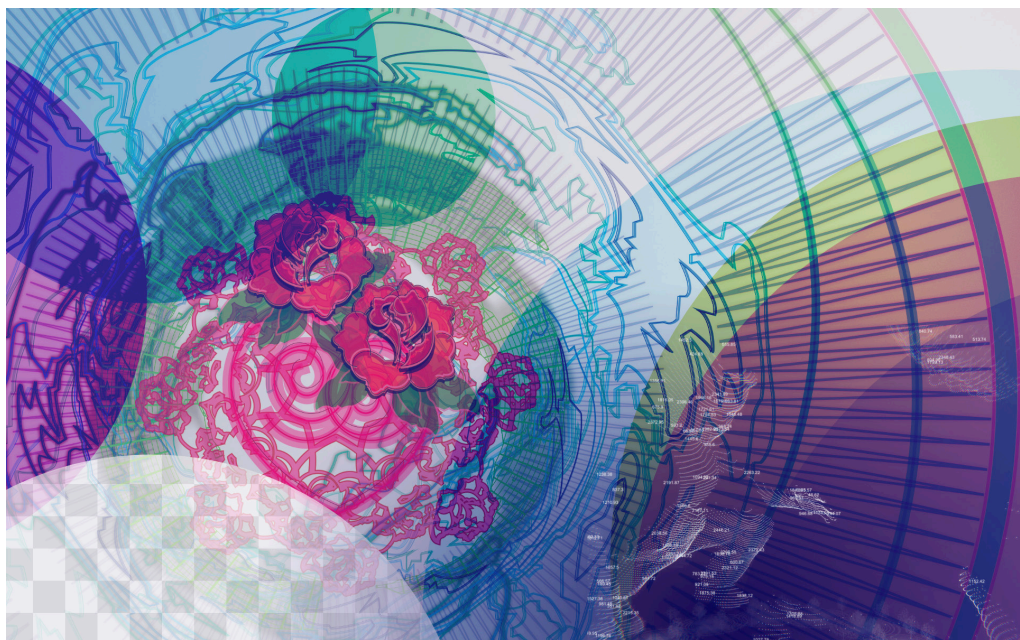
®-EN-CONTRE AVEC MARC VEYRAT

Dans ses écrits (on lui doit notamment la coordination de la publication *100 notions pour l'art numérique*), communications (notamment dans les séries de stimulants forums internationaux Texte & Image et HyperUrbain) et projets exploratoires à géométrie variable, il explore la complexité des mises en forme informationnelles dans les arts d'aujourd'hui et de demain, ainsi que des mises en réseau et des stratégies de communications, en

particulier dans les dispositifs de Réalité Mixte (XR) et à travers les réseaux sociaux ou le web.

On retrouve ces enjeux et d'autres processuelles dans *i-REAL* une œuvre de réalité mixte qui mélange jeu de plateau et VR sous la forme de différents mondes poétiques.

®-En-Contre (pour rallier son E-Cri-Ture joyeusement glitchée que nous avons choisi, respectant la volonté de son utilisateur/inventeur, de laisser telle quelle ici) avec un infatigable créateur/chercheur/connecteur à l'occa-



Société i Matériel, Banner Site, 2019 © Marc Veyrat

sion de la biennale d'art contemporain et patrimoine ARTour (La Louvière) où *ALICE* (Monde 4 d'i-REAL) était présentée au musée Mill.

Comment en êtes-vous venu des arts plastiques à la création-recherche numérique et à votre projet Société i Matériel ? D'où est venu cet intérêt particulier d'une part pour les réseaux et d'autre part, pour la création augmentée ? Quels sont les principaux enjeux et écueils de ce type de création aujourd'hui ?

Marc Veyrat : En fait la Société i Matériel est venue d'un constat d'échec : mon précédent travail artistique – *Pierre Bouchet Agent d'art* – développait le concept d'un personnage totalement fictif, lisse et parfaitement compatible avec le milieu de l'Art, @INCARNÉ à travers chaque personne participant aux activités de *Pierre Bouchet* ; ce dernier étant censé médiatiser, @PRÉSENTER les œuvres sans préciser le nom des artistes ou des personnes avec lesquelles il travaillait (comme cela se fait

encore trop souvent, par exemple sur les cartons d'invitation). Chaque personne qui travaillait avec lui perdait ainsi stratégiquement et volontairement son nom au profit de Ce[LUi] de l'Agent d'art (! à noter que Agent s'écrit avec un 'A' majuscule alors que l'art reste en minuscule !), un peu comme si il vendait son âme au Diable... Mais très vite cette proposition proto communiste ne pouvait plus convenir à un monde ultra matériel, a-U_J-O+O-R_d-U_i infotainment où le JE égo tripp exacerbé par les réseaux et l'information ne cherche finalement qu'à être @PRÉSENTÉ en tant que sujet social identifié EXTRA LIKE... J'ai donc quitté « Pierre Bouchet » pour créer la « Société i Matériel »¹ – la Société de l'Information qui correspondait au moment où j'engageais mon Master

1 - Marc Veyrat, *La Société i Matériel & Never Mind / De l'information comme matériau artistique 1 & 2 :*

<https://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=livre&no=46108&razSqlClone=1>
https://www.editions-harmattan.fr/livre-never_mind_de_l_information_comme_materiau_artistique_2_marc_veyrat-9782343075525-49160.html

puis ma thèse à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne – en référence bien sûr à « La société du spectacle » de Guy Debord.

Un autre problème structurel et crucial résidait dans le concept même de *Pierre Bouchet Agent d'art* puisque chaque objet produit se devait d'être un objet artistique en référence aux actions, sans pour autant se proposer comme objet de communication... Par exemple pour « Poésure et peinture : d'un art, l'autre », la fameuse exposition organisée en 1993 à Marseille, Pierre Bouchet a pertinemment décliné l'offre de faire sa performance (« Le Voyage en X-Positions ») le jour du vernissage pour qu'il n'y ait pas cette confusion. Ce qui fait que finalement nous n'avons pratiquement conservé aucune image de cette période d'un travail... qui était déjà collaboratif...

Comme *Pierre Bouchet Agent d'art* vendait déjà ses œuvres par abonnement via un site web en 1996, l'intérêt pour les réseaux sociaux est donc venu tout naturellement se greffer sur la Société i Matériel puisque sa raison d'être était principalement d'exploiter l'information comme matériau artistique. Avec l'aventure @box (œuvre/galerie virtuelle, démontable et transportable, contenant d'autres œuvres interactives) imaginée dès 2003 par Carole Brandon (artiste et maîtresse de conférence en Sciences de l'Art à l'Université de Savoie Mont-Blanc, Laboratoire ILSETI), où la question des usages s'apparentait comme un @_T-O+O-R naturel à la question de l'utilisation de la galerie virtuelle et du module / œuvre, puis avec la saga Urss (la création de portrait sociaux à partir de Facebook et implémentés ensuite sur Google Earth, menée en collaboration avec le créateur/chercheur/programmeur Franck Soudan 2010 – 2015), à travers chaque « portrait social »² imaginé à partir d'un maillage de données prélevées sur Facebook, donnant lieu à la @-CONFIGURATION

de son i+D/signe en 3D sur Google Earth³, jusqu'à FFF⁴ en lien avec F-CONNEXION⁵ (sans oublier « Le Jardin des Délices », une installation hors les murs conçue avec Franck Soudan, galaxie numérique qui permet de naviguer dans une constellation d'objets choisis parmi les collections du Musée des Hautes-Alpes à Gap) ou même à travers SUGOROKU⁶, un « urban game » déployé sur Saint-Etienne pendant la Biennale du Design (sous la direction de Catherine Beaugrand, 2008) la prégnance des réseaux sociaux sur notre environnement tangible était à ce point palpable depuis l'apparition du téléphone portable que nous ne pouvions désormais l'ignorer comme un eN/JE(U) majeur pour les œuvres à venir.

De plus, un tout premier travail consistait à envoyer à ma liste d'adresses e-mail un toto – un portait alphanumérique a-U_J-O+O-R_Le_J-O+O-R – qui correspondait à cette époque à la définition écran des premiers iMac... Ce t-O+t-O totalement O + 1 qui nous @-GARDE devenant un (-Auto-)portrait miroir / machine @-APPARAÎT dans le projet iREAL.

Vous avez lancé le projet (collaboratif - certains de vos étudiants sont également impliqués ainsi que des collaborateurs extérieurs) iREAL qui décline plusieurs « mondes » virtuels dans lesquels on peut voyager via un casque, et qui est aussi un jeu...

Quelle est l'essence de cette multi œuvre participative et son mode de fonctionnement ?

3- Marc Veyrat & Franck Soudan, Urss Dream Team, *Urss Portrait Social R2M Réseau Musées Méditerranée*, AGCCPF, Aix-en-Provence, 2011, <https://youtu.be/YG-5I3rMkrQ>

4- Marc Veyrat & Franck Soudan, Urss FFF, in ARTICland, Espace Larith, Chambéry, 2016, <https://youtu.be/V14zYTVoJeA>

5- Marc Veyrat, Urss F-CONNEXION, @PRÉSENTATION IRAM, Saint-Étienne, 2014, <https://youtu.be/y9hY2Mw6moY>

6- Marc Veyrat, SUGOROKU, @PRÉSENTATION CNAM - ENJMIN, Angoulême, 2014, <https://youtu.be/GgEAhgbnmvc>

2- Marc Veyrat & Franck Soudan, *Urss Dream Team, Urss @PRÉSENTATION Bibliothèque Nationale de France BnF*, Paris, 2011, <https://youtu.be/C4o9uClkvI>



Société i Matériel, *iREAL, Monde ZERØ*, 2019 © Marc Veyrat

*iREAL*⁷ est une œuvre d'art hypermédia XR qui @-MIXE des environnements en VR déclenchés à l'aide de cartes posées sur un plateau de JE(U). Quatre mondes fonctionnent actuellement : ils sont tous traités esthétiquement de manière originale pour proposer différentes expériences d'immersion. Le Monde ZERØ⁸ est totalement désertique. Seul un arbre mort trône sur la scène, au centre d'un lac gelé, recelant quelques mots pris dans la glace et disposés en spirale... Le Monde 1⁹ nous entraîne dans un simulateur LIDAR alors que le Monde 2¹⁰ nous permet de déambuler dans une ville mémoire à l'instar de l'installation d'Alberto Burri « Il Cretto di Burri » à Gibellina. Enfin le Monde 4 *ALICE*¹¹, nous plonge dans l'obscurité d'un labyrinthe qui se @-CONSTITUE,

prend forme sous nos yeux grâce à notre propre expérience immersive. Progressivement les murs @-APPA-RAISSENT à partir de l'ensemble des mots d'*ALICE*, extraits du livre de Lewis Carroll. Ce Monde 4 qui est celui d'*ALICE* a été récemment présenté, entre autres, à La Louvière pendant la Biennale d'art contemporain et de patrimoine ARTour qui avait pour thème les traits d'union entre texte, image et son et le sera en février à la maison des sciences de Bastia pendant le festival Zone Libre¹², jouant aussi, pour le visiteur/participant, du contraste entre les lieux d'accueil physique et les espaces virtuelles dans lequel celui-ci peut naviguer via le casque Oculus.

Quant aux cartes, elles sont i-RÉELISÉES avec/depuis le réseau social Instagram¹³ avant d'être entre/posées sur un autre réseau social Arts & Crafts : Pinterest¹⁴. *iREAL* se ramifie constamment par dissémination sur plu-

7- Cf. <https://ireal.world>

8- iREAL Monde ZERØ : <https://youtu.be/AQugGEDxLa4>

9- iREAL Monde 1 : <https://youtu.be/3NPY511eGzQ>

10- iREAL Monde 2 : <https://youtu.be/Wew45MtoZPU>

11- iREAL - Monde 4 *ALICE* : <https://youtu.be/Sisqkz7BKm8>

12 - Cf. <http://transcultures.be/2021/08/26/transcultures-artour-biennale-art-contemporain-et-patrimoine-2021/>

13- Cf. <https://www.instagram.com/marcveyrat/>

14 - Cf. <https://www.pinterest.fr/marcveyrat1/i-real-en-jeu/>



Société i Matériel, i-REAL, Monde 4 ALICE, 2019 © Marc Veyrat

sieurs réseaux, sur plusieurs eSPACES¹⁵ puisque l'œuvre en réseau se trouve toujours confrontée à une distorsion spatiale et temporelle. Entre l'espace-temps physique des utilisateurs et l'espace-temps du programme et des réseaux. Donc ce nouveau territoire qui se dessine est un lieu hybride. L'« eSPACE » *i-REAL* que nous articulons est @CONSTITUÉ désormais d'espaces virtuels ET i-RÉELS, associés à des temporalités – des mesures d'ordres – superposées. Mais qui dirige quoi ? *i-REAL* nous interroge ainsi soudainement sur la pertinence d'un éventuel maître du JE(U)... À ce propos, une Intelligence Artificielle, également en cours de développement avec le Laboratoire CiTu - Paragraphe (Université Paris 8), propose à la personne qui pose les cartes sur le Plateau de JE(U) de se @VOIR à travers un portrait alphanumérique... en quelque sorte un « toto » in/visible¹⁶.

i-REAL reste donc avant TO+OT évidemment un projet collaboratif et horizontal dans sa @CRÉATION et son fonctionnement même si j'en assume totalement la paternité¹⁷. Des étudiants, des artistes – plasticiens / musiciens –, des programmeurs, des juristes et des enseignants-chercheurs imaginent et travaillent à son développement intrinsèque, sa mutation biodynamique, son hybridation avec d'autres dispositifs comme ses @AC-TIONS face à de nouvelles contingences. C'est donc fondamentalement un « work in progress » car cette dissémination en réseau, par touches successives, me semble nécessaire à la manière dont une œuvre doit pouvoir @BONDIR par rapport aux incidences contemporaines @LIÉES à son émergence. Ce « mode opératoire de la dérive »¹⁸ demeure indice/pensable à la sur/vie d'*i-REAL* si nous voulons que l'œuvre puisse du-

15- Marc Veyrat, *Notion n°31, eSPACE*, in *100 Notions pour l'Art Numérique*, livre hybride sous la direction de Marc Veyrat. <http://www.100notions.com/> Collection coordonnée par Ghislaine Azémard, Éditions de l'Immatériel, Paris, 2015, p.86-88.

16- *Ibid.*, p.153-156.

17- Marc Veyrat, *i-REAL, Ce[LUi] que nous ne VOYONS & Ce[LUi] qui nous @GARDE*, Université Jean Monnet, Colloque Visages à Contraintes, Saint-Étienne 2017, <https://youtu.be/YtuaiAkq4OU>

18- C'est d'ailleurs le titre du chapitre rédigé par Marc Veyrat, dans un nouveau livre : *L'art à l'épreuve de l'intermédialité*, Éditions L'Harmattan, sous la direction de Nizar Mouakhar

rer – T-O+O-T au-moins sur plusieurs eSPACES –, comme @AGIR et participer – à partir de nouveaux points de vue – peut-être à l'évolution du monde.

Vous vous intéressez aussi à la Blockchain et aux NFT, quels liens peut-on faire entre des systèmes économiques et la création-recherche qui vous anime ?

Notre corps est désormais un corps de chair et un corps de datas, à cheval sur le monde tangible et les mondes intangibles¹⁹. Entre blockchain, crypto-monnaies et autres traces numériques laissées sur les réseaux et Internet, nos « multimois » se dispersent, se disloquent en autant de corps physico-numériques que nous sommes potentiellement capables d'expérimenter à travers nos explorations sensorielles et sensibles. Mais ce n'est pas la seule raison. Matthieu Quiniou, maître de conférence en Sciences de l'Information et de la Communication à l'Université Paris 8, Avocat au barreau de Paris et membre de CiTu - Paragraphe – qui participe également au projet *i-REAL* où des indices disséminés dans les différentes structures de l'œuvre permettent d'ouvrir un portefeuille en crypto-monnaie – écrit en introduction de son article dans la revue *Conversation* en novembre 2020 (p.383-387) : « La blockchain a le potentiel pour renouveler et amplifier le marché de l'art dans une économie numérique et donner sa juste place à l'artiste dans le partage de la valeur. Preuve d'antériorité avec l'horodatage décentralisé, gestion de l'anonymat de l'artiste avec la preuve à divulgation nulle de connaissance, création de rareté avec des jetons non-fongibles, simplification de la vente, fractionnement des droits sur l'œuvre, automatisation de la distribution des redevances et du paiement du droit de suite avec les contrats intelligents sont autant d'apports de la blockchain pour les artistes visuels et les acteurs de ce marché ». C'est donc une chance inouïe qui s'offre désormais aux artistes de gérer non seulement leurs droits en tant qu'auteurs / participants à une œuvre

mais également la manière dont nous pouvons structurer l'ensemble de nos données numériques. Nous n'en sommes pour l'instant qu'au début mais la blockchain va certainement affecter, à terme, nos présences sur les réseaux sociaux et les métavers. Avec Carole Brandon, Matthieu Quiniou, Khaldoun Zreik (Professeur des Universités, Directeur du Laboratoire Paragraphe²⁰)... et des start-up innovantes, nous imaginons d'ailleurs actuellement une œuvre pour le Computer Art Congress 7 à Crans-Montana (station touristique dans le Valais Suisse) – en parallèle au World XR Forum²¹ 2022 – qui va aller dans ce sens.

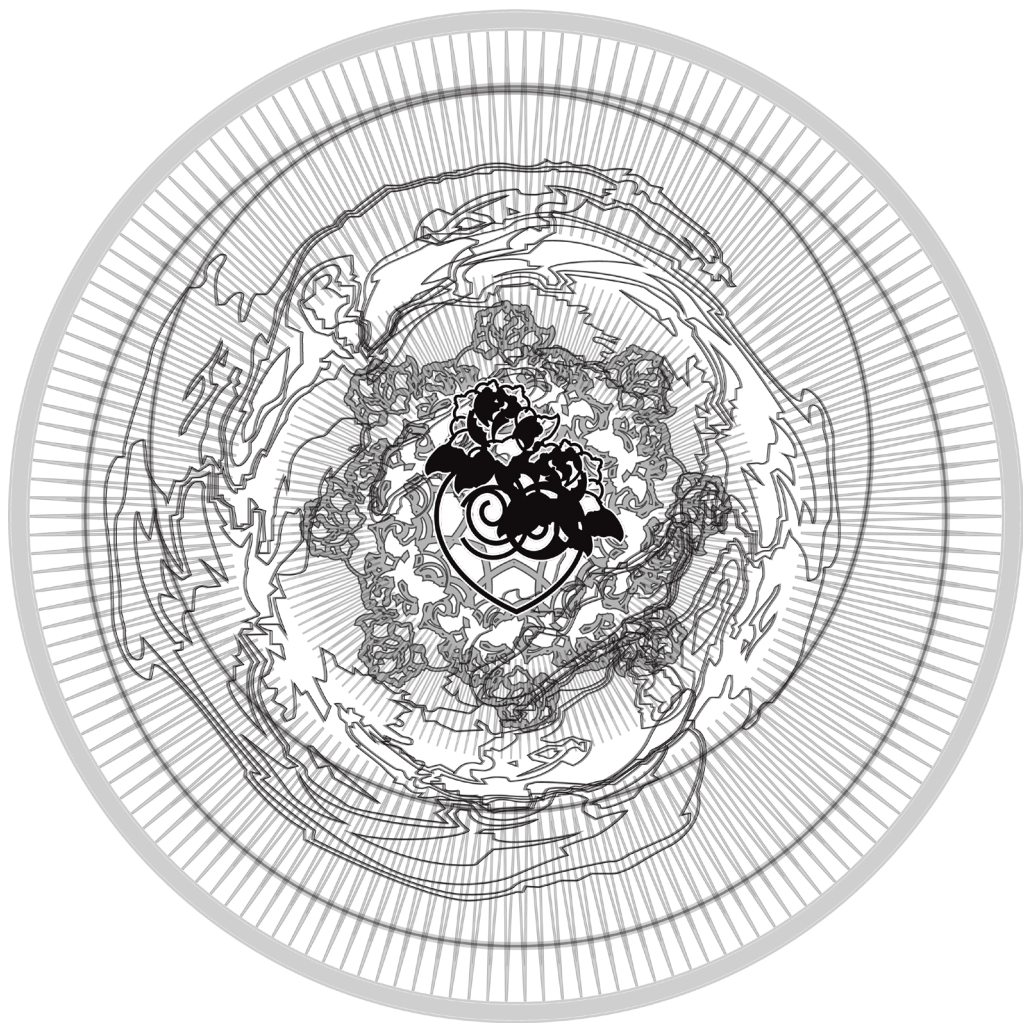
Dans votre dernière intervention au colloque HyperUrbain 8 à l'Université Côte d'Azur intitulée BUNK@STATION, vous évoquez Paul Virilio, ses différentes classifications du corps (social, territorial, animal auquel on pourrait peut-être ajouter aujourd'hui technologique) mais aussi les eSPACES ou les «entre-espaces» (notion analysée par Carole Brandon) et l'itinérance (qui était aussi le thème du colloque Texte & Image à Malte auquel vous avez aussi participé activement). Que reste-t-il pour vous de pertinent dans la vision critique de Virilio (notamment d'une « dictature de l'urgence » dans notre « monde de la vitesse ») et en quoi, pour vous et dans votre travail, ses notions de territoire/espace, de corps et de flux se percutent ?

Carole Brandon précise : « c'est grâce à un conte, celui d'une Princesse et son Mac, écrit avec le réseau social Facebook pendant trois ans » que « L'Entre [Corps/Machine] caractérise ces espaces que nous nommons flottants, en référence au moucharabieh et au « Ma » japonais. La compréhension de cette organisation spatiale et la conception orientale des espaces - temps semblent un moyen d'envisager cet « Entre Corps/Machine » comme espace de résistance. Surtout, il favoriserait la

19- Marc Veyrat, *i-REAL Contre Creeper & Zombie Boys*, in *TEXTE & IMAGE 5*, Chambéry, 2018, <https://youtu.be/neKP2Fv44xl>

20- Cf. <http://paragraphe.site>

21- Cf. <https://worldxr.org>



compréhension de notre place dans le monde pour agir sur le monde ». [...] Seules nos présences entre corps et machine rendent visible les liens relationnels « entre » les informations et les trajets opérés, « entre » nos corps et nos identités. [...] L'Entre [Corps/Machine] rend possible, selon les rythmes qu'il produit, des temps d'imprégnation et de rencontres dans lesquels nous puisons maintenant des forces vitales »²². C'est donc bien en @ACTION à une forme de vitesse disruptive que nos productions artistiques doivent se glisser, s'infiltrer dans ces Entre eSPACES dont parle Carole Brandon, afin que ces différentes classifications du corps (social, territorial, animal et... technologique) évoquées avec Paul Virilio, volontairement disloquées par les réseaux, tissent des liens, soient @ASSEMBLÉS afin de @PRODUIRE des cartographies sensibles en surcouches de nos multimois.

Dans *BUNK@ STATION*²³, je précise que ces Entre eSPACES sont en quelque sorte la métaphore de nos terrains vagues urbains. Ils sont boueux, quelquefois plus ou moins remplis d'un *pas encore* @GARDÉ ou déjà trop utilisé, d'un *pas encore utile au futur*, ou peut-être d'un *ce qui reste* de mémoire en attente. Mais c'est justement pour cela que ces *terrains vagues* nous font peur et nous séduisent... T-O+O-T à la fois. Ils nous @GARDENT passer, nous murmurent des inter d'i. Comme des carnets de travail qui débordent nous interrogeraient sur les marges entre des collages, des croquis sur un *i-REAL* pas encore vraiment *bouclé*. Ils sont nos Far-West... où il y a encore de la place pour construire, imaginer quelque chose de nouveau. Contre cette *dictature de l'urgence*, il ne faut donc pas hésiter à nous embourber, traverser les lignes balisées ou les voies ferrées des locomotives algorithmes et, pour nous artistes, peut-être ralentir la

production de nouvelles œuvres pour éprouver leurs usages, leur i+M/PACT social.

Vous avez choisi dans votre écriture des jeux de néologismes et d'intégration de signes propres à notre société de l'information (certains vous le reprochent parfois), en quoi cela vous semble-t-il pertinent (donner quelques exemples) ?

Pensez-vous que le langage doit aussi évoluer pour mieux rendre compte de certains concepts actuels qui sont aussi des traits d'union non binaires ?

Je pourrais laisser répondre MarK-i D'-i D'ohN-i Jo+e-H_o-H let'S G-o mais non o-H les langages – je l'ai précisé précédemment – sont des mesures d'ordre. La grammaire, la conjugaison, les effets de style contrôlent les corps, précipitent nos sujets JÉ mal dégrossis dans l'École de la Normalité. Pour se fabriquer ces Entre eSPACES il faut donc essayer de casser les langues, les mélanger, briser sans cesse les mots afin de les @INTERROGER sur leurs fonctions i-REAL vitales et leurs significations dans la société. J'aime beaucoup pour cela la photo que nous avons prise ensemble à La Louvière. Cet Avoir bon de l'artiste Bereki exposant également, cet automne 2021, à la Biennale ARTour, pas trop belge pour être au NET et honnêtement pas T-O+O-T à fait *gens bon* en bon français, nous @APPELLE à une forme de plaisir, une jouissance de la langue qui devrait être toujours une bonne mesure du D'-i D'-i mal assis sur « One and Three Chairs »²⁴ des sK-O+O-Is de la république – peut-être un écart GLITCH-i à la base de T-O+O-T expression o-H M+i G-O+O-G – t-O+t-O_h-O+E-h_o-H let'S G-o ! o-H plus sérieusement ?+(Il nous faut aussi prendre en compte, dans notre manière d'écrire, la question du *langage programme*. Comme le rappelle Franck Soudan dans l'introduction de sa thèse « Le Code

22- Cf. <https://books.apple.com/ch/book/lentre-corps-machine/id1550452464> Carole Brandon, *L'Entre [Corps/Machine]*, partie 1 : une méthodologie de la thèse, World XR Éditions, Crans-Montana, Suisse, 2021.

23- Marc Veyrat, *BUNK@ STATION*, HyperUrbain 8, Cannes 2021, <https://youtu.be/2BBBKovGKwU>

24- Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965. Bois, tirages photographiques, 118 x 271 x 44 cm, Centre Georges Pompidou, Paris



et le Territoire »²⁵ comment pourrions-nous interroger ou T-O+O-T au moins tenir compte du « problème de ce qui toujours, dans un programme, échappe aux codes ; des nouvelles images telles qu'elles débordent les écrans et des milieux humains, profondément hybridés par les automates programmés. » En utilisant des hashtags, nous construisons dans / avec / entre les mots des langages réseaux qui vont nous permettre de @BONDIR, Sur/ Sauter entre / à travers au « Mi/Lieu »²⁶ *des automates programmés*. Les tessitures des mots – l'ensemble des notes qui, in/signifiantes peuvent être alors émises – s'échappent de leur enveloppe encodée : la chair du mot @DEVIENT une matière pulpeuse DONT LE JUS sémantique irrigue alors nos SMOOTH-i fictions hypermédiées. En utilisant encore des émoticônes – des smileys – dans leur écriture alphanumérique !+) où en image sur les cartes i-REAL, ces ponctuations O-U+iP_O-U+iP semblables à des punctums, qui percent les interfaces écrans comme des grains de poivre craquant sous la dent, nous forcent à croquer le texte comme un T-O+O-T image, à ralentir notre lecture un peu malgré nous, voire même à @VENIR en arrière... Ce sont en quelque sorte des glitches textuels nous @AMENANT au-devant de nos miroirs machines.

Vous avez rejoint également le laboratoire CiTu - Paragraphe à l'Université Paris 8, qu'y développez-vous et avec quelle visée ?

Justement d'abord pour le fait d'être entourés d'ami.e.s qui cherchent à explorer T-O+O-T les dimensions possibles qui nous sont offertes par le numérique... Je connaissais déjà Khaldoun Zreik, l'actuel directeur du Laboratoire Paragraphe et lorsqu'il nous a proposé de le rejoindre dans l'axe CiTu, j'ai été le seul dans l'équipe à le faire. Malheureusement ce que j'avais connu auparavant avec notre équipe à l'USMB a disparu. Notre

axe Texte Image & Arts Numériques a été démantelé de fait par la fermeture de notre Master Création Numérique et la disparition progressive de notre Département Communication Hypermédia. Il était donc i+M/PORTANT de @AGIR.. Car nous vivons une époque excitante, pleine de contradictions mais où les eN/ JE(U)x sont colossaux : comment répondre à l'emprise du Grand GAFAM, comment allons-nous répondre aux métavers et aux crypto-monnaies en nous emparant de la blockchain, comment allons-nous dynamiser singulièrement une structure de recherche universitaire historique en l'associant avec de nouveaux partenaires culturels (comme nous le faisons avec Transcultures et les Pépinières Européennes de Création pour dynamiser et rendre plus visible les différents traits d'union entre création numérique et recherche) ? T-O+O-T reste à faire. Que la force soit avec nous...

Il y a certes des hiatus mais aussi des synergies - réelles et qui pourraient aussi se concevoir sur le long terme -, à développer entre les mondes de la création (numérique) et de la recherche (appliquée) qui ont certes des logiques différentes mais qui peuvent aussi se rencontrer (et l'usage des technologies numériques y invente sans doute encore d'avantage qu'avant) pour le bien des uns et des autres, sans pour autant céder à une logique néolibérale, productiviste (et finalement peu proche de celle de la création pourtant si revendiquée) qui domine actuellement dans les industries culturelles et créatives...

Ces mondes ne sont pas antinomiques. Sans que cela ne soit d'un coût exorbitant au regard d'autres champs, l'Art est encore et toujours un Laboratoire expérimental d'i+Ds qui sont ensuite progressivement @UTILISÉES, voire même quelquefois détournées dans la société à des fins économiques, philosophiques, politiques... Bien sûr les logiques ne sont évidemment pas T-O+O-T à fait les mêmes. Toutefois la dimension financière, par exemple s'affirme comme une constante à l'œuvre

25- Franck Soudan, *le Code et le Territoire*, thèse, 2015.

26- Ibid.

dans / entre ces deux mondes. Produire, communiquer, diffuser des dispositifs numériques en recherche-création – dont le coût est généralement élevé tant en moyens humains qu'en matériel – i+M/POSE que nous trouvons des synergies nécessaires, d'autant plus avec l'usage des technologies. D'ailleurs i-REAL en est l'exemple : des start-ups, des collectivités territoriales comme des Laboratoires de recherche s'impliquent à plusieurs niveaux du dispositif. Chacun – individuellement – apporte ses compétences particulières afin de trouver des solutions communes. En s'impliquant dans la co-construction progressive de l'œuvre qui devient ainsi le lieu systémique du partage de l'innovation, il modifie ainsi, par son apport, la notion d'artiste démiurge. Au résultat, puisque dans cette rencontre l'objectif commun et la responsabilité des apports sont bien compris, les porosités entre tous les partenaires sont naturelles, stimulantes, créatives et ne remettent jamais en cause le caractère artistique du dispositif.

Tisser ces liens n'a rien à voir, je le précise avec le concept d'industrie culturelle souvent décrié, analysé, en effet, en tant que dérive néo-libérale de l'Art. Ce qui pouvait être le cas auparavant dans la fameuse triangulation historique artiste – collectionneur > < galerie – marché de l'Art, n'a peut-être plus vraiment la même signification avec la blockchain ou les NFT, à l'intérieur d'une spirale de la ®PRODUCTIBILITÉ numérique qui nous a tous et toutes précipités – qu'on l'accepte ou non – dans une *phénoménologie de la perception*²⁷ inédite...

L'Art, modestement, nous plonge dans une baignoire de réflexions pour comprendre le monde tel qu'il se dessine déjà mais peut également nous aider à ®SORTIR la tête de l'eau... comme force de proposition ; suggérer, comprendre que le numérique nous offre des visions paradoxales sur des changements sociétaux, des mutations auxquelles nous devons faire face... comme par exemple le transhumanisme. Dans cette période de

bouleversements inédits c'est dans l'intérêt de chacun – peut-être probablement encore plus, actuellement, pour une entreprise ouverte à l'international – de faire en sorte que de tels projets soient imaginés et avancent rapidement. Car, si l'innovation permet de rester compétitif (les départements R&D qui sont créés l'ont bien compris) l'Art ne se travaille pas dans *la même cuisine* ou depuis la même plateforme conceptuelle. C'est en quelque sorte un bug social. Il reste fondamentalement i+M/PROBABLE. Il invente / s'invente / se ®INVENTE à partir de croisements interdisciplinaires souvent inédits, passe par des chemins de traverse, *des jardins aux sentiers qui bifurquent*²⁸ ou d'*in/visibles terrains vagues*. Sans doute encore d'avantage à cause / grâce au numérique. C'est pour T-O+O-T ces raisons – et sans que son *coût de fonctionnement* ne soit véritablement exorbitant pour la société – que l'Art est encore et toujours un Laboratoire expérimental d'i+Ds nécessaires. Parce que progressivement, inévitablement ®UTILISÉES. Même si quelquefois nous pouvons les ®TROUVER détournées à des fins économiques, des philosophies douteuses, des dérives politiques...

© Propos recueillis par Philippe Franck,
décembre 2021
- Turbulences Vidéo #114

27- Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, première édition en 1945, Éditions Gallimard, Paris, 1976.

28- Jorge Luis Borges, *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent*, in *Fictions*, première édition en 1944, Éditions Gallimard, Paris, 2014.

Gaëtan Le Coarer

Rencontre

Propos recueillis par Jacques Urbanska

Gaëtan Le Coarer, qui vient de terminer sa résidence MAP (Mobility in Art Process) Pépinières européennes 2021 à Transcultures (Centre des cultures numériques et sonores) en Belgique, est un artiste-chercheur français.

BANDE DESSINÉE, RÉALITÉ AUGMENTÉE/VIRTUELLE/ MIXTE ET NOUVEAUX ESPACES DE NARRATION

Gaëtan Le Coarer est actuellement doctorant à l'Université Savoie Mont-Blanc, en Sciences de l'Information et de la Communication & Sciences de l'Art, avec comme sujet de thèse « Bande dessinée et réalité mixte, vers de nouveaux espaces de narration », où il pose la question de savoir comment, à l'ère de l'interaction et de l'immersion, nous pouvons repenser, relire, interagir avec la narration en BD dans les espaces de réalités mixtes ? Il conçoit sa recherche doctorante comme un sujet se pensant et se construisant pour, en tant que et au travers d'une création, *An Domhan*, une expérience en Réalité Mixte (virtuelle et augmentée), adaptée de la légende irlandaise *La Mort tragique des enfants de Tui-reann*. Ce créateur arborescent veut comprendre comment se structure la narration en réalité mixte, c'est-à-dire dans son cas, dans la « mixité »¹ des médias utilisés,

des espaces engagés, de la place et des incidences du corps vis-à-vis de la narration.

Comment et pourquoi interroger précisément le médium de la bande dessinée ?

Gaëtan Le Coarer : Si la bande dessinée, la narration et les espaces sont les principaux sujets de ma recherche, le « noir » en est le maître d'œuvre. Il est au centre de mon étude. Ce noir, c'est l'ellipse par excellence. C'est ce fondu au noir dans un film, l'ombre brutale d'un film noir, c'est du hors champ, c'est du potentiel spatial et donc narratif qui est abordé en bande dessinée de manière visuelle et qui est à réinterpréter de manière émotionnelle, expérimentale, abstraite... On pense évidemment aux productions de Sergio Toppi, Alberto Breccia, ou Danijel Zezelj, mais aussi aux réalisations de Ibn al Rabin ou même Lewis Tromdheim et Manu Larcenet. C'est également le noir des dessins de

1 - Paul Virilio, *La machine de vision*, collection L'Espace critique, Éditions

Galilée, 1988, 148.



An Domhan, 2021 @ Gaëtan le Coarer

Claude Parent et Paul Virilio qui évoquent l'architecture sous « l'angle » du corps et une nouvelle expérience du lieu. C'est le noir des trous noirs, objets célestes passionnants et dont le mystère est devenu récemment image, document. C'est le noir de la matière, l'énergie, dans l'interférence et le corps. Le noir comme notion scientifique étend un champ du possible qui nous aide à comprendre sa poésie, sa nature. Cela densifie, rallonge un schéma en construction. À la manière de ceux de l'artiste Dan Graham en perpétuelle conception.

Comment se matérialise cette recherche dans votre cas ?

En plus du travail sur la VR/RV, je réalise dans le cadre de ma thèse, et en amont du projet, des dessins à l'encre de chine sur papier en composant sur neuf feuilles de 50x50cm de côté disposées en carré au sol. Le corps en tant que dessinateur se trouve par-dessus ses feuilles. À l'aide de couteaux de peinture, imbibés d'encre de Chine d'un noir luisant, j'attaque la surface du papier. Par l'affûtage des gestes, des dessins, je sou-

haite aller plus loin que la surface du papier : plonger dans les profondeurs d'un noir, qui, lancé par ses qualités premières matérielles (proche des effets d'un *outré noir*), guide, outre l'encre, vers ses spatialités propres (et inquiétantes pour Henri Michaux²). Ce sont ces espaces, marqués par la profondeur du noir, qui me ramènent ou que je tente de ramener à la surface, que ce soit du point de vue du dessinateur ou du point de vue du lecteur. J'essaie de faire corps dans ce mécanisme propre au noir, invoquant l'état d'une narration singulière. L'influence de Marc-Antoine Mathieu est liée à cette approche narrative de la bande dessinée. Dans le premier tome de la saga des « Julius Corentin Acquefaques », *L'Origine* (cf. p.37), le lecteur est surpris par la mise en page et le récit déployé par l'auteur-scénographe. En effet, un trou se trouve au beau milieu de la page. Marc Antoine Mathieu est une référence majeure pour moi en BD. Il côtoie Matt Mullican, Will Eisner, Winsor McCay, ou même Marcel Duchamp...

2- Henri Michaux, *Emergences-résurgences*, Éditions Skira, 1993

En 2014, pour l'ouvrage « 10 ans de Numériques à Mons »³, j'avais eu le plaisir de rencontrer Éric Joris (The Crew)⁴, artiste pionnier en Belgique dans les expériences VR. Nous avons parlé longuement de l'effet déceptif⁵ de certaines expériences en réalité virtuelle. Surtout qu'à l'époque, le matériel était très contraignant, la mise en place parfois longue. Et au final, on avait parfois un sentiment de : « tout ça pour ça ». Malgré l'énorme évolution du hardware ces dernières années, comment expliquer que ce sentiment se retrouve encore souvent dans la masse de projets qui sont aujourd'hui proposés ?

L'une des premières attentions que l'on porte à la réalité virtuelle dans une scénarisation de dispositif et dans la réalisation de ce dernier est justement l'expérimentation ! La scénarisation liée à ce que l'on montre dans le casque et la manière dont c'est perçu, vécu, interprété, utilisé, et parfois cassé par le corps de l'utilisateur n'est pas un détail, mais une véritable partie prenante du processus de création. Cela fait quelques années que les casques VR (de toutes sortes, de toutes marques) sont disponibles sur le marché, bien qu'ils ne soient pas accessibles à toutes les bourses. Les jeux vidéos, les expériences jouant sur un *waow effect*, et même une sorte de *reboot* des salles d'arcade pour la VR (que l'on résume par LBE, Local Based Entertainment) sont des approches, des développements qui sont prolifiques pour la Réalité Virtuelle. On s'aperçoit surtout dans tout ce corpus de lieux et d'œuvres que la VR est prise dans une forme simple de cross média. On propose un même « jeu » ou type de jeu sur un support différent. Comme le souligne l'artiste-chercheuse française Carole Brandon dans son appel à communication sur *L'Art et les cartographies sensibles* : « nous nous heurtons à plusieurs phénomènes :

le premier est d'abord une non appropriation de ces technologies XR (*extended realities XR* ou *extended reality* désigne l'ensemble des environnements combinant le virtuel, le numérique et le matériel généré par des technologies) par les usagers, dont le manque d'intérêt provient du fait de cantonner les fonctions et buts de ces casques immersifs aux jeux vidéos, auréolés en plus, d'une croyance liée à la complexité de la technique. Le deuxième est ce stockage massif de données (comme les débuts de la photographie ou du CD-Rom) dont nous produisons plus facilement des répertoires quantitatifs voire des éléments de surveillance, sans parvenir à scénariser et rendre accessible ces matériaux qualitativement ». Et puis, comme l'écrit très justement Jean Baudrillard : « la simulation part à l'inverse de l'utopie du principe d'équivalence, part de la négation radicale du signe comme valeur, part du signe comme réversion et mise à mort de toute référence. »⁶

Par peur d'un éloignement et bouleversement de nos référents, la réalité virtuelle semble se cantonner justement à hypertrophier nos repères habituels, une hyper-réalité pour ne pas nous perdre. Les modélisations se piègent dans les affres de la ressemblance, réduisant les potentiels à un calquage hyperréaliste du monde. Les espaces proposés renforcent les représentations et « le réel est déjà mort mais ressuscité d'avance »⁷.

L'aspect déceptif de la VR réside certainement dans l'attente que l'on peut avoir de l'objet quand on ne le connaît pas, en plus de cette « croyance » dont parle l'artiste chercheuse Carole Brandon. Le créateur passe aussi (peut être) par cet aspect déceptif, mais il le prend en compte dans la scénarisation du dispositif en train d'être développé. De plus, il va essayer d'extrapoler, d'exacerber les capacités même du dispositif. Les capacités techniques propres à l'objet sont des paramètres, des contraintes, dans la nature même du dispositif.

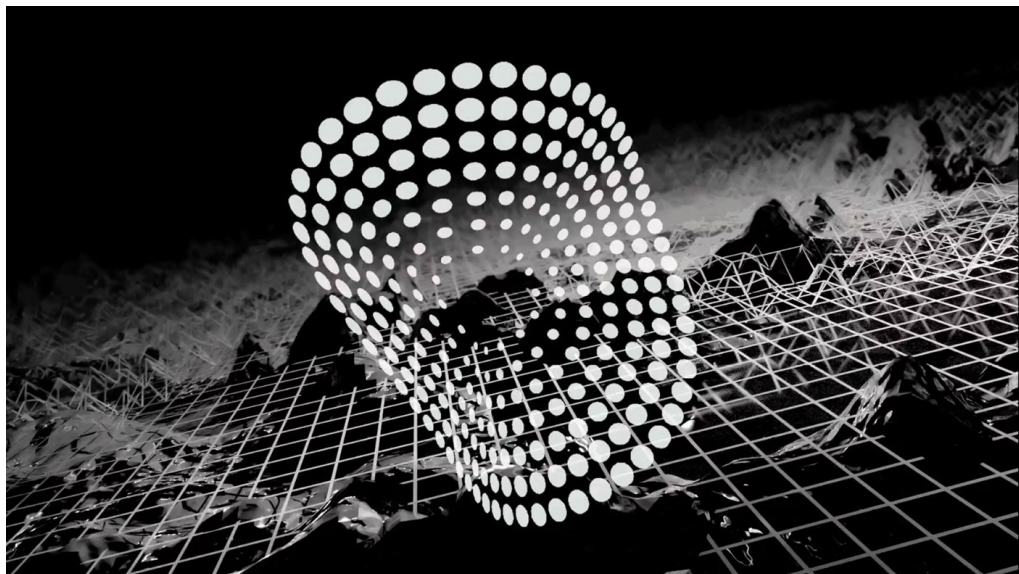
3- Éditions Technocités, 2014

4- crew.brussels

5- Pris au sens de « décevant »

6- Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, éditions Galilée, 1981.

7- *Ibidem*



Bandeau Colloque Visual Methods, Pépinières Européennes de Création, Transcuture, 2021 @ Gaëtan le Coarer

Faire de la VR ce n'est pas seulement « faire avec » ces contraintes, mais aussi les critiquer, s'en jouer parfois.

Dans la réalisation de mon projet *An Domhan*, l'environnement immersif, c'est-à-dire ce qui est diffusé dans le casque, a été évidemment revu plusieurs fois par les influences d'une recherche-crédation, mais aussi sous les effets que produisent certaines mises en scène de l'environnement immersif. La notion de dimension est bouleversée en VR et l'aspect déceptif peut marquer un point d'arrêt à la compréhension. L'aspect déceptif du côté de la création, est une étape immanquable et également toujours à surpasser. En termes d'usage, il est tout aussi intéressant qu'une expérience bien accueillie.

*Dans votre thèse, quelles sont les problématiques que vous avez eu le plus de plaisir à remuer, ou qui vous ont donné ou vous donnent toujours des difficultés théoriques, conceptuelles... (comme par exemple la « narration en termes d'architecture et de spatialisat*ion ») ?

Il y a plusieurs concepts qui interviennent dans ma thèse et qui naissent directement du projet *An Domhan*,

que ce soit dans sa scénarisation ou dans les expériences utilisateurs. L'un de ces concepts affecte le lecteur. Le terme de « LECTURE® » est un néologisme reprenant le style procédural de mon directeur de thèse, l'artiste chercheur français Marc Veyrat. À la fois mots et signes, ces derniers s'intègrent dans un texte rendant une information illisible, c'est-à-dire nous portant plus loin que la lecture du mot. Ces derniers constituent des pauses, des nœuds dans lesquels l'information nécessaire à leur décryptage se mélange à d'autres sens. Ce sont des jeux de mots, un procédé à la qualité hypermédia, ouvrant la non-finalité d'un texte en réseau.

Ainsi le LECTURE® est-il signifiant, dans l'intégration des multiples définitions qu'il @-mix. Il fait tout d'abord référence à l'acte de lecture en soi. La situation dans laquelle un corps exprime de quelque manière que ce soit, quelques informations que ce soit. Ce terme intègre donc le corps à une situation actuelle de lecture. C'est un corps agissant, ne se limitant pas au langage, au vocable. Ce dernier fait signe, fait même image dans ce cadre, c'est l'image d'un lecteur, ou corps en lecture. Ce dernier lit mais aussi est lu. Nous y retrouvons

aussi le terme de « lecteur ». Anglicisme revenant à la racine du terme de lecteur, en tant qu'individu faisant la lecture, avant associé au culte, l'interprétation a glissé vers la scolastique, et fait dorénavant plutôt référence à un conférencier. Un individu présentant, exposant et partageant un savoir à une audience. LECTURE® est riche de sens, se loge dans une logique de « mixité », et dans l'approche des usages.

Je tente de revisiter aussi les idées de tressage et de spatio-topie⁸ sur lesquelles repose la logique de réseaux de la bande dessinée. Tout d'abord j'envisage ce réseau au travers de la notion de *Locus*. Ce terme, emprunté à l'écrivain, dramaturge et poète français Raymond Roussel, spatialise et cartographie sensiblement les lieux (-autre) à l'œuvre et pratiqués par un utilisateur dans la scénarisation d'un dispositif XR de narration. Le *Locus* se charge de la mise en réseau des LECTURE®, au travers de 3 strates spécifiques. Le terrain d'expérimentation, c'est-à-dire la zone de jeu où se situent les deux utilisateurs qui selon leur déplacement ou les limites computationnelles du dispositif technique utilisé vont étendre ou réduire la zone, l'espace dans lequel ils se placent. Puis on a la grille qui représente l'agencement des événements vécu/à expérimenter, cette grille est perpétuellement traversée.

Enfin nous trouvons la carte permettant de faire usage et image et de mettre en scène l'expérience. Le *Locus*, c'est là où les corps ne sont plus seulement propres, mais sensibles à la *terre* du scénario, c'est-à-dire que le corps sensible – que nous tentons d'entreprendre dans la vision merleau-pontienne de la phénoménologie du corps – est ce corps, qui, plongé dans le lieu autre, évolue en dehors de son propre corps, l'étendue dépassant les limites du corps propre, caractérisé par une adaptation et une présence dans un environnement. La terre du scénario, elle-même remuée, retravaillée par la présence et le jardinage des LECTURE®, entend,

dans une articulation du schéma corporel, une augmentation du sensible.

L'architecture, ou plutôt l'*architexture* possède un grand rôle dans la conception de mon projet ainsi que de ma thèse. Le rapport direct entre la captation et l'expérience témoigne du rayonnement de l'arché qui, dans le noir, fonde l'architecture, c'est-à-dire : l'expression et l'exploration corporelle de la relation *en entre d'eux* étendue > du personnage-Autre à l'architecture. L'*architexture* comporte et met alors en place l'expérience selon les règles propres et sensibles en *vigueur*, dans la relation de ses *components* (composants - dans vocabulaire de l'interface d'Unity). Component porte en lui le vocabulaire de la programmation et de la CAO sur Unity. Ce terme permet de créer une confusion créative (à la manière d'un *toto*⁹ de Marc Veyrat) dans la lecture de la thèse rappelant également une pratique de logiciel de création graphique et immersive (essentielle dans notre méthodologie de recherche création)

L'architecture est tout en réalité mixte et en bande dessinée, abandonnant toutes idées superflues de coordinations, homogénéités stylistiques d'apparats, pour la confrontation concrète, phénoménologique, corporelle aux espaces-même et autres corps *en jeu* dans l'expérience.

Peuton dire qu'il s'agit d'un texte ? D'un message ? Disons que l'analogie n'éclaire pas grand-chose et qu'il s'agit de textures plus que de texte. Les architectures peuvent se dire des archi-textures, en prenant chaque monument ou chaque bâtiment avec ses alentours, sa contexture, avec l'espace peuplé et ses réseaux, comme production de cet espace. Une telle analogie éclaire-t-elle la pratique spatiale ?¹⁰

8- Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, 2. ed, Formes sémiotiques, PUF, 2011.

9 - https://www.editions-harmattan.fr/livre-la_societe_i_materiel_de_l_information_comme_materiau_artistique_l_marc_veyrat-9782343056654-46108.html

10- Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Economica, 4ème édition, 2000.



Bandeau projet [4c37.0] @ Gaëtan le Coarer

Le philosophe français Henri Lefebvre est l'un des premiers à formuler le terme d'*archi-texture*. Il sert évidemment de base pour entreprendre une construction de l'*architexture*. Pour mettre en lumière cette élaboration, nous pouvons nous demander quelles différences il y a entre *archi-textures* et *architextures* ? Si les deux proviennent, naissent et réinventent *la place de l'architecture* et *la pratique de l'espace*, elles se différencient sur leurs modes d'action et leurs qualités propres. L'*archi-texture* semble se rapprocher d'une nouvelle forme du discours, là où l'*architexture* semble agir sur la narration même. En effet, l'*archi-texture* relocalise la figuration et la non-représentation d'un sens donné au récit (par le graphisme comme cité par Lefebvre) dans une mise en réseau là où l'*architexture* agit au travers d'une mise en réseau sur la constitution, et la fabrication d'une narration et du sens (attributeur) donné à cette dernière.

Que pouvez-vous dire sur le passage de médium (la captation théâtrale, par exemple, ne donne pas

du théâtre, il y a conversion, recréation, dénaturation, perte/gain...) : que devient la BD lorsqu'elle intègre des éléments de réalité augmentée, qu'elle s'insère ou utilise le médium de la réalité virtuelle ?

Le terrain offre un support à l'expérience. Je veux dire qu'il permet une appropriation des concepts et éléments de réponses d'une problématique par l'étude des usages et des informations que nous pouvons récolter (de l'étape de conception, les usages et stratégies¹¹ des auteurs, à l'expérimentation, les usages et tactiques¹² des utilisateurs). En 2012, Chapman et Sawchuk résument la méthode de la manière suivante. La « recherche-création » est un domaine naissant en sciences humaines, où l'on s'intéresse aux expériences médiatiques et aux manières de savoir contemporaines.

11 - Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, I : Arts de faire*, Nouvelle éd., Michel de Certeau ; 1, Gallimard, 2010, XLVI.

12 - [2] Certeau, XLVI.

GESTE HYPERMEDIA

BANDE DESSINÉE & RÉALITÉ MIXTE
RECHERCHE CRÉATION

UNE CONFÉRENCE
DE **GAËTAN LE COARER**

Dans le cadre de sa thèse **Bande Dessinée et Réalité Mixte, vers de nouveaux espaces de narration**, le créateur chercheur Gaëtan Le Coarer (Université de Savoie-Mont Blanc) a développé l'expérience **AN DOMHAN XR** d'après une légende irlandaise. Il revient ici sur les principaux enjeux de sa **recherche-crétation** dont l'immersion des espaces de narration et la mise en scène d'un tel dispositif de mixité.

Dans le cadre du cycle Emergences
numériques et sonores
Un partenariat Arts2-Transcultures

<https://www.artsaucarre.be>
<http://transcultures.be>

ARTS2



Les projets de recherche-création comportent typiquement un processus créatif, une composante esthétique expérimentale ou une œuvre artistique¹³ ». La méthodologie fait œuvre. Aussi pouvons-nous rapprocher la recherche-création de cette phrase qui n'a de cesse de répéter le peintre Pierre Soulages : « C'est ce que je fais qui m'apprend ce que je cherche »¹⁴. En effet, le processus artistique de Soulages entre en quelque sorte dans une méthodologie de recherche-création, dans la mesure où sa pratique même de la peinture est perpétuellement repensée par la matière, le geste, le support et la lumière entre eux. Il interagit avec la toile, dans la mesure où il adapte ses outils en fonction de l'œuvre en cours, sans en connaître le résultat. Il crée dans cette méthode de travail, un parcours, sur un terrain qu'il connait (par exemple l'outre-  noir), et que le spectateur pourra ensuite contempler et même sera en mesure de jouer dans et avec l'espace.

La bande dessinée, pensée dans une méthodologie de recherche-création dans un processus hypermédia, agit et permet d'agir dans l'espace de l'œuvre, outre-image, entre-image et la situation de cette dernière. La séquence ainsi est bouleversée. D  j avec Groensteen (historien et théoricien de la bande dessinée de nationalité belge et française), la séquence était l'ADN de la bande dessinée, elle permet de l'étudier et de la lire sur le plan du réseau. En tant que lecteur, nous y rentrons par la spatio-topie. « Il faut que l'idée et la forme première d'un ouvrage soient un espace, un simple lieu où sa matière se placera, s'arrangera et non une matière à

placer ou à arranger »¹⁵ note Groensteen en citant les Carnets du moraliste et essayiste français Joseph Joubert.

Enfin, je pense que la BD doit s'envisager comme concept propre et individuel qui dicte sa propre narration, et communique à sa manière ses propres récits. Aussi, je dirais même que la BD a besoin de concept, c'est-à-dire qu'elle mérite d'être absorbée par des idées en bande dessinée. Quelque chose de l'ordre de la création déjà prompt à envisager la bande dessinée. Dans cette spécificité, on pense bien évidemment à la didactique d'Eisner, qui en dessinateur technique qu'il est, raconte par l'image et en séquence comment il compose des images en séquence. On songe à McCloud qui séquence des analyses, signe, et schéma afin de comprendre les enjeux de la bande dessinée. Je pense aussi à l'auteur de bande dessinée américain David Mazzucchelli¹⁶, qui dans son *Asterios Polyp*¹⁷, et l'axonométrie architecturale, place le lecteur dans le sens de l'idée en bande dessinée. C'est une sorte de biopic. Au fur et à mesure nous voyons passer plusieurs thèmes, et aussi plusieurs disciplines que le personnage apprend à maîtriser, ou apprécie critiquer. C'est comme cela que l'histoire interroge l'architecture (le personnage est lui-même architecte), le théâtre, la mécanique, et la musique. Ces disciplines interviennent véritablement dans l'histoire, dans une forme de tautologie de la BD. L'auteur représente ainsi ce que devient la musique ou ce qu'est la musique en BD sans émettre de note à la volée, et des phrases flottantes aux vents lancés d'instruments imaginaire, mort-né, car ne revendiquant paradoxalement plus aucun son (bruit et onomatopée ne sont pas comptés ici). La musique en BD chez Mazzucchelli, devient une page, devient de l'espace et du temps sur lequel se compose et se recompose l'histoire. Art sub-

13- Owen B. Chapman et Kim Sawchuk, « Research-Creation: Intervention, Analysis and "Family Resemblances" », *Canadian Journal of Communication* 37, no 1 (13 avril 2012) > <https://cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/2489>

14-Jean-Noël Cristiani, *Soulages, le noir et la lumière* (P.O.M films et France 5, 2008) > <https://boutique.centrepompidou.fr/fr/dvd/dvd-soulages-le-noir-et-la-lumiere/708.html?ga=2.238558976.16568470.1600266376-1829757460.1578146948>

15- Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*. 1: ..., 2. ed, Formes sémiotiques, Presses universitaires de France, 2011, 31.

16- https://fr.wikipedia.org/wiki/David_Mazzucchelli

17- David Mazzucchelli, *Asterios Polyp*, trad. par Fanny Soubiran, Casterman, 2010.

versif par excellence, la BD ne renvoie qu'à elle-même dans les images. La narration en BD se charge de porter les messages par une construction qui n'est jamais en surface absorbe le sujet (la musique par exemple) et en dévoile les substances-propre au média. Avec Mazzucchelli, ce média est un objet, c'est un livre.

En VR, en AR, en XR, on peut penser en BD. Le *En* est la particule signifiante de l'approche expliquée un peu avant. L'expression *en bande dessinée*, ou *en réalité mixte* est répétée à de nombreuses reprises dans ma thèse et ma pensée en général. Ce « en » en italique extrapole son statut de préposition généralement insistant sur l'état, la position dans cet état ou l'espace même. « *En* » introduit un potentiel adjectif, voire une affection et forme une conceptualisation du nom auquel il se rattache. Gilles Deleuze, durant sa communication *Qu'est-ce que l'acte de création ?* parle d'idée « en cinéma ». C'est cette conception, ce qui pousse à l'adaptation, quand un réalisateur lit un livre par exemple. C'est l'idée du concept dans sa place la plus fondamentale, dans le lieu de création de l'artiste. *En bande dessinée* ou *en réalité mixte* signifie donc la conceptualisation en général ou d'un sujet spécifique que nous lions à la bande dessinée et la réalité mixte. Il n'y a pas vraiment de transition de l'un vers l'autre, de la BD vers l'XR, par exemple. Mais plutôt une manière de faire et penser, en BD, en XR.

Plus directement : comment la réalité virtuelle et surtout la réalité augmentée ou encore les réalités mixtes transformatrices ou pourraient transformer la BD d'aujourd'hui ? Quel est, selon vous, le futur hypothétique d'un art de la bande dessinée qui quitte le domaine du livre ?

En finissant ma thèse, je serai peut-être en mesure, du moins à mon niveau, de mettre en place des modèles, des systèmes pour repenser la BD avec la VR, l'AR et la réalité mixte. Ce que je peux déjà dire, c'est que tout entre dans un processus de création. Dans mon cas

en particulier, le noir et la notion de procédé (pour reprendre le terme de Raymond Roussel¹⁸) est essentielle. La manière dont un auteur produira des bandes dessinées en réalité virtuelle, augmentée et mixte) participera à comprendre et mettre en image la manière dont il envisage la narration. Les dispositifs immersifs mentionnés plus tôt inscrivent et développent de nouveaux potentiels pour la narration en bande dessinée. Cette dernière doit être ainsi explorée sur de nouveaux espaces et se construire de nouveaux systèmes de narration pour ces dispositifs-là.

L'analyse des espaces et la structure en construction entre eux au travers de la scénarisation d'*An Domhan* et des premiers concepts soulevés liés à la BD m'ont permis de mettre en avant un modèle, un moteur pour reprendre cette fois un terme du vocabulaire de Paul Virilio (urbaniste et essayiste français). Ce modèle qui forme l'ADN, le moteur d'immersion, le système fondamental sur lequel repose la logique en réalité mixte dans *An Domhan*, permet de structurer ma thèse. À partir d'analyses de premiers usages, d'un état de l'art, de dessins et de schématisation, j'ai créé sur le coin d'un mur chez moi, une relation entre une mindmap et un schéma. Le schéma élabore un fonctionnement, un mécanisme à la manière des croquis préparatoire de Marcel Duchamp¹⁹. Ceci conçoit la manière dont j'organise (le plan) et conçois ma thèse.

J'écris alors, par le traitement spatial du plan, une grammaire de l'espace²⁰, que l'on peut retrouver également chez Duchamp. En 1927, celui-ci emménage dans son atelier au 11 rue Larrey à Paris. Il aménage alors ce petit endroit, brut de décoffrage, pour être à la fois un lieu à vivre et un lieu de création qui soit propre à l'artiste. Une porte de cet atelier-appartement va être

18- Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Collection l'imaginaire, Gallimard, 2005, p. 324.

19- Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Flammarion, 2013.

20- Henri Poincaré, *La science et l'hypothèse*, Flammarion, 2017, pp. 64-103.



An Domhan, 2021 @ Gaëtan le Coarer

le *component* charnière de la production de l'artiste à l'époque. Cette porte de l'atelier du 11 rue Larrey de Duchamp est un ready-made, ou plutôt ce qui est devenu de lui-même un ready-made. En effet, Duchamp va bricoler l'espace de et autour cette porte au milieu d'une double ouverture en angle droit. « Cette porte vient démontrer, d'une manière quasi scientifique, la possibilité pour une chose d'occuper, alternativement, des positions totalement opposées »²¹. Pour répondre à Paul Matisse, on peut utiliser le terme : simultanément. À Paul Matisse de dire que « Marcel a mené ses propres recherches et quand il a atteint le stade où les opposés pouvaient vivre ensemble, il s'y est tenu »²². Duchamp exploite la réalité mixte au travers de sa tactique architecturale. De la même manière, j'essaie d'articuler l'expérience et le scénario spatialement dans *An Domhan*, Duchamp ouvre et ferme ses pièces d'atelier par l'interface de cette porte. Cette idée d'interface en réalité mixte est proposée par

la charnière de la porte de Duchamp, cette dernière devient un concept. Ce concept également en « X » se retrouve au cœur de ma structure et articule la disposition des espaces, ainsi que leurs dimensions. De la même façon, je conçois mon propre procédé pour penser et créer (rédiger) la thèse ainsi que le plan, j'envisage la bande dessinée en réalité sous cet angle « charnière » là. Je ne peux pas savoir, à l'avance, comment la BD, en tant que système, mécanisme et architecture narrative, va être affectée. Il faut y travailler concrètement, trouver une réponse dans le faire.

© Propos recueillis par Jacques Urbanska²³
- Turbulences Vidéo #114

<https://gaetanlecoarer.wixsite.com/noir>

21 - Quentin Jouret. *L'art de la discrétion (l'infravue et le petit usage)*, Art et histoire de l'art, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 201., p. 317.

22 - Michel Vanpeene. *Les clefs de la rue Parmentier : entretien avec Paul Matisse et Jacqueline Matisse Monnier*, art. Cité, p.17 » cité in Ibid.

23 - Le format long de cet article sera publié sur le site de [Transcultures](#) début 2022

(do.space)

La transfiguration du corps-voix

Propos recueillis par Philippe Franck

Depuis une trentaine d'années, Dominique Vermeesch alias (do.space) a développé, depuis son antre brabançon, une œuvre à la fois discrète, puissante, inclassable et **hybride** croisant vidéo, performance, installation, dessin (elle est à l'origine plasticienne) avec, en filigrane, la dimension sonore (sous forme d'objets mais aussi de paroles et de flux audio matiéristes concoctés par son complice daniel duchampP).

RENCONTRE AVEC DOMINIQUE VERMEESCH

(do.space) est incarné par le corps d'une chercheuse d'invisible et d'indicible (ses textes qu'elle distille – oralement et par fragments écrits – dans les différents dispositifs installatifs nous fascinent autant qu'ils nous perdent), un personnage iconique d'une sœur combattante souvent vêtue d'une tenue noire austère qui devient « centre d'ondes du monde ». Il nous parle tant de désolation que d'hallucination, d'introspection que de transformation et de ce besoin de croire au milieu du grand néant,

pour nous faire percevoir ce « sentiment d'être chez soi dans l'exil » (Simone Weil).

Rencontre à l'occasion de l'exposition à l'espace privé pour l'art contemporain Kamer negen /K9 en région bruxelloise avant sa participation l'exposition *Traces de l'invisible* au Centre Wallonie-Bruxelles de Paris et la publication prochaine de *Notes pour une seule voix(e)*, catalogue monographique aux éditions La Lettre Volée.



Teinté[e] <-> *Tinté[e]*, installation sonore, vidéo-performance, 2018 © Photo : Daniel Vanacker

Vous travaillez tant l'image fixe que la vidéo et le lien avec le son, comment jouez-vous de ces correspondances ?

Dominique Vermeesch : Notre monde fait d'espaces collés avec ou sans frontières, de sons arrachés ou hybridés à des tas d'images hackées illisibles-invisibles « empreint » mon corps de brouillard. Afin de percevoir l'ici et l'ailleurs, j'ai construit un dispositif de perception : j'entends les sons, les images avec l'âme, « vibrhurler » (crier en vibrant comme dirait la philosophe des sciences belge Vinciane Despret en parlant du son produit par les araignées quand elles s'adressent aux arachnologues dans un monde devenu trop bruyant pour elles – NDLR) la peur avec les yeux, avale des fréquences avec l'oreille qui tous ensemble poussent à jouir-crée une langue-vision. Pour revenir aux liens et correspondances à travers ma création, j'active dans un même temps de

façon « sourde » ces captations. Je peux vous donner cet exemple : quand il y a création d'une vidéo-performance, que je porte un harnais fait de haut-parleurs, il se peut qu'il n'y ait rien à entendre, qu'il n'y ait aucun son « lisible-entendu » directement. Les sons-mots peuvent se diffuser-sonner ailleurs par exemple, par le biais d'un écrit situé dans le même espace.

Le son peut être aussi signifiant par la marque de son absence ou chez vous, de sa volontaire incomplétude, fragmentation. Comment travaillez-vous en binôme pour cette dimension avec l'alchimiste sonique daniel duchamp, fidèle compagnon de route qui a également développé une œuvre singulière ? Qu'est-ce qui réunit vos démarches respectives ?

daniel duchamp s'occupe de toute l'ingénierie sonore de mes pièces. Comme je suis intéressée par le traite-

ment sonore de ma voix, j'ai voulu diffuser mes résonances intérieures. À partir de notes écrites, j'enregistre celles-ci mais de façon brute incluant répétitions de mots consonants, dissonants ou muets qui taisent ce que je ne sais pas dire. L'enregistrement terminé, je le passe à daniel qui récupère celui-ci pour créer des échantillons de la voix. Ensuite, daniel les reprend et les retravaille par ordinateur et du synthé modulaire ou par applications choisies qui construisent la mise en espace du flux vocal qui s'accorde avec le texte d'origine. Les pièces réalisées le sont donc toutes uniquement à partir de ma propre voix.

Cette voix à la fois appliquée et déthéâtralisée nous parle et en même temps se parle comme pour mieux se trouver. Pour l'exposition « Les sœurs noires » au musée du Béguinage (Bruxelles, 2015), vous écriviez : « Expérience mystique visionnaire. Un espace historique : un béguinage construit en 1252. Dans ce lieu, je réalise une communion avec les éléments d'archives. Je touche le passé/présent celui de femmes-univers. Je me transporte dans un "hors-temps", celui de l'expérience ». On a la sensation en effet, et plus généralement dans vos différents projets, d'être confronté à un « hors-temps » et convoqué à une forme de mysticisme non assigné qui renvoie à ce que Georges Bataille appelait « l'expérience intérieure »...

Le hors-temps c'est une brèche sans nom, sans tradition. Le hors temps est un espace sans temps, sans héritage que je crée pour faire expérience et prononçant ces mots je me réfère aussi à l'enseignement de Hannah Arendt. Oui, le hors-temps, c'est une sorte de rien-néant-vide où je me dénude et où le « visionnaire » commence. C'est une expérience intérieure unique, une grâce, un hors-tout qui reste cependant en communication avec l'histoire-vie. De là, la possibilité d'entrer en communication-communion avec soi et les mondes.

Qu'est-ce qui vous attire, plus particulièrement, dans ce « mysticisme » peu présent, en tout cas de manière visible, dans notre contemporain et les différentes formes qu'il peut prendre ?

Si il y a l'idée du mysticisme, je dirais plutôt qu'il y a sa configuration. S'il y a « une » mystique qui traverse mon espace de création, elle résulte sans doute d'un langage formé d'ondes, de vibrations-mots spectraux amplifiés d'une certaine gestuelle acquise culturellement et revisitée ensuite. Dans mes performances cette « mystik », « spirit/ualité », métaphysique, permet de toucher l'invisible, l'au-delà, d'accepter l'illisible, de détourner le corps, d'amplifier mon espace jusqu'à en faire un véritable laboratoire « à soi ». Beaucoup de femmes ont réalisé-utilisé « une forme » de mystique marginale à travers des créations risquées pour leur époque. Avec un large spectre, je pense aux écrits et transports fantasmatiques de Thérèse d'Avila, à la langue secrète d'Angèle de Foligno, au corps-voix de la religieuse mystique allemande Mechtilde de Magdebourg dans son livre « Das fließende Licht der Gottheit » datant de la moitié du XIII^e siècle, au retrait de soi et à l'aspiration du réel en soi de la philosophe française Simone Weil, à l'attirance de rites de possessions de la cinéaste expérimentale américaine Maya Deren et toujours via une mystique-spiritite, lors de la création de la Monte Verità (berceau de la danse moderne) en 1910, il y eut Mary Wigman et sa « danse sorcière », Charlotte Bara (danseuse belge d'origine allemande qui explora une nouvelle liberté corporelle – NDLR), et pour terminer, par hommage, je citerai l'œuvre secrète, occulte, intérieure, théosophique, d'Hilma Af Klint (1862-1944) exposée récemment au Centre Pompidou dans le cadre de l'exposition *Elles font l'abstraction*.

Certaines images que vous exposez de vous évoquent les icônes orthodoxes... Mais elles intègrent aussi des éléments (harnais, objets sonores notamment...) qui les singularisent, un peu comme si cette sœur était aussi



Vidéo-performance, 2018 © Photo : Daniel Vanacker

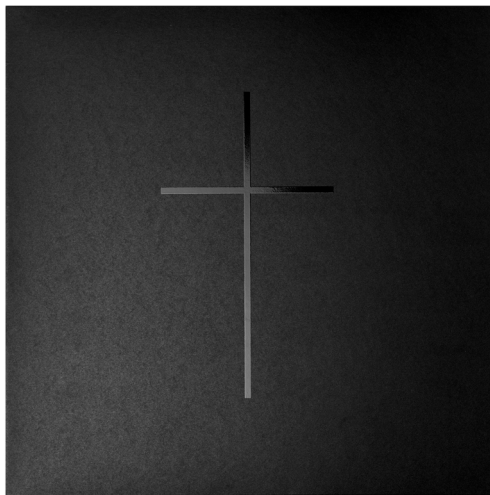
une guerrière tant dans l'ici et maintenant que dans l'ailleurs...

Le fameux *Carré noir sur fond blanc* de Kasimir Malévitch rappelant les icônes orthodoxes russes « sous-entend » toute la Russie. Les icônes qu'elles soient russes ou occidentales issues du Moyen-âge ou non, amènent à « entre-voir » « un être-image » une femme habillée d'attributs. Outre ces représentations orthodoxes ou occidentales, il faut préciser que je porte intérêt aux représentations de femmes où le corps s'hybride avec des signes particuliers. Dans mes archives personnelles, on y trouve tant des cosmonautes parées d'une combinaison spatiale que des éthiopiennes Mursis aux ornements labiaux. Chaque parure possède une fonction, elle est un prolongement et signe une identité. Dans les performances, la parure prolonge le corps avec des capteurs-écouteurs, le corps disparaît, il devient juste signe-attribut. Oui, vous avez raison, il y a chez moi quelque chose de guerrier d'ici et de l'ailleurs quand j'utilise une cymbale en tant que carapace-bouclier.

Votre œuvre est sous le signe du noir notamment quand vous vous mettez en image ; Pierre Soulages parlait de l'outrenoir, un « noir-lumière » qui reflète aussi et ouvre aussi tout un champ mental...

Le noir fait ouïr ce qui ne se perçoit pas et il y a le noir qui fait « ouïr le jamais vu » qui deviendra le titre de ma prochaine installation à Paris.

Votre incarnation de la femme semble à la fois forte et fragile...on pense d'abord à Simone Weill, à qui l'on doit notamment "La pesanteur et la Grâce", à laquelle vous faites référence et qui vous accompagne dans certaines œuvres plus directement. Comment vous situez-vous par rapport aux revendications féministes qui gagnent en puissance dans le milieu artistique contemporain également ?



Les Sœurs Noires, pochette vinyle, 2015 © Photo : Daniel Vanacker

Enfant, je me faisais, aujourd'hui je me fais encore. Le genre, l'identité ne m'importait pas, j'essayais de toucher le monde afin de devenir les choses de ce monde, animale, odeur de larmes, crustacé, robin des bois, épi-cièrè, couleur, radio pirate. Plus j'avancéais en âge, plus je devenais autre, plus j'étais au monde, plus je cherchais des voix d'accès qui me permettraient de le/me comprendre. La voix(e), celle de la création ? Création d'une langue ?

Où je me situe par rapport aux revendications féministes dans le milieu artistique ? Loin et près. Je préfère ne pas entrer dans des mouvements, j'essaye d'être au plus proche d'une vérité particulière, celle qui hante mes gestes et pensées. Ce qui importe, c'est d'être chercheuse de sens, de faire progresser l'art, d'aller au plus loin, de saturer puis d'enlever. Ce qui importe, c'est l'histoire-vie incluse dans l'œuvre, qu'elle puisse se transmettre via cette courroie singulière. Simone Weil qui m'a en effet beaucoup marquée, a fait de sa (courte) vie son (grand) œuvre.

Comment travaillez-vous, adaptez-vous du matériel existant au contexte d'exposition ? Il semble que d'une part il y ait toujours une forme de re-composition d'élé-



Les Sœurs Noires, vinyle gravé d'une croix © Photo : Daniel Vanacker

ments divers et que le l'espace de monstration devienne toujours, d'une manière ou d'une autre, votre antre à la fois mystérieuse et accueillante...

J'essaye de « faire avec » ce qui se trouve juste à côté de moi : une pensée, un risque, un os, un mot souligné dans un livre, la peur des orages et de la mort, l'insecte qui se cogne à mes vitres, c'est à la fois rien et tout.

Pouvons-nous parler de votre rapport au corps - le vôtre car c'est celui que vous mettez en scène, le plus souvent en tenue sombre - entre sœur noire et combattante de l'armée des ombres. Dans des textes d'une œuvre récemment exposée à l'espace d'art contemporain K9 (à l'invitation d'un autre - grand - plasticien sonore et performeur belge : Baudouin Oosterlynck), vous écrivez « ici ma chair se modifie en fréquences humaines » et ailleurs « il n'y a plus de sciences auxquelles je peux me rattacher, je dois m'exiler et me mettre tout en moi »...qu'est-ce qui fait de ce corps un corps parlant, sonnante même dans le silence ? Et qu'est-ce qui provoque cet exil et que génère-t-il aussi au niveau de votre expression artistique ?

Vous posez une question très dense, réagir avec des mots ce n'est pas chose facile, l'œuvre seule pourrait répondre mais je veux bien essayer.

L'espace, l'humanité dans lequel je/nous vivons bouge si fort qu'il fait trembler ma chair et mon cerveau. Que j'existe dans les ténèbres et remous avec les poulpes-tentacules dont parle Vinciane Desprez dans son *Autobiographie d'un poulpe*, que je crée, je ne suis que les fréquences du tremblement humain-animal. Quand j'ouvre la bouche, il n'y a que leurs diffusions composées en langue vibratoire. Que ma création fabriquée avec des bouts d'os, lance, une grâce, carapace, mon corps s'exile pour laisser couler-sonner l'espace-crédation qui vient à paraître ou disparaître. Je ne sais pas si c'est une expression artistique mais c'est quelque chose d'ici et d'ailleurs.

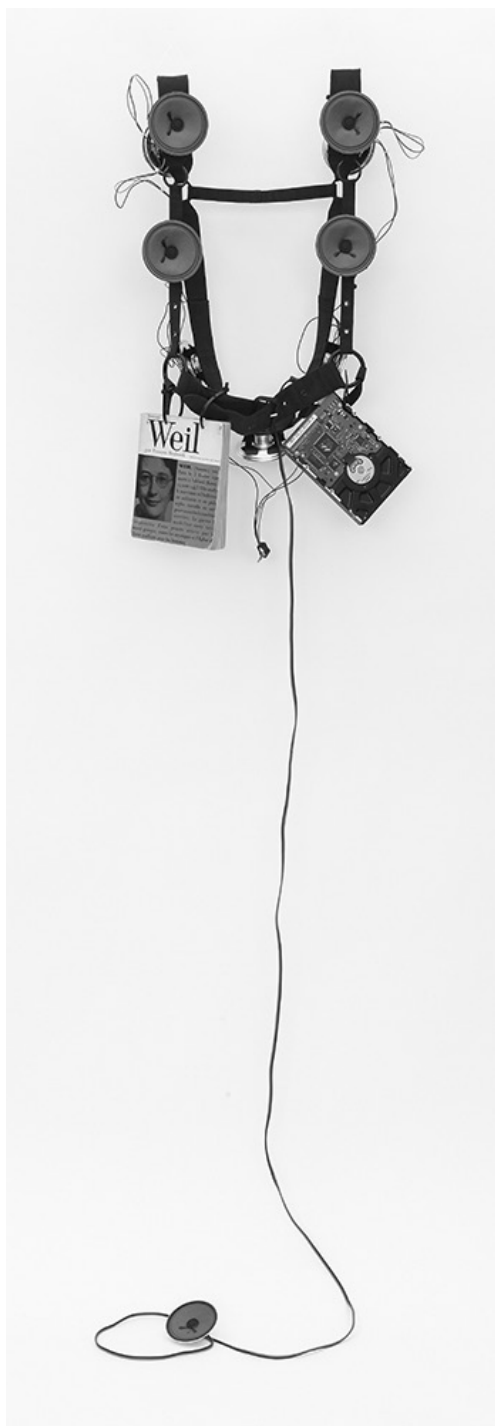
© Propos recueillis par Philippe Franck,
décembre 2021

- Turbulences Vidéo #114

Traces de l'invisible (sous le commissariat artistique de Carine Fol/Centrale).

Du 24.02 au 17.04.2022 au Centre Wallonie-Bruxelles (Paris) avec des œuvres de Dominique Vermeesch, Marcel Broodthaerts, Angel Vergara, Guy-Marc Hinant, Fabrice Samyn...

<https://dominiquevermeesch.be>



Harnais sonore, 2019 © Photo : Daniel Vanacker

Fugitives

Duo show, Romain Dumesnil & Jérémie Laffon

Par Diego Bustamente

Pour leur deuxième invitation respective à la galerie de la Scep, les deux artistes sont réunis pour un duo-show. Dès le début du projet, les deux artistes avaient envie de produire des œuvres, d'en installer d'autres qui dialoguent avec l'espace qui les accueille, et d'en activer spécialement pour l'exposition.

Le trait d'union serait pour moi à aller chercher du côté de leur manière de fabriquer des pièces fugitives, dans le sens où elles tendent souvent à échapper aux caractéristiques habituellement associées à une œuvre d'art : sa solidité, sa déplaçabilité, sa durabilité, son immuabilité. Leur exposition *Fugitives* donne lieu à un dialogue subtil entre substances naturelles, petits mécanismes, sons, effluves et objets manufacturés. Les œuvres *Psychic forest (White variations)* de Romain Dumesnil et *Epilêpsis* de Jérémie Laffon se côtoient dans la même salle, pourtant *Psychic forest (White variations)* est acti-

vée en présence des visiteurs, tandis que *Epilêpsis* nécessite l'absence de spectateur pour se mettre à chanter.

Ce comportement vis-à-vis de l'absence et du regard du spectateur se retrouve aussi dans la vidéo *Backstage* de Jérémie Laffon qui est la captation d'une performance. Lors d'un festival de musique et de performances où les artistes étaient invités à jouer sur scène, Jérémie Laffon décide de transformer les coulisses en espace scénique et y jonglera durant toute la durée du festival. Il propose de détourner les éléments présents sur place en raquette de tennis de table pour nous jouer une mélodie



Fugitives, vue de l'exposition, Galerie de la SCEP, Marseille 2021 © Photo : Nassima Berthommé

de l'acharnement. Cette attitude pose la question de l'existence même d'une œuvre, alors qu'elle n'est pas regardée.

La pièce *Psychic forest (White variations)* de Romain Dumesnil invoque elle aussi une forme insaisissable, indomptable. Dans la fumée, l'artiste infuse différentes substances psycho-actives, utilisées également dans les traitements homéopathiques, mandragore, eau de roche et absinthe, censées influencer le comportement humain en altérant sa vision du monde. Ces substances cohabitent avec les éléments naturels que l'on trouve tout au long de l'exposition : sel, eau, pierre, coquillages, branches, plumes, aluminium. L'exposition se construit autour d'un ensemble de phénomènes physiques et sensoriels, où au-delà de la vue, l'odorat et l'ouïe pourront être sollicitées.

Romain Dumesnil propose des sculptures en matériaux légers, en mettant en jeu des molécules végétales, des particules de lumière (concentrées dans le laser) et des

forces telluriques évoquées par ses matériaux et œuvres (variation des champs magnétiques atmosphérique). Au croisement des sciences naturelles et des croyances chamaniques, ses œuvres sont des vecteurs qui peuvent relier directement le spectateur aux énergies intemporelles et forces élémentaires qui l'entourent. Beaucoup d'œuvres de l'exposition font participer l'espace de la galerie comme une composante.

L'œuvre *Epilépsis* de Jérémy Laffon génère une détérioration du mur sur lequel il est accroché, tandis que *Prototype de sculpture pour fuite d'eau* s'approprie ce que beaucoup d'entre nous vivent comme un cauchemar, en outil pour sculpter. L'œuvre

Green stasis se sert d'un angle de l'espace, et *Backstage* se déploie sur des éléments réemployés présents dans la réserve de la galerie.

Dans aucun autre endroit (à part pour les œuvres *Solide* de Romain Dumesnil et *Serpillère* de Jérémy Laffon) les œuvres de cette exposition ne seront dans la même



Epilepsie, 2013. Machines, aluminium et piolets, détecteur de mouvement inversé © Photo : Nassimo Berthommé



Backstage, 2008-2021. Dispositif et installation vidéo multi-écrans, 4:3, couleur, stéréo © Photo : Nassimo Berthommé

situation. La *Cheminée de Géraldine* de Jérôme Laffon présente des pierres taillées de manière à ce qu'elles deviennent très fragiles, ainsi, chaque manipulation et transport a de grandes chances de détériorer la pierre, très friable et continuera à fabriquer la forme de la sculpture. L'algorithme, la répétition, l'aléatoire, la géométrie, sont pour les deux artistes autant de cadres dans leur fonctionnement où l'improvisation et le hasard ont une place importante. Refusant l'art comme étant un simple objet décoratif, ils s'amuse avec les limites de sa définition et en cela poursuivent la longue tradition qui consiste à rendre sa pratique accessible techniquement et économiquement, à condition d'en avoir la sensibilité et le désir. Ces deux conditions ne sont pas fugitives, elles.

Fugitives

Jusqu'au 15 janvier à la Galerie SCEP, Marseille.

Duo show de Romain Dumesnil & Jérôme Laffon

<https://galeriedelascep.com/>

Narcisse

de Oscar A

Par Maxence Grugier

« Narcisse amoureux de son reflet » nous dit-on... mais ne sommes-nous pas tous plus ou moins tombés amoureux de notre reflet, à l'heure de l'ubiquité numérique et des réseaux sociaux omniprésents ?

IMAGE DU NARCISSE CONTEMPORAIN : OU, LE MYTHE DE NARCISSE À L'ÈRE DU MIROIR NU- MÉRIQUE

Écouter les générations qui sont nées connectées donne une idée assez juste de ce que nous sommes devenus en tant qu'espèce : des narcisses par milliers, millions, milliards.

Une planète couverte de narcisses, le visage tourné vers la lumière dispensée par nos écrans.

Dans l'eau, ce reflet est trompeur, il est mouvant, éphémère et fragile. L'eau de par ses propriétés n'offre que peu de contrôle sur l'image qu'elle renvoie.

Sur les réseaux, ce reflet est également mensonger. Certaines fois par souci de protection, d'autres fois du fait même du média numérique utilisé.

« Le médium est le message » disait le penseur et théoricien Marshal McLuhan, signifiant que ce que nous exprimons sur certaines plateformes, ici nos ordinateurs,

tablettes et téléphones, prend une forme qui s'adapte au support.

Au contraire des « eaux claires » de Bachelard, celles des lacs, des eaux calmes qui incitent au repos ou à la rêverie, les eaux noires de nos écrans tactiles sont trompeuses et provoquent une frénésie narcissique.

Sur le black mirror de nos nuits, notre reflet, ce que nous offrons au monde, est à la fois un masque et la réalité, l'instrument d'une idée et l'objet d'un jeu.

Cette liberté que nous prenons dans l'usage que nous faisons de notre image, celle qui se reflète dans le regard des autres sur les différentes applications du siècle est certainement de l'ordre du jeu. C'est peut-être ce qui nous différencie de Narcisse, le personnage de la mythologie frappé de malédiction : en sortant de la fascination mortifère par le jeu, le reflet s'estompe, tout comme le genre, la classe sociale ou l'appartenance ethnique.



Narcisse, 2021, Festival DN[A], Grenoble © Photo : Oscar A

Quelle importance alors que ce reflet ne soit pas fiable. S'il se trouble sous l'effet des ondes numériques ou sonores.

Le Narcisse moderne prend son destin en main. Il adopte les stratégies liquides rendues possibles par la fluidité des réseaux de communication incontrôlables,

même si parfois ce reflet nous échappe, et nous frappe en retour.

© Maxime Grugier, novembre 2021
- Turbulences Vidéo #114

Oscar A, pratiques artistiques et dynamiques relationnelles

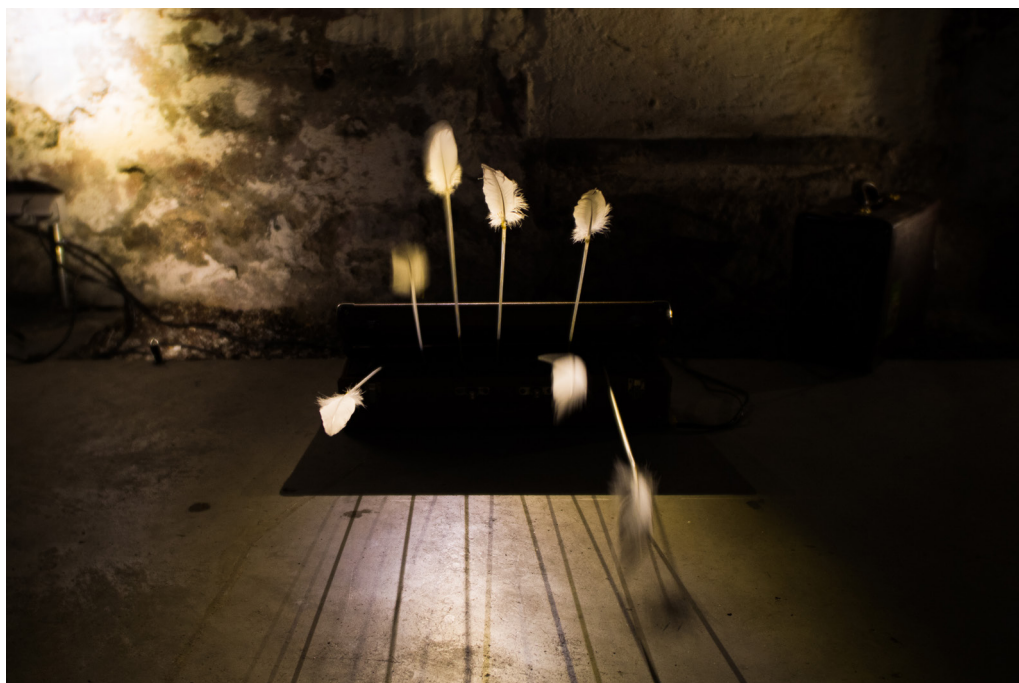
Propos recueillis par Maxence Grugier

Les pratiques artistiques numériques sont souvent empreintes d'artisanat, de constructions, de ready-made, de bricolage. L'usage du numérique n'exclut en aucun cas l'art de faire : « faire soi-même », le « fait-main », le « do it yourself ».

L'univers esthétique et artistique d'Oscar A, que l'on qualifiera d'interdisciplinaire, ne fait pas exception. Son travail est hybride, présenté sous forme d'installations – parfois participatives –, il mélange sons enregistrés, images (photo, vidéo), performance, chant et *processing* informatique. C'est donc à un entre-monde que nous convie l'artiste. Une proposition qui s'applique à *Narcisse* (présentée lors du VIDEOBAR #86 organisé par VIDEOFORMES à la chapelle de l'Oratoire à Cler-

mont-Ferrand, puis récemment lors du festival Pléiades à Saint-Étienne), une pièce qui explore les thèmes de l'intime et de l'universel, dont les origines sont à chercher dans le parcours riche et composite de l'artiste.

Cet article est issu d'une édition à venir « Narcisse, l'impossible reflet », qui retracera les différents stades de recherche et création notamment ceux vécus lors de la résidence VIDEOFORMES dont a bénéficié l'artiste en 2021.



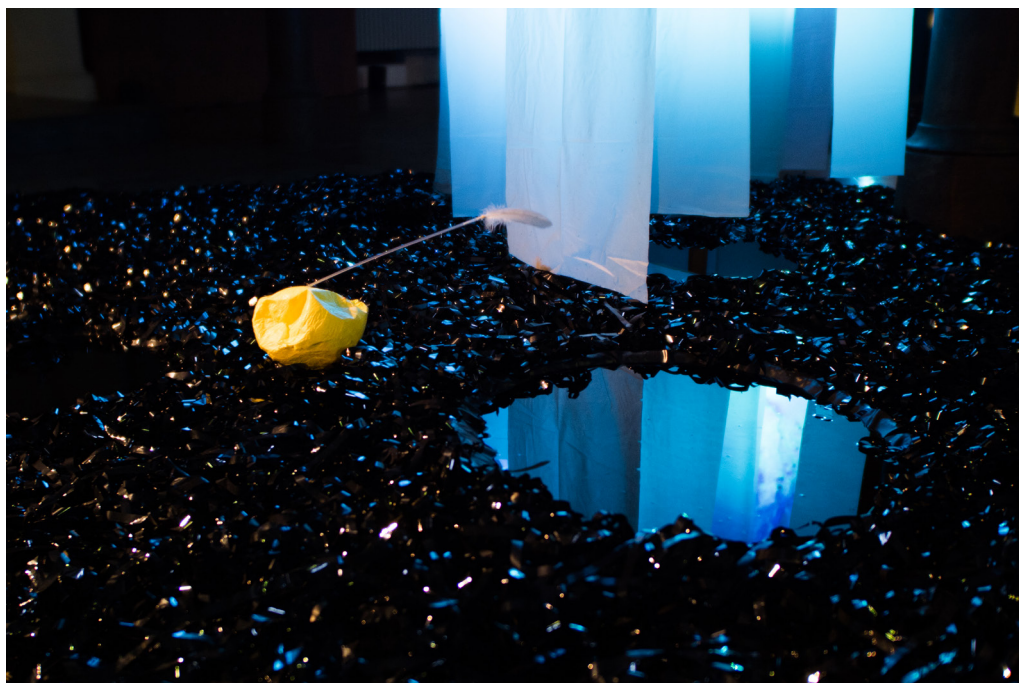
Narcisse, 2021, VIDEOBAR #86, chapelle de l'Oratoire, Clermont-Ferrand © Photo : Oscar A

Oscar A, vous venez de présenter « Narcisse » au Festival Pléiades de Saint-Étienne. Comment décriez-vous cette œuvre et quelle est son histoire ?

Oscar A : J'ai commencé à penser *Narcisse* suite à une résidence à la Villa Plaisance à Annecy. J'avais conçu une petite installation dans laquelle de l'eau noire entraînait en vibration dans un récipient et propulsait des gouttes d'encre au sol. C'était tout à fait improvisé. Je travaillais sur un miroir noir, le miroir qu'utilisent les peintres romantiques pour peindre à contre-jour. Je venais de voir le film *Orientations* de l'artiste Ismail Bahri à Images Passages. Il s'y promène dans les rues de Tunis avec un verre dans lequel se trouve de l'eau noire, qui par ses vibrations reflète le paysage urbain. Cette eau noire m'a habité pendant deux ans, suite à une tragédie familiale qui impliquait une noyade. L'eau nécessaire à la vie est la même que celle qui cause la mort. Elle est nécessaire, fascinante et terrifiante. *Narcisse* c'est tout

cela : un travail sur l'avènement et son empêchement, une réflexion sur l'unicité de l'être, de la goutte d'eau à ce qui fait masse.

Narcisse constitue un nouveau corpus, où sont mêlées des références mythologiques, philosophiques, ou au contraire très populaires, notamment par l'emploi de techniques abondamment utilisées chez les bricoleurs « do it yourself », avec des hauts parleurs et de l'eau. L'idée d'une œuvre *open source* dont le mode d'emploi serait donné m'intéresse d'ailleurs, puisque je n'invente rien. Je propose juste une articulation, j'essaie de faire langage avec des éléments existants. Cela donne des installations à expérimenter dans l'espace et le temps. Tantôt interactives, simplement à voir ou écouter et parfois performées, activées par une ou un interprète, ce qui fut le cas à Saint-Étienne avec l'artiste Eva Debreceani. Il m'est très important d'éprouver des temporalités différentes et d'agir plus dans une variation dont le thème initial se perd plutôt que dans une répétition morbide.



Narcisse, 2021, Festival Pléiades, Saint-Étienne © Photo : Oscar A

UNE FAMILLE D'ŒUVRES

*Comment caractérisez-vous votre travail en général ?
Peut-on parler de familles d'œuvres ?*

Depuis quelque temps je dirais plutôt que je fais « des poèmes » qui peuvent devenir poésies. Soit il est possible de les rassembler, soit ces poèmes existent pour eux-mêmes. Sur plusieurs années ils constituent des recueils. Quand j'ai réalisé les *Solitudes*, cela formait un corpus d'œuvres. *Solitudes* m'a pris quatre ans, pendant lesquels j'ai travaillé sur un même thème avec différentes formes : installations et performances. Avec *Solitudes*, j'étais sur un travail de l'immatériel, de l'absence. Ensuite, il y a eu *Murmures*, une œuvre très éthérée qui s'est exprimée également sous la forme d'un cycle : chaque lieu transformait l'installation et son contenu sonore, sa dernière exposition au château de la Balinière à Rezé marque peut-être la fin de ce cycle. Et puis, lors

d'une installation au festival DN[A] à Grenoble, j'ai réalisé avec des stagiaires une grande nymphe (*Nymphéa*) en papier de soie articulé, qui s'est transformée plus tard en *Nénuphars*, des sculptures flottantes en forme de pétale. Aujourd'hui, je m'aperçois que *Nénuphars* formait une sorte de transition dans mon inspiration. Entre les *Murmures* et les *Nénuphars*, j'étais encore dans l'utilisation de matières extrêmement légères, du fil au papier de soie cousu et articulé, quelque chose qui tenait du vent et de l'air s'exprimait.

Nénuphars annonce aussi votre travail sur l'eau...

Oui, on retrouve cet aspect aquatique dans mon travail dès Jaligny-sur-Besbre, où j'étais en résidence **VIDEOFORMES**, car c'est là que j'ai, pour la première fois, mis les *Nénuphars* sur l'eau. Mais il s'agit moins d'une transition vers mon travail actuel sur la poésie de l'eau que d'une énergie parallèle qui continue de se

déployer de manière très agile au gré des voyages et rencontres.

Pour revenir aux origines, je dirais que c'est à Sallanches, lorsque je rends hommage à mon arrière-grand-père dans une nouvelle médiathèque qui porte son nom, Ange Abrate, que se joue mon passage à cette poésie de l'eau. Après une année de recherche sur son œuvre, sa biographie entre la vallée d'Aoste et Sallanches, je filme, j'installe avec l'aide d'Alexandre Jazdzewski une cinquantaine de toiles et tableaux dans l'ensemble du bâtiment. Et puis dans une salle plus sombre je réalise une installation à partir d'une grande flaque d'eau noire dans laquelle une toile, de trois mètres de large, que j'ai peinte pour l'occasion, se reflète. Trois mois plus tard, au démontage de l'exposition, je veux utiliser cette eau qui a pris toutes les poussières après le passage du public. Cela crée des masses, des textures, qui m'ont permis de peindre une première série d'encre flottantes que j'ai appelée *Territoires*.

TRAJECTOIRES : PASSÉ – PRÉSENT, ALLER-RETOUR

Si l'on devait remonter aux origines de votre vocation artistique, que citeriez-vous ?

Tout vient certainement de cet arrière-grand-père, peintre de montagne. Je suis né à Sallanches et après son décès, j'ai vécu mes premières années dans sa maison, avec cette présence, ce « fantôme » familial impressionnant dans tous les sens du terme. Plus tard à Annecy, je passais des heures devant ses tableaux. Ma première émotion artistique a donc été visuelle. Je découvrais comment, avec une simple touche de peinture qui emmène trois ou quatre couleurs, on crée un monde. Je n'ai pas fait les Beaux-arts car mon arrière-grand-père l'avait « interdit » à la famille. Il y avait une volonté non-académique en matière d'art plastique. Il fallait apprendre seul. Être autodidacte. Apprendre avec les règles était restrictif selon lui. J'ai donc commencé à dessiner assez tôt, mais seul.

Plus tard, lors d'une visite aux journées portes ouvertes du Conservatoire d'Annecy, j'ai découvert un autre univers de possibles. J'ai tout de suite été fasciné par les cuivres, parce que cela brillait. Le son était accessoire, c'est l'aspect qui m'a inspiré. Un bel objet. J'ai appris le trombone, ensuite j'ai joué de l'euphonium (tuba). Très vite, il est devenu évident que je ferais de la musique. L'art était devenu ma religion. Plus tard, toujours au conservatoire, je découvrais la musique contemporaine et l'improvisation. Au départ, je n'y comprenais rien, mais j'ai eu envie de creuser, de m'expliquer pourquoi ces gens écoutaient de la musique qui, selon moi, n'en était pas, dans une salle noire, assis par terre, avec plein de haut-parleurs. En m'y intéressant vraiment, je tombe dedans, je plonge dans cet univers sonore. Je commence à étudier la composition et l'électroacoustique alors que je me perfectionne en interprétation à Villeurbanne avant de rentrer au CNSMD, le Conservatoire National Supérieur Musique et Danse de Lyon.

À LA RECHERCHE DE TRANSVERSALITÉ

Votre travail implique l'utilisation du son, tout en restant très attaché à l'aspect plastique, la fabrication d'objets, le côté « do it yourself ». Quel a été pour vous le moment où se sont rejoints les intérêts pour les arts plastiques, la sculpture, la peinture et les arts sonores ?

Depuis l'âge de 15 ans j'ai suivi un double, voir un triple parcours. Il y avait les arts plastiques que je pratiquais pour moi et dans lesquels j'appliquais les principes que j'apprenais en cours de composition. Dans la pratique musicale, j'apprenais à structurer ma pensée, à être capable de manier les concepts de façon concrète dans le temps... J'expérimentais également cela dans mes travaux plastiques. Et puis, il y avait la composition au conservatoire. Chez moi, j'appliquais donc les théories d'une discipline à une autre. Je voyais instinctivement qu'il y avait un rapport entre la composition et

les arts plastiques. Je me suis bâti une méthode comme j'ai pu.

Plus tard, après un cursus de Musique appliquée aux arts visuels, à la faculté de Lyon, je suis entré en formation d'enseignant après avoir passé le prix d'interprétation au CNSMD. Il y avait beaucoup de réflexion pédagogique et de sciences de l'éducation. Je pense que c'est de là aussi que vient mon intérêt pour la création de dispositifs, pour des situations qui permettent des rencontres. Je commençais à mettre en place des stratégies relationnelles. Ces années-là, je rencontre Alain Joule, un artiste très charismatique qui m'ouvre à l'improvisation libre, qui transmet son savoir de manière très forte. Il me fait découvrir la pensée développée par des personnalités telles que John Cage et Merce Cunningham, Deleuze, Derrida. C'était une étape initiatique pour moi.

C'est le monde des idées qui s'ouvre à vous ?

Oui, je me mets à lire beaucoup, principalement grâce à Alain et à la pédagogie. Je m'intéresse aux rêves par exemple. Je me souviens d'un livre marquant d'un neuroscientifique qui pose la question de savoir « si l'on ne vit pas plus dans nos rêves que dans notre vie éveillée ». Cette idée a influencé une de mes premières pièces pour euphonium et électroacoustique en octophonie, *Crève Toujours*, qui contient des messages subliminaux, des idées sur ce qui est caché, sur le transfert, ce qu'on fait passer de façon inconsciente aux auditeurs etc.

J'ai donc attendu d'avoir mon diplôme d'enseignant et je suis entré en classe de composition mixte (instrumentale, vocale et électroacoustique) pendant cinq ans, dont deux à Montréal en échange international. Là-bas, à l'Université de Montréal en Musiques Numériques, j'ai découvert la « vidéo-musique » avec Jean Piché, une approche concrète et expérimentale de la vidéo tout comme la composition électroacoustique avec le monde sonore, en s'intéressant aux textures, aux processus, aux gestes. À l'origine, je voulais faire

de la peinture en mouvement. Venant de la musique, je trouvais que le support plastique dans ce domaine était frustrant. C'est aussi à Montréal que je découvre les arts numériques. Tout le monde travaillait déjà avec des capteurs et des actionneurs. Tout ce que j'avais commencé à concevoir dans mon coin sur les systèmes combinatoires, de cribles, d'éléments complémentaires mais autonomes en rotation, se trouvait illustré par ce que faisaient les étudiants là-bas. Je poursuivais ainsi ce que j'avais commencé avec Alain Joule sur la composition en temps réel ou sur l'écriture artistique autour des concepts de monades. J'apprends aussi différentes manières de programmer et une autre façon de travailler beaucoup plus spontanée qu'en France. C'est un endroit où l'on se pose moins de questions avant de se lancer et créer. C'est très différent de ce que je vivais ici.

De retour de Montréal, vous découvrez un centre d'art numérique à Saint-Étienne...

J'avais effectué une résidence d'art numérique au centre Daimôn à Gatineau, après Montréal, c'est ce qui m'a connecté avec le milieu artistique et je cherchais à retrouver ce type de structure autogérée en France. Après un Master de réalisateur en Art Numériques à la Faculté d'art de Saint-Étienne, je rejoins le centre Reticular pour une résidence créée par Igor Deschamps dans cet état d'esprit. Dans cette pépinière, nous passerons deux années ensemble à œuvrer, mais aussi à accueillir des artistes. C'est avec Igor Deschamps que je rencontre mes collaboratrices et collaborateurs actuels.

Diriez-vous que vous vous lancez spontanément dans l'art des installations ?

Pas totalement spontanément. Je veux dire un peu par fuite aussi ; le concert de musique contemporaine est très figé, avec ses règles. Je l'ai vécu en tant qu'interprète et ne voulais pas le revivre à nouveau en tant que compositeur. C'est un exercice très frontal avec un public

au mieux très sage, attentif et au pire passif, la situation et le contexte le rendent inerte. Cela m'ennuyait. Pour le prix de composition, déjà, je n'avais pas envie de composer comme on doit le faire pour réussir des concours, en suivant un instrumentarium précis : œuvres pour ensembles à cordes, puis vents, puis orchestre, puis électroacoustique pure. Je voulais œuvrer « en dehors », dans des espaces d'ailleurs : dans un couloir, avec des danseurs, ou dans des espaces intermédiaires du CNS-MD. Bref, dans un autre contexte que le concert tel qu'on l'envisage traditionnellement. Ça durera plusieurs jours, il y aura des voiles suspendus, les gens devront s'arranger avec ça, circuler entre. Et dans la salle principale, celle où tout devrait se passer, il ne se passerait rien. Ce qui m'intéressait et m'intéresse toujours depuis ce sont les dynamiques relationnelles.

JAPONISME, UN ÉLOGE DE « L'ENTRE »

De Narcisse vous dites qu'il s'agit d'une œuvre « entre les disciplines ». Vous n'employez pas le terme « pluridisciplinaire ». C'est un choix conscient ?

Cela vient d'un ensemble de lectures philosophiques, d'Henri Maldiney et Nicolas Grimaldi à François Jullien, qui écrivent sur les marges de l'existence, sur l'infime perception de l'intime. François Jullien, qui est également sinologue, aborde « l'entre » ou le « fade » avec des mots qui semblent décrire ce que je ressens. Alors, je lui emprunte ses termes à défaut d'en trouver de plus personnels... Cela me convient mieux d'être « entre », entre les disciplines donc, que « pluridisciplinaire ». C'est un état intermédiaire qui conduit vers l'ailleurs. Il y a aussi peut-être une certaine fadeur dans mon travail, qui peut paraître orientale si on ne distingue pas les nuances infinies de ces cultures que j'aimerais découvrir plus encore. On m'a souvent reproché de ne pas être dans le spectaculaire, de ne pas vouloir démontrer, de ne pas forcer les choses. Ce n'est pas que je ne sache pas le faire – les ficelles sont connues –, mais je pré-

fère les chemins de traverse, ils sont moins encombrés et bien que périlleux ils nous réservent parfois de belles surprises. Ça n'est pas tant une critique du spectacle, c'est plutôt de l'ordre de la non-intention, un espace d'ouverture et d'expérience que j'essaie d'habiter.

LE CHOIX DE LAISSER LIBRE

Dans la plupart de vos travaux il y a une dimension immersive et participative. Pourtant, c'est quelque chose que vous remettez en question aujourd'hui. Pourquoi ?

Pendant mes premières années post-diplômes, j'attachais beaucoup d'importance aux relations contenant-contenu, dominant-dominés. Comment faire ressortir l'autonomie d'un élément malgré la forme à laquelle il est indexé ? Comment recréer une forme parallèle à la forme principale ? C'est comme vouloir d'un objet moulé qu'il fasse apparaître une forme différente. Je m'appliquais à travailler constamment des œuvres aux modes d'expérimentation très libres tout en dirigeant, inconsciemment, à travers la médiation les visiteurs. Je souhaitais que le public aille « librement » là, où et comme je l'avais pensé ! Ce qui est antinomique et contraire au faire ensemble, au vivre ensemble que je souhaitais susciter. J'attachais une grande importance à ce que le visiteur raconte malgré lui. Alors, je mettais des capteurs partout en me disant que chaque geste serait un témoignage. Que je serai juste un interprète de ce que les gens m'amèneraient.

Finalement, je me suis aperçu que cela ne fonctionnait pas comme je le voulais. Pour *Bruissements* cela marchait car l'interaction était calibrée, mais avec *Murmures* on me réclamait des orientations ou des instructions. Lorsqu'il y a trop de médiation, que reste-t-il de la volonté du public ? De son libre arbitre ? Cela me trouble. En composition, on prend souvent un malin plaisir à ne pas tout expliquer. Cela fait partie de la petite cuisine de l'artiste. Nous n'avons pas à livrer nos secrets, notre intimité. D'ailleurs mes premières installations ne s'ac-



Narcisse, 2021, Festival Pléiades, Saint-Étienne © Photo : Juliette Suchel

compagnaient pas d'explications. Avec *Murmures*, je formule des propositions d'interaction, mais finalement c'est ce que les gens font hors dispositif qui me semble le plus intéressant.

Au musée de la Mine à Saint-Étienne, dans la salle des machines, les visiteurs s'assoient et contemplent, à

Grenoble dans le Palais du parlement dans la Salle des pas perdus, les gens déambulent, picorent, à Saint-Charles dans un magasin réinvesti, on passe pour parler, l'œuvre n'est que prétexte (je réalise à cette occasion une série de photos sur les mains), à la Balinière de Rezé, la salle devient un sanctuaire, un lieu rituel.



Narcisse, 2021, VIDEOBAR #86, chapelle de l'Oratoire, Clermont-Ferrand © Photo : Oscar A

Chaque lieu, chaque temps investi de nouvelles attitudes, alors pourquoi vouloir fermer ces attitudes dans un mode d'emploi ?

Aujourd'hui, je préfère nettement composer des systèmes qui suscitent des attitudes où il n'y a pas de conseils d'interaction. Si j'arrive à initier une interactivité entre les gens et les machines, entre le regard du public et mon approche poétique, c'est bien plus intéressant.

UNE PIÈCE ART SCIENCE

En abordant ce sujet de l'eau, vous approchez, avec « Narcisse », une pratique art-science...

Nous discutons de cela avec Jérôme Villeneuve, au festival DN[A], il est évident que par nature mon travail est un travail documenté, dont je partage les sources sur mon site, mais s'il s'agit d'une recherche, je ne peux pas l'inscrire dans une recherche scientifique qui suit un protocole précis avec une méthodologie particulière. Ceci étant dit, lorsque j'ai commencé à travailler avec Gabriel Amselem qui est chercheur dans le domaine

des nanofluides au laboratoire LadHyX¹, cela s'est fait dans un cadre d'expérimentations portées par la chaire Art & Science de l'École polytechnique des Arts Décoratifs-PSL et de la fondation Daniel et Nina Carasso. Jean-Marc Chomaz, artiste-chercheur, est à l'initiative de ce département. Je voulais travailler avec des molécules, dans l'esprit de mettre à jour l'invisible. « Où se situe l'infiniment fin ? » était la question. On revient sur des questions de frontière : « À quel moment sort-on (du cadre) ? ». « À quel moment les particules ont-elles des existences individuelles, à quel moment font-elles communauté ? ». Durant quatre semaines au laboratoire, nous avons expérimenté et surtout échangé sur nos pratiques et comment l'une pourrait servir d'appui à l'autre jusqu'à créer un « autre chose ». Je suis encore en train de travailler sur l'une des propositions formulées avec Gabriel au sein du laboratoire. Mais déjà une question essentielle est ressortie lors de cette résidence : quel est notre rapport au savoir ? En ces périodes troubles il n'est pas rare d'entendre : je ne crois pas à la science, je ne crois pas à cette médecine etc. C'est peut-être une nou-

1 - <https://www.ladhyx.polytechnique.fr>

veauté que de faire appel à des scientifiques pour prédire l'avenir d'une pandémie ou d'un changement climatique et par ailleurs de faire appel à notre croyance de la science. Pourtant le croire et le savoir sont des états distincts. Dans le mythe, la mère de Narcisse s'adresse à Tirésias pour savoir si son fils vivra longtemps, son dire est en partie la cause du sort de Narcisse tant il a conditionné l'attitude de sa mère.

CHERCHER LE CADRE, TENTER DE LE CONTOURNER

Vous êtes très actif, de façon relativement discrète, comment expliquez-vous ce paradoxe et cette frénésie d'activités pas forcément conscientes ?

Je n'ai cessé, malgré moi, d'acter en lisière des institutions avec la chance d'y être considéré. Cette attitude permet un regard distant et elle doit être compensée par beaucoup de patience pour réunir les soutiens, et les conditions à la dimension de mes ambitions. Je fais toujours beaucoup de choses en même temps, comme si j'avais besoin d'espaces parallèles. En ce moment, je passe du travail du bois pour réaliser des structures à la programmation, ou au dessin... Mais je ne crois pas qu'il s'agisse de frénésie car je prends mon temps. Par contre les nuits sont courtes ! Si j'ai tendance à faire beaucoup de choses, c'est aussi lié aux différents contextes de la création. C'est une façon de chercher un cadre, de chercher à le contourner ou à en sortir. Une mauvaise herbe pousse partout et sans ordre. En tant qu'artiste, on se sent souvent contraint par des limites, (de lieu, de temps, d'argent) et on doit faire du jeu là où il reste du possible : nos limites physiques et mentales. J'essaie d'en jouer – peut-être à cause de mon passé d'interprète – j'ai besoin de performer la création. Et là, il y a peut-être une frénésie... à un moment on a envie de tout donner pour créer quelque chose qui traverse le réel. Mais il y a un contrecoup physique, que je commence à sentir. Lors de l'événement VIDEO-BAR #86 de VIDEOFORMES en juillet par exemple, on

m'avait mis à ma disposition une chapelle pour créer, et je n'ai pas pu m'en empêcher, j'ai passé plusieurs nuits à l'intérieur ! Besoin d'habiter le lieu, le cerner, ressentir ses dimensions, ses résonances, ses infimes variations. Comment faire autrement quand on nous donne une telle opportunité, c'est extraordinaire ! Je sais que c'est un peu excessif, mais c'est un besoin. C'est comme ça.

Il faut casser les contours donc ?

Je crois oui ! Il faut de l'espace. Quand j'étais au Canada j'étais très heureux pour ça. L'espace est immense mais cela n'était pas trop perturbant non plus car j'avais construit un contour préalable propice à l'échappée. Je suis dans un mouvement antagoniste : une recherche de contour et une recherche d'évasion, pour en sortir. C'est un jeu... pas un jeu envisagé comme ludique, mais un jeu entre deux pièces, quelque chose qui s'articule et qui provoque des réactions, des frictions, des créations. Les lieux que j'investis sont des contours souvent abîmés, ou tellement utilitaires qu'on peut travailler la faille ou l'érosion. Je me demande parfois comment je pourrais aborder mon ouvrage s'il venait à être exposé dans un white ou black cube. Mais dans ces cas-là, les aînés sont source d'inspiration, je pense à Laura Lamiel que j'ai eu la chance de rencontrer l'année dernière. Elle est capable d'insuffler toute la richesse et la fébrilité de la vie dans des espaces muséaux très froids. J'apprends, comme elle a dû le faire, à négocier les contours, en me construisant une grammaire, un vocabulaire plastique qui se fait à force de temps et de rencontres.

© Propos recueillis par Maxence Grugier
- Turbulences Vidéo #114

Jacques Lizène

(1946 – 2021)

Par Jean-Paul Fargier

À une certaine époque, on montrait ses bandes vidéo dans tous les festivals, où il daignait parfois se présenter lui-même, vêtu en dandy extravagant, avec sa coiffure étudiée. Ainsi on l’a vu à Liège, à Montbéliard, à La Haye, à Hérouville, à Marseille, à Locarno ou Clermont-Ferrand.

On échangeait avec lui quelques propos sarcastiques, il récusait vos félicitations en reniflant, en grognant, avec un large sourire indéboulonnable. Parfois il se mettait à chanter à votre adresse, pour enfoncer le clou du rire complice, un de ses couplets de chansons ironiques. Il est mort le 30 septembre 2021 à Liège où il a vécu la majeure partie de sa vie.

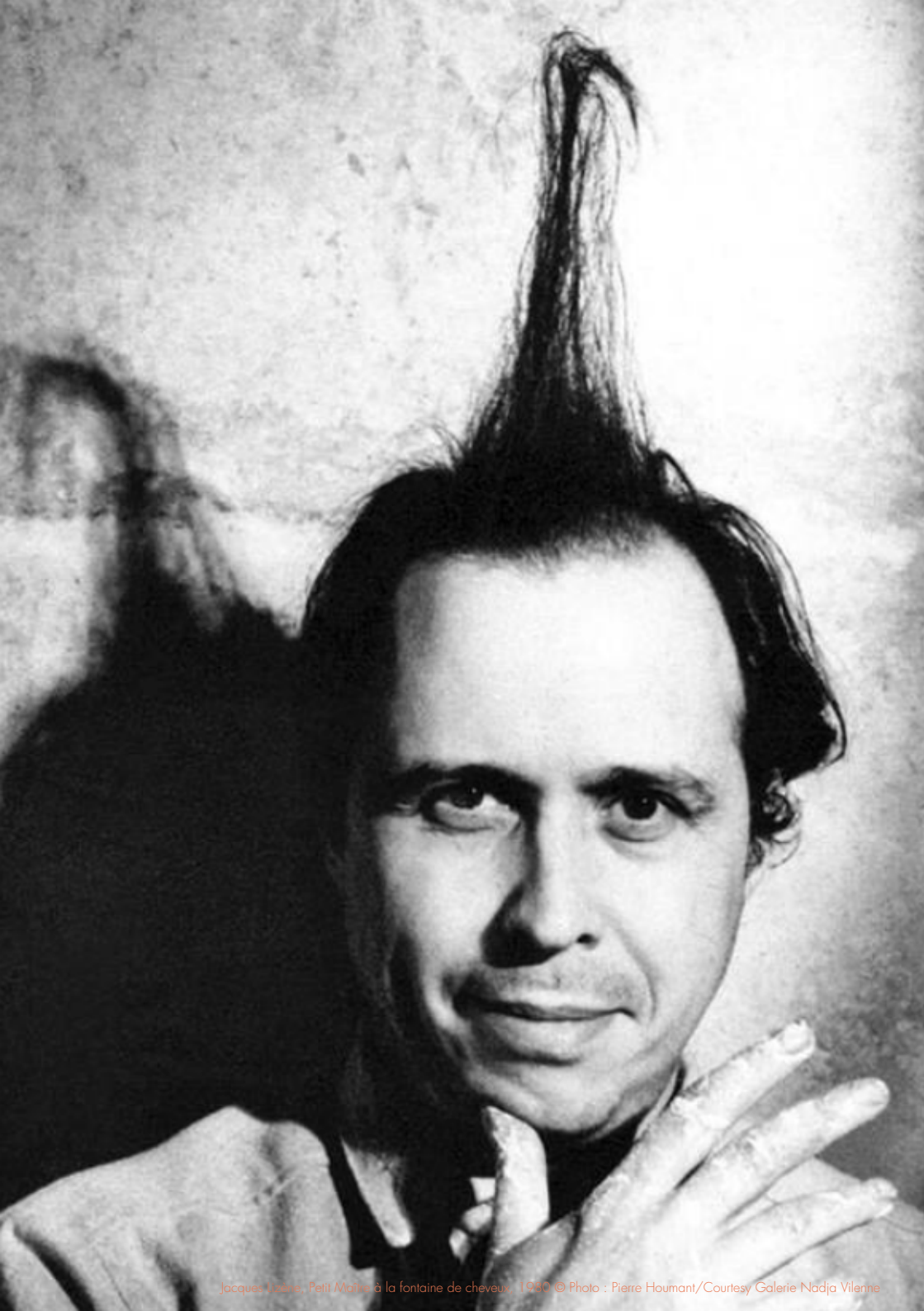
Peintre et performer, autoproclamé *artiste de la médiocrité*, quand la vidéo est arrivée il s’y est adonné sous le label *art vidéo nul*. C’était le Coluche de l’électronique. Nique nique. Il se filmait en train de dire des insanités hilarantes ou de perpétrer des gestes choquants et drôles, comme de couper en tranches un concombre jaillissant de sa braguette. Allusion appuyée à la vasectomie dont il avait demandé à bénéficier : assurance de n’avoir pas de progéniture. En art aussi on ne lui connaît pas de descendants. Il est l’auteur de gestes uniques.

En consultant la fiche Wikipédia de Jacques Lizène, on s’aperçoit qu’on a raté quelques uns de ces gestes

uniques, accomplis dans le mouvement de « l’art comme attitude », théorisé par Harald Szeeman. Auquel il a rendu hommage en introduisant ses yeux dans son auto-portrait « génétique », peint à la matière fécale, le soir du vernissage de son exposition à la Galerie Michel Journiac (en 1997)... ce qui a dû particulièrement plaire au propriétaire des lieux, jésuite défroqué, qui faisait du boudin avec son propre sang puis le donnait à manger en prononçant les paroles du Christ : Ceci est mon corps, ceci est mon sang. Quelle époque !

Celle des *désastres jubilatoires*, qu’illustraient à merveille les gestes presque nuls, les chansons minables, les musiques à l’envers, les peintures inachevées dans l’inachèvement de Jacques Lizène, artiste excellent dans la médiocrité. Qu’il en soit félicité à jamais. Car nous sommes loin d’être sortis aujourd’hui de ces étranges catastrophes. Que son rire (sans talent) nous aide à supporter.

© Jean-Paul Fargier - Turbulences Vidéo #114



Jacques Nabia - Petit Marin à la fontaine de cheveux - 1990 © Photo : Pierre Houmant/Courtesy Galerie Nadja Vilenne

ANNABELLE PLAYE

—
portrait d'artiste



Entretien avec Annabelle Playe

Propos recueillis par Gabriel Soucheyre

Je suis fille unique. Je suis née à Paris en 1972, dans le 14^{ème} arrondissement, mes parents étaient partis vivre à Paris pour y travailler. Mon père était typographe et ma mère, correctrice dans une maison d'édition, chez Fernand Nathan. C'était dans les années 70, une période faste, le plein emploi...

Par la suite, mes parents ont beaucoup déménagé. À Paris, on a vécu dans deux quartiers différents, dans le 14^{ème} et près de Montmartre. Plus tard, on est parti vivre dans le Pas-de-Calais, d'où étaient originaires mes parents.

J'ai des souvenirs de Paris, de ma petite enfance. J'ai dû passer les trois premières années de ma vie à Paris, mais j'ai des souvenirs, c'est assez drôle, et des souvenirs très précis. Par exemple, j'ai le souvenir d'une grève de facteurs dans la rue Lamarck, je crois, où il y avait des facteurs à vélo qui manifestaient dans la rue. Et je me souviens de cette file de facteurs à vélo que je regardais depuis le balcon et je trouvais ça assez merveilleux, tous ces hommes avec leurs sacoches, les vélos, ça me plaisait beaucoup. Ça n'a pas déclenché une vocation de cycliste, mais certainement un rapport à l'image, comment celle-ci peut enclencher l'imaginaire. Je pense que je ne devais pas très bien comprendre ce

I am an only child. I was born in Paris in 1972, in the 14th arrondissement, my parents had moved to Paris to work. My father was a typographer and my mother a proofreader in a publishing house, Fernand Nathan. It was in the 1970s, a flourishing period, full employment and all...

Afterwards, my parents moved around a lot. In Paris, we lived in two different neighbourhoods, in the 14th district and near Montmartre. Later, we moved to the Pas-de-Calais, where my parents were from.

I have memories of Paris, of my early childhood. I think I spent the first three years of my life in Paris, but I have memories, it's quite funny in fact besides, very precise memories. For example, I remember a postmen's strike in rue Lamarck, I think, where there were postmen on bicycles demonstrating in the street. And I remember this line of postmen on bicycles that I watched from the balcony and I thought it was quite marvellous, all these



Annabelle Playe

qui se passait, mais je trouvais l'image belle et ça me plaisait beaucoup. Il y a aussi des souvenirs d'école, du square où j'allais avec ma mère, les couleurs, les sons...

On est donc partis dans le Pas-de-Calais parce que mon père changeait beaucoup d'employeurs. Comme c'était une période faste au niveau du travail, il était facilement engagé. Souvent, par solidarité avec ses collègues, il était capable de quitter une boîte en disant : « Patron. Les conditions sont mauvaises, donc je pars ». C'était un bon ouvrier qui faisait bien son métier, il retrouvait du travail tout de suite.

Dans le Pas-de-Calais, on a aussi beaucoup bougé mais j'ai grandi, à peu près de l'âge de 4 ans jusqu'au bac, dans cette région et surtout à Boulogne-sur-Mer.

À l'école, j'étais très bonne élève, très sage. J'aimais apprendre, j'aimais les livres, j'aimais la littérature. J'étais assez braquée contre les mathématiques. Je n'aimais pas trop l'autorité, et j'essayais de me faire discrète.

Le collège, je n'en garde pas un bon souvenir, au lycée par contre, je me suis envolée. En fait, j'avais l'im-

men with their saddlebags, the bicycles, I liked it a lot. It didn't trigger a vocation as a cyclist, but it certainly triggered a connection with images, how they can trigger the imagination. I don't think I understood what was going on very well, but I found the image beautiful and I liked it a lot. There are also memories of school, of the square where I went with my mother, the colours, the sounds...

So we went to the Pas-de-Calais because my father changed employers a lot. As it was a good time for job opportunities, he was easily hired. Often, in solidarity with his colleagues, he was able to leave a company by just saying: «Boss, the conditions are too bad, I'm leaving». He was a good worker who did his job well, he would find work straight away.

In the Pas-de-Calais, we also moved around a lot, but I grew up, from about the age of 4 until my graduation, in this region and especially in Boulogne-sur-Mer.

At school, I was a very good pupil, very quiet. I liked learning, I liked books, I liked literature. I was quite resis-

pression que je pouvais faire ce que je voulais. Comme j'étais plutôt bonne élève, je me permettais d'être, non pas insolente, mais d'avoir l'esprit de contradiction. Je poussais un peu les profs dans leurs retranchements. Je me suis un peu lâchée.

Il y a cette professeur de français qui m'a beaucoup marquée parce qu'elle était vraiment à l'écoute. C'était une prof de littérature, j'aimais les livres, elle nous a fait découvrir beaucoup de choses en littérature contemporaine, en théâtre... Ça a été un moment important. Il y a eu aussi cette prof d'allemand, un peu plus tôt, au collège, qui faisait du chant lyrique et qui montait des pièces de théâtre au collège. C'est à ce moment-là que j'ai découvert l'opéra. Je participais à tout ce qu'elle proposait et moi aussi, j'ai proposé de monter des projets au collège. J'ai essayé de créer ma propre pièce de théâtre, j'étais assez active.

Au collège, il y avait aussi un club de lecture qu'animait un autre prof de français, et une dame, Mme Leboeuf, une dame assez âgée qui faisait une émission de critique littéraire à la radio de Boulogne-sur-Mer toutes les semaines, orientée jeune public. Comme je l'isais beaucoup, elle m'a proposé de participer à son émission. Une fois par mois, je la rejoignais à la radio et je faisais ma propre critique d'albums jeunesse. J'aimais beaucoup, j'allais au comité de lecture. Je donnais mon avis d'adolescente sur des bouquins jeunesse.

Mes parents travaillaient énormément parce qu'ils ont monté leur propre entreprise de mise en page et fabrication de livres. Quand ils ont commencé leur profession, c'était encore les casses et les caractères en plomb. Quand ils ont monté leur entreprise, il n'y avait pas d'ordinateur, mais d'énormes machines qui prenaient une place phénoménale. Ils tiraient les films, puis les coupaient, remontaient à la main sur les tables de montage lumineuses. C'était assez fabuleux. J'adorais traîner là et je pensais que j'en ferais mon métier un jour. En fait, j'aurais aimé travailler dans une maison d'édition, ou fabriquer des livres... Ensuite, le métier a évolué jusqu'à

tant to mathematics. I didn't like authority too much, and I tried to be discreet.

I don't have such good memories of my middle school years, but in high school, I took off. In fact, I had the feeling that I could do whatever I wanted. As I was a pretty good student, I allowed myself to be, not cheeky, but contradictory. I pushed the teachers a bit. I let myself loose a bit.

There was this French teacher who made a big impression on me because she really was attentive. She was a literature teacher, I loved books, she made us discover a lot of things in contemporary literature, in theatre... That was an extraordinary moment.

There was also this German teacher, a little earlier, in who sang opera and put on plays in secondary school. That's when I discovered opera. I took part in everything she proposed and I also started proposing to set up projects at the college. I tried to create my own play, I was quite active.

At school, there was also a book club run by another French teacher, and a lady, Mme Leboeuf, a rather old lady who did a literary criticism programme on the radio in Boulogne-sur-Mer every week, directed to young audiences. As I read a lot, she suggested I take part in her programme. Once a month, I joined her on the radio and did my own review of children's books. I liked it a lot, I went to the reading committee. I gave my teenage opinion on children's books.

My parents worked a lot because they had set up their own book layout and manufacturing business. When they started, it was still the breakers and the lead type time. Those were the days when there were no computers, but huge machines that took up a lot of space. They would print the films, then cut them, reassemble them by hand on the luminous editing tables. It was quite fabulous. I loved hanging out there and I thought I would do it for a living one day. In fact, I would have liked to work in a publishing house, or make books... Then the job

l'ordinateur. Du coup, mes parents travaillant beaucoup, je suis devenue autonome, très jeune.

À cette même période de livres, d'émissions de radio, de comité de lecture, avec mes parents, on est allés voir un concert sur le port de Boulogne-sur-Mer avec l'Orchestre de Lille dirigé par Casadesus qui jouait sur les docks pour démocratiser la musique classique. C'était la « période Lang », les années 80...

Pour la première fois, j'ai entendu des chanteurs lyriques « en vrai ». J'ai été vraiment très impressionnée par ce que pouvait faire un corps humain. Le lendemain, – j'avais 12, 13 ans –, je suis allée me renseigner à l'école de musique de Boulogne-sur-Mer parce que je voulais moi aussi faire du chant. On m'a dit « non, non, non, tu es trop jeune ! ». J'ai quand même rencontré la prof de chant qui m'a dit « tu ne peux pas former une voix lyrique à ton âge ». Alors j'ai décidé d'assister à tous les cours de chant. Elle m'a acceptée en auditrice. Et comme l'accompagnatrice de piano a vu que j'étais vraiment mordue, elle a commencé à me donner des petits cours de solfège. Et je me suis inscrite à tous les cours de solfège dans la foulée pour me mettre à niveau. Je n'avais jamais fait de musique et j'ai tellement harcelé la prof de chant qu'elle a fini par craquer.

Là, j'ai découvert la musique classique.

J'écoutais aussi beaucoup de jazz, par esprit de contradiction d'abord, car mes camarades de classe me disaient : « le jazz, c'est nul ! », et je répondais : « non, c'est pas nul, c'est bien mieux que ce que vous écoutez ! ». Mais au bout d'un moment, je me suis quand même dit qu'il fallait que j'en écoute réellement ! Je l'ai fait et petit à petit, j'ai élargi le spectre de mes « recherches » et de mes goûts...

Mes parents avaient un ami qui les conseillait et un jour on est allé voir Archie Shepp en concert. Gros coup de cœur pour la musique free, la musique noire...

J'écoutais les émissions de radio sur France Musique au casque dans mon lit la nuit, j'enregistrais sur mon radiocassette pour me faire des banques de sons et du coup, ça ne m'a pas quitté.

evolved with computers. So, with my parents working a lot, I became independent at a very young age.

During this same period of books, radio broadcasts, reading committees, with my parents, we went to see a concert on the port of Boulogne-sur-Mer with the Lille Orchestra conducted by Casadesus who played on the docks to democratise classical music. It was the «Lang period», the 80s, ...

For the first time, I heard opera singers «in real life». I was really impressed by what a human body could do. The next day - I was 12 or 13 years old - I went to the music school in Boulogne-sur-Mer to find out more about the opera because I wanted to sing too. They told me «no, no, no, you're too young». I insisted and eventually met the voice teacher who told me «you can't train an opera voice at your age». So I decided to attend all the singing lessons. She accepted me as an auditor. And as the piano accompanist saw that I was really keen, she started to give me little lessons in music theory. And I signed up for all the music theory classes to bring myself up to standard. I had never played music before and I pestered the singing teacher so much that she finally broke down and accepted.

That's when I discovered classical music.

I also listened to a lot of jazz, at first just to be in contradiction, because my classmates used to tell me: «jazz sucks», and I used to answer: «no, it doesn't, it's much better than what you listen to! But after a while, I told myself that I had to start listening to some jazz ! I did it and little by little, I widened the spectrum of my «research» and my tastes...

My parents had a friend who advised them and one day we went to see Archie Shepp in concert. I fell in love with free music, black music...

I listened to the radio programmes on France Musique on headphones in my bed at night, I recorded on my radiocassette to make sound banks and so I always kept listening to jazz.



Annabelle Playe, 2021 © Photo : Quentin Chevrier

À la fin de ma scolarité au collège, il y avait cette prof qui montait des pièces de théâtre. Elle s'occupait aussi d'une association qui s'appelait « L'Abac » (association boulonnaise des amis du cinéma), qui se concentrait sur le cinéma d'auteur. J'y allais tout le temps. J'ai découvert des cinéastes que je ne connaissais pas du tout (il n'y avait pas internet pour aller faire des recherches à l'époque) du genre Tarkovski, Godard... Et j'ai donc vécu ce premier rapport à l'image à travers l'expérience du cinéma.

Et ça a été très fort. Je pense que ça m'a nourri énormément en fait, ça a été aussi une grosse découverte, le cinéma d'auteur à l'adolescence, sans aucun repère, sans avoir d'explications sur le parcours de ces cinéastes. C'est fabuleux quand il y a un rapport direct, intime avec un objet dont tu n'as pas les tenants et aboutissants et que du coup, tu t'appropries sans préjugés, sans connaissance. C'est très fort.

At the end of my middle school years, there was this teacher who put on plays. She was also in charge of an organization named «L'Abac» (cinema club of Boulogne), which focused on cinema d'auteur. I used to go there all the time. I discovered filmmakers I didn't know at all (there was no internet to do research at the time) like Tarkovski, Godard... And so I lived this first relationship with images through the experience of cinema.

And it was very strong. I think that it nourished me enormously in fact, it was also a big discovery, cinema d'auteur as a teenager, without any reference, without having any explanation on the career of these filmmakers or whatsoever. It's fabulous when there's a direct, intimate relationship with an object whose ins and outs you don't know, and that you take without prejudiced ideas, without knowledge. It's very strong.

I get my graduate with a little distinction. But then I left. I had wanted to go to Paris since I was a teenager. When I was a teenager, my father sometimes took

Je passe le bac avec une petite mention. Mais ensuite, je suis partie. Je voulais partir à Paris depuis l'adolescence. Quand j'étais ado, mon père m'emmenait parfois là-bas pour rencontrer ses amis éditeurs. Il était devenu ami avec des chefs de fabrication dans les maisons d'édition. J'adorais aller avec lui, me retrouver dans cet univers-là. J'avais aussi quartier libre pour aller chercher mes disques vinyles. Je fouinais un peu partout chez les disquaires, vraiment des supers moments.

Et donc, je n'avais qu'une envie, c'était de partir à Paris. Ce que j'ai fait. Je me suis inscrite à la Sorbonne en littérature moderne. J'ai fait trois mois de Sorbonne. En fait, j'étais très déçue parce que je pensais qu'on allait faire la révolution, Mai 68... et ce n'était pas du tout cette ambiance-là. Si ce n'est que j'ai pu un peu participer à des mouvements activistes parce que c'était l'époque où les étudiants d'Assas descendaient à la Sorbonne pour provoquer, c'est à cette époque qu'il y a eu le matraquage d'un jeune étudiant d'origine maghrébine et du coup, tous les jeudis il y avait des confrontations. J'y participais avec le MRAP (Mouvement contre le racisme et pour l'amitié entre les peuples) et des groupes d'extrême-gauche. C'était ça qui m'intéressait à la Sorbonne. Et puis, un jour, un prof a dit qu'on écrivait tous de la même manière, qu'il fallait qu'on développe nos personnalités, qu'on voyage, qu'on fasse nos vies. Je l'ai pris au pied de la lettre et je suis partie.

J'ai arrêté la Sorbonne mais je suis restée à Paris.

J'avais passé un concours d'entrée en classe de chant à l'école de musique de Pantin. J'y ai rencontré Sergio Ortega, qui en était le directeur. J'ai toujours écrit un petit peu de musique, mais sans avoir de bases de composition, d'harmonie, de contrepoint, tout ça... J'avais très envie de participer à sa classe de composition et il m'a dit que j'apprendrais à utiliser les outils dont j'aurais besoin en développant mes propres pièces. Ça a été une belle rencontre ainsi que ces quatre ans dans cette école. Il y avait une conception très ouverte de la musique. Tout le monde pouvait interpréter ses pièces, on pouvait composer... Il y avait un festival – Festival

me there to meet his publisher friends. He had become friends with production managers in publishing houses. I loved going with him, to be in that world. I also had some free time to go and buy vinyl records. I used to browse around in record shops, really great times.

And so, all I wanted to do was to go to Paris.

What I did. I enrolled at the Sorbonne in modern literature. I spent three months at the Sorbonne. In fact, I was very disappointed because I thought we were going to have a revolution, May '68... and it was not at all that atmosphere. Except that I was able to participate a little in activist movements because it was the time when the Assas students went to the Sorbonne to provoke, it was at that time that there was the beating of a young student of North African origin and as a result, every Thursday there were confrontations. I took part in them with the MRAP (Movement against racism and for friendship between peoples) and extreme left-wing groups. That was what interested me at the Sorbonne. And then, one day, a teacher said that we all wrote in the same way, that we had to develop our personalities, that we had to travel, that we had to live our lives. I took him literally and left.

I left the Sorbonne but I stayed in Paris. I applied for a singing class at the Pantin music school. There I met Sergio Ortega, who was the director. I had always written a little bit of music, but without having any basis in composition, harmony, counterpoint, all that... I was very keen to take part in his composition class and he told me that I would learn to use the tools I would need in developing my own pieces. It was a great encounter and four years in that school. There was a very open approach to music. Everybody could perform their own pieces, you could compose... There was a festival - «Festival à l'Encre fraîche» - where we had our pieces played by other students or teachers or professional musicians. There was a lot of freedom and it was cosmopolitan. It was very rich and stimulating. I discovered contemporary music... Cage, Berio... all the greats, Ligeti, Scelsi...



Annabelle Playe, 2021 © Photo : Quentin Chevrier

à l'Encre fraîche – où on faisait jouer nos pièces par d'autres étudiants ou les profs ou des musiciens professionnels. Il y avait une grande liberté et c'était cosmopolite. C'était très riche et stimulant. J'ai découvert la musique contemporaine... Cage, Berio... tous les grands, Ligeti, Scelsi...

J'ai donc fait quatre ans de chant et je me suis rendu compte que, même si j'aimais beaucoup le répertoire classique, je n'étais pas très à l'aise avec l'interprétation du classique parce que je me sentais complètement décalée dans cet univers. Je ne me projetais pas du tout en chanteuse lyrique et je ne suis même pas sûre que j'aurais eu le talent pour ça.

C'est surtout l'esthétique que je trouvais décalée. Ça me gênait d'interpréter à la fin du XX^e siècle, des pièces du XVII^e, XVIII^e, XIX^e. J'avais plutôt envie de rester sur ce qui était contemporain ou imaginer des choses à venir.

J'écrivais, mais je n'écrivais pas trop pour la voix. J'écrivais plus pour des instruments.

Après l'école de musique, j'ai connu une période d'errance, je suis partie vivre dans le Sud à la suite d'un chagrin d'amour à Paris. Bref, j'ai tout quitté. J'ai raté mes examens. Et au bout de deux ans, j'ai fait une formation pour faire de l'éveil musical avec les enfants. Au cours de cette formation, j'ai rencontré un électroacousticien, un compositeur, Jacques Diennet à Marseille. Il m'a proposé de travailler avec lui et comme je continuais à composer dans cette formation, il m'a proposé de produire mes pièces. Et c'est comme ça que j'ai commencé l'électroacoustique, à écrire plus sérieusement... Lui travaillait avec des vidéastes chorégraphes, Nicole et Norbert Corsino.

J'ai commencé aussi à me dire qu'il y avait des formes possibles de live, des applications vivantes à trouver...

So I did four years of singing and I realised that, even though I really liked the classical repertoire, I wasn't very comfortable with the interpretation of classical music because I felt completely out of place in that world. I didn't see myself as an opera singer at all and I'm not even sure I would have had the talent for it.

It was mainly the aesthetics that I found out of place. It bothered me to perform pieces from the 17th, 18th and 19th centuries at the end of the 20th century. I rather wanted to stick to what was contemporary or imagine things to come.

I wrote, but I didn't write so much for a voice. I wrote more for instruments.

After music school, I went through a period of wandering, I went to live in the South after a heartbreak in Paris. To make it short, I left everything. I failed my exams. And after two years, I did a training course in music education for children. During this training, I met an electro-acoustician, a composer, Jacques Diennet in Marseille. He suggested I work with him and as I kept on composing in this training, he suggested I produce my own pieces. And that's how I started electro-acoustics, to write more seriously... He used to work with video choreographers, Nicole and Norbert Corsino.

I also started to think that there were possible forms of live applications to be found...

© Interview and translated from French
by Gabriel Soucheyre
- Turbulences Vidéo #114

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre,
8 décembre 2021
- Turbulences Vidéo #114

Vaisseaux

Installation 2015

Par Annabelle Playe & Grégory Robin

Vaisseaux est une collaboration entre Grégory Robin (cinéaste) et Annabelle Playe (musicienne, chanteuse et plasticienne), un dispositif où s'entrecroisent leurs disciplines respectives.

Le vaisseau est ce qui transporte, mais c'est aussi le corps et ce qui se meut en nous, tels les vaisseaux sanguins.

Vaisseaux propose un espace poétique au cœur du mouvement à travers un rapport dynamique entre image, musique et voix, ces dernières étant les vectrices d'un voyage à la fois intérieur, géographique et sidéral.

C'est un aller et retour entre ce qui se déplace en nous et ce qui nous transporte au-delà, interrogeant le regard que nous portons à ce qui nous entoure, et la façon dont nous nous plaçons dans nos géographies physiques et intimes.

Les images, essentiellement constituées de paysages marins tournés sur la Côte d'Opale, sont systématiquement renversées au montage, troublant ainsi le regard que nous portons à ce qui nous entoure. Elles sont filmées par Grégory Robin, sous une forme classique, puis déstructurées et travaillées comme la composition sonore à l'aide de la complicité d'Annabelle Playe, qui apporte son oreille musicale et sa sensibilité plasticienne : répétition d'un motif, développements, ruptures et continuité, variations, étirements, nuances. Le montage dynamique

"Vessels" is a collaboration between Grégory Robin (filmmaker) and Annabelle Playe (musician, singer, and visual artist) on a set in which their respective disciplines intersect. The vessel is what transports, but it is also the body and what moves inside us, such as blood vessels.

"Vessels" propose a poetic area at the center of movement through a dynamic relationship between images, music, and voices. The voices are vehicles for a voyage that is internal, geographical, and sidereal.

It is a round trip between what moves around inside us and what carries us further, questioning our view of what is around us, and the way in which we position ourselves in our physical and intimate geographies.

The images, essentially made up of seascapes filmed on the Opal Coast, are systematically inverted during editing, blurring the view that we have of what is around us. They are filmed by Grégory Robin in a classical manner, then taken apart and reworked like



Vaisseaux, 2015, Annabelle Playe & Grégory Robin La Tolerie, Clermont-Ferrand © Photo : VIDEOFORMES 2015

dialogue alors avec la musique de manière contrapuntique, harmonique ou dissonante.

La musique, créée par Annabelle à partir d'un dispositif mêlant synthétiseurs analogiques, filtres et ordinateurs, oscille entre électronique et électroacoustique. Des sons de différentes sources sont traités et se mêlent aux sons analogiques.

Vaisseaux est un voyage vers l'informel, la lumière dépouillée des images convoquant l'écoute et nous ramenant hic et nunc au terme du voyage.

© Gregory Robin & Annabelle Playe, 2015
- Turbulences Vidéo #114

the sound composition in collaboration with Annabelle Playe, who brings her musical ear and her sensibility for visual art: repetition of a pattern, developments, breaks and continuity, variations, stretching, nuances. The dynamic editing of the images interacts with the music in a contrapuntal, harmonic, or dissonant way.

The music, starting from a system that mixes analogic synthesizers, filters, and computers, alternates between electronic and electroacoustic. Sounds from different sources are processed and mixed in with analogic sounds.

"Vessels" is a journey toward the informal, the unadorned light of images calling upon us to listen, and bringing us back immediately at the end of the voyage.

© Gregory Robin & Annabelle Playe, 2015
- Turbulences Vidéo #114

Annabelle Playe

dans ses œuvres à la chapelle de l'Oratoire

La Montagne, 18 mai 2019

La compositrice et musicienne Annabelle Playe a offert, mercredi, au public de la chapelle de l'Oratoire une expérience sensorielle singulière avec *Overview*.

C'est à une authentique performance audiovisuelle, mêlant musique électronique et vidéo générative, que s'est livrée, mercredi, à la chapelle de l'Oratoire, la compositrice Annabelle Playe, invitée du VIDEOBAR de l'association VIDEOFORMES.

Sa formation de musicienne, passée par la composition et le chant lyrique, aurait pu la mener sur la voie classique de la musique symphonique ou orchestrale. Mais une curiosité sincère, doublée d'une attirance naturelle pour le son, ainsi que le besoin de se libérer de toute entrave sur le chemin de la création, l'ont poussée vers d'autres horizons. Ceux justement que permettent d'explorer les musiques dites contemporaines.

Annabelle Playe est ainsi passée de la tonalité à une forme de langage privilégiant les matières sonores, le grain, le timbre et la « physicalité » du son.

Overview résulte d'une démarche à quatre mains mariant intimement musique de facture électronique et vidéo numérique. Composés et joués en solo par Annabelle Playe, à l'aide d'un dispositif mêlant synthétiseurs, modulateurs de fréquence, pédales de distorsion, filtres, sampler, et autre tables de mixage, les masses sonores diffusées interagissent avec les tableaux numériques créés par le vidéaste Hugo Arcier. Ils s'animent en fonction des paramètres musicaux qui agissent de façon



Overview, 2019, Annabelle Playe & Hugo Arcier, chapelle de l'Oratoire, Clermont-Ferrand © Photo : VIDEOFORMES

aléatoire sur l'élargissement, la vibration, la distorsion de l'image.

Musique et vidéo entrent en symbiose pour développer une force tantôt hypnotique, tantôt chaotique amenant le spectateur à traverser une sorte de mur du son.

Cette partition, en apparence déstructurée, ne s'inscrit pas moins dans un cadre très précis et organisé, même si chaque production donne lieu à des évolutions.

Curieuse du rapport qu'entretient la musique avec les autres médiums, Annabelle Playe parle de cette performance comme d'une expérience pour tendre vers une forme d'abstraction musicale.

© La Montagne, 18 mai 2019¹

- Turbulences Vidéo #114

1 - https://www.lamontagne.fr/clermontferrand-63000/actualites/annabelle-playe-dans-ses-uvres-a-la-chapelle-de-loratoire_13564134/

Annabelle Playe

Rencontre

Propos recueillis par Monique Valadier & Kasper Toepliz

Annabelle Playe se forme au chant lyrique à l'École de Musique de Pantin et à la composition musicale auprès de Sergio Ortega. Aujourd'hui, sa musique oscille entre électroacoustique, drone et noise. Sa recherche compositionnelle s'articule autour du timbre, de la physicalité du son avec une attention particulière à la structure musicale.

De 2018 à 2020, elle est compositrice associée aux Scènes Croisées de Lozère dans le cadre du dispositif DGCA-SACEM. En 2018, elle est lauréate du fonds SACD « Musique de Scène » pour le spectacle *Delta Charlie Delta*, textes de Michel Simonot. En 2019, elle reçoit le Prix « Nouveau Talent Musique » SACD, ex-æquo avec Benoît Menut, se produit au « Vive le Sujet ! » du 73^{ème} Festival d'Avignon, invitée par la SACD et le festival. Elle se produit en France et à l'étranger en solo ou en duo avec Marc Siffert, Alexis Forestier ou dans divers projets audiovisuels avec Philippe Fontes ou Hugo Arcier.

Qui êtes-vous ? (Âge ? Vous habitez où ? Vous faites quoi ?)

Annabelle Playe, née il y a 48 ans. Bien que mon nom comporte un « e » final, on y trouve une forme de prédestination... jouer... de quoi ?

Je vis en Lozère, terre d'accueil pour musiciens à débuts élevés. Je tente de « composer » des pièces électroniques avec un set constitué de modulaires, sampleurs, pédales, synthétiseurs polyphoniques, filtres, effets.

Petite, je demandais régulièrement à mon père en quoi consistait son travail, il me répondait inmanquablement : « je compose ». L'acte de « composer », sans bien savoir de quoi il s'agissait, représentait alors une forme de rituel que seuls les initiés pouvaient comprendre. Mon père était probablement l'un d'eux. Cela demeurerait quelque peu mystérieux. Plus tard, je compris qu'il était typographe et composait des textes dans les casses qui contiennent les caractères qui forment les mots. J'ai



inLAND, Annabelle Playe, Marc Siffert & Hugo Arcier, Paris Biennale NémO 2021 © Photo : Quentin Chevrier

pris l'habitude de dire que je compose et cela comporte toujours une part de mystère...

Quel est votre parcours ?

J'ai commencé le chant lyrique à l'âge de 13 ans dans le Pas-de-Calais. À 19 ans, j'ai intégré une classe de chant à l'ENM de Pantin. J'ai alors commencé à composer avec Sergio Ortega. J'avais tout à apprendre : harmonie, contrepoint... Je voulais écrire pour quatuor, orchestre, orgue. J'entendais des symphonies la nuit et me trouvais fort dépourvue au petit matin. Développer ses propres moyens d'écriture, apprendre au fil de ce que l'on souhaite exprimer, c'est ce qu'il m'a appris. Ne pas se limiter, être autodidacte et débutant pour chaque nouvelle pièce.

Plus tard, je rencontrais Jacques Diennet qui m'a permis de mener mes premières recherches électroacoustiques et créations mixtes. En parallèle, j'interprétais le

répertoire vocal a capella de Luciano Berio, John Cage, Pascal Dusapin, Georges Aperghis... J'ai aussi beaucoup travaillé avec les enfants, en éveil musical. J'ai également écrit deux monologues pour femme et composé la musique pour l'un d'eux en multidiffusion. Là où je trouve une limite à la musique, je passe à l'écriture de textes ou au montage vidéo.

Votre pensée musicale ?

Depuis 2012, j'ai resserré ma pratique musicale autour de l'électronique en évacuant l'ordinateur qui m'a joué des tours en live. Je travaille quasiment toujours avec un assemblage Braids (mutable), Erverb et Teleplex (Make noise). C'est la base de mon set. Monomaniaque (stéréomaniaque, ça existe ?), je cherche un maximum de possibilités avec ces 3 modules. Je note tout, enregistre aussi. Je pourrais un jour créer une pièce pour orchestre de Braids, un catalogue de sons classés

par fréquences, timbres, sons percussifs, drones, bruits blancs...

Ces machines me permettent de sortir de la monodie de la voix, tout en développant un geste instrumental. Elles permettent aussi de déployer un ambitus sonore de grande ampleur se rapprochant de la dimension orchestrale... en solo !

Depuis que je me produis en live avec ce dispositif, je suis obligée de faire avec un minimum d'éléments car les machines sont lourdes à transporter. Il s'agit de développer un langage sans la contrainte du poids ! Le live a changé ma façon de composer des pièces. En studio, l'on peut diversifier les sources sonores et travailler à partir d'une multitude d'instruments électroniques, sources sonores ainsi que des traitements informatiques. Recommencer...

Avec le live, il s'agit en un temps donné, avec deux mains, (voire deux pieds, mais pour l'heure, je n'ai pas de pédaliers, je reste donc manuelle), de conduire les sons au sein d'une architecture précise et écrite. Il s'agit d'y déployer une variété de timbres, de fréquences, de dynamiques, de distorsions qui ensemble créent ruptures, entretiens, contrepoints, murs de sons, polyphonies...

Ce qui est étrange et je ne me l'explique pas, c'est que j'ai toujours la sensation que la pièce que je crée existe déjà, je ne fais que la révéler comme le travail de l'archéologue. Du coup, je ne sais si je viens du futur et cherche dans le passé ou vice-versa...

Enfin, j'ai besoin d'une immersion sonore importante et d'une diffusion puissante qui permet de vivre physiquement le son. Plus le son est puissant, plus il annule une forme de pensée mentale, une autre forme de jubilation intellectuelle et physique nous traverse. J'aime l'idée de « déplacement », et le fait de troubler nos repères. Cela court-circuite nos fonctionnements établis.

La première expérience physique du son remonte à mon enfance lorsque la foire venait s'installer à proximité. Le soir, j'entendais l'écho de la fête foraine. Quand je m'en approchais, se mettait en place un crescendo

formidable jusqu'à être immergée et emportée par cette jungle sonore puissante.

Comment connaissez-vous Art Zoyd Studios ? Qu'est-ce qui vous amène ici ?

Je connais Art Zoyd depuis très longtemps. Sans y être jamais allée, hélas ! Je l'ai toujours perçu comme un espace de recherches et de créations ouvrant et œuvrant à l'exploration de nouveaux langages, outils et technologies numériques et autres. Cela est extrêmement précieux !

Comment imaginez-vous votre résidence chez Art Zoyd Studios ?

Je l'imagine riche en découvertes ! Il y a beaucoup de techniques que je ne maîtrise pas. La présence du RIM sera particulièrement stimulante car il me permettra de faire le lien entre outils et langage.

Quels sont les compositeurs/musiciens qui vous ont le plus influencée ?

Je ne sais s'ils m'ont influencée mais je me ressource en les écoutant : Giacinto Scelsi, Anton Webern, Iannis Xenakis, Edgar Varese, Ivo Malec, Krzysztof Penderecki, Morton Feldman, Mika Vainio et Pan Sonic, Autechre, Merzbow, Bernard Parmegiani, Eliane Radigue, Arseny Avraamov... Je peux écouter un même morceau en boucle pendant des heures.

Quel est le dernier concert/spectacle qui vous a le plus marqué ? Et où ?

Rêve et folie de Claude Régy. J'ai vu ses trois dernières créations et toutes agissent sur la perception. Son travail permettait de percevoir le sens en ouvrant des zones de perception autres que la pensée. C'est comme si la pensée s'incorporait. J'ai beaucoup aimé l'instal-



inLAND, Annabelle Playe, Marc Siffert & Hugo Arcier, Paris Biennale Néo 2021 © Photo : Quentin Chevrier

lation de Fabien Léaustic, *La Terre est-elle ronde ?* à la Biennale Nemo, cet automne.

J'aimerais beaucoup voir *Ohm* d'Ann Van den Broek. Cette pièce là en particulier.

<https://artzoydstudios.com/residences-passees/annabelle-playe/>

© Propos recueillis par Monique Valadieu (directrice d'Art Zoyd) & Kasper Toeplitz (artiste associé), pour artzoydstudios.com, juin 2020
- Turbulences Vidéo #114

Geyser

d'Annabelle Playe

Par Tj Norris

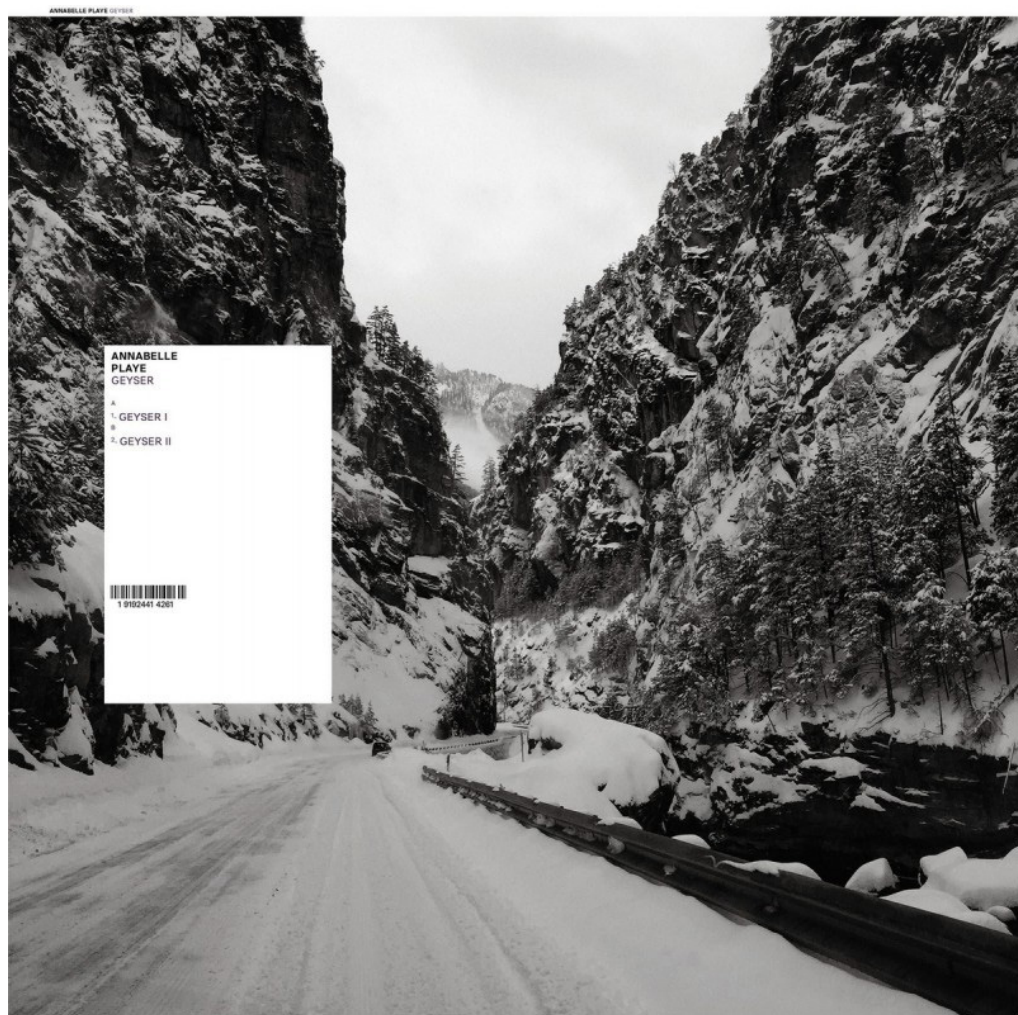
Geyser nous vient de l'artiste sonore multidisciplinaire **Annabelle Playe**, et constitue sa troisième œuvre de longue haleine – ça vaut le coup d'y jeter une oreille.

Elle nous y offre une vision solitaire, des fragments infinitésimaux en perpétuelle et lente expansion, au-delà des limites de la ligne d'horizon. C'est un équilibre de micro-sons doux et abrupts, violents et distordus, qui s'évaporent jusqu'à en devenir imperceptibles, soudain se réveillent, grandissent et sortent de terre. Quoi qu'il en soit, c'est la face A de *Geyser*. Après cinq minutes, les choses retournent à la normale, à la plus infime fraction dimensionnelle entre les sons de gong et les bourdonnements de drones. L'enchevêtrement de cordes striées ou tordues s'emballerait soudainement après un court répit. Le tumulte est tel une intervention d'hélicoptère en pleine nature, où vous jureriez entendre des crissements de pneus s'échappant de la scène. Ces alternances du fort au doux semblent être issues de l'évasion des distortions. Résolument modulaire, le son provoque tant des palpitations que de l'hypertension.

Je me surprends à imaginer un duo entre Playe et quelqu'un comme Aidan Baker – rêvant de la complémentarité dont ils pourraient faire preuve durant un set

Geyser is from French multidisciplinary sound artist Annabelle Playe and is her third full-length effort – it's one to keep an ear out for. It offers something solitary, about infinitesimal fragments slowly expanding toward the far corners of the horizonline. It's a balance of soft and hard sounds, rugged and distorted microsounds turn gassy and nearly imperceptible, suddenly rising, growing, uprooting from the surface. Split by side, this is Geyser A. After five minutes things calm to the slightest dimensional separation of gong and bare drone. The containment, with its striations and warped strings revs wildly after a respite. The unrest is like a helicopter rescue in the wild, you can almost hear screeching tires exiting the scene. The breadth of highs/lows is generated by this sort of escape act of distortions. It's effectively modular causing high tension palpitations.

One thing I'm imagining is a pairing of Playe and someone like Aidan Baker – wondering how they may riff off one another in a live setting. Maybe its too challenging? Maybe throw in some fine lines by



Geyser, album artwork, 2019 © Annabelle Playe

live. Peut-être est-ce trop ambitieux. Cela pourrait bien donner le vertige à Ilpo Väisänen, et à raison. Il m'apparaît comme une sorte de connexion entre eux, en me disant que ça ne serait pas seulement transitoire, mais bien physique et sonique. En retournant la galette sur la face B de Geyser on passe les curseurs à lent, rugueux, débobiné. L'énorme mur de son n'est pas loin et semble se rapprocher encore une fois, mais il apparaît comme retenu, semblable à au passage sifflant d'un train dans

Ilpo Väisänen for good measure? There is some sort of connection that alludes me in the moment, knowing it's not only transitional, but physical and sonic. As the record is flipped to Geyser B the setting looms low, raspy and uncoiled. The big sound wall is once again teased but there seems to be some apprehension at first, as a chugging train passes (or some semblance thereof). The bold drone makes its passage more methodically here.

un tunnel. Ici, le lourd bourdon rend le passage bien plus méthodique.

Playe développe cet incroyable vortex, où il est difficile de distinguer le convexe du concave. Néanmoins, tout n'est qu'une affaire de dimensions – et j'ai eu le privilège de l'entendre en *surround*. Une atmosphère éthérée s'installe, on est soumis à de fortes pressions. Quand soudainement, comme si cédaient des câbles sous tension, survient cette sensation de relâchement, alors que le bourdonnement diminue pour finalement disparaître. Mais une nouvelle souche se développe, puis gagne en puissance, sans jamais stopper sa course folle. Dans ces couches de brouillard, les échos électroniques et les réverbérations s'échappent lentement dans un timbre granuleux, isolant le bourdon.

PS : Préparez vos oreilles, ouvrez les yeux et attendez... Je vous garde la surprise.

© Tj Norris pour Toneshift,
février 2021

Traduit de l'anglais par Léo-Nil Joanin
- Turbulences Vidéo #114

<https://toneshift.wordpress.com/2019/02/12/geyser-by-annabelle-playe/>

Playe develops this incredible vortex where its hard to understand if its concave or convex, it is, however, all about dimension – and I'd be privileged to hear this in surround. A spaced out atmosphere starts to take over, one that is highly pressurized. And suddenly as if several tension wires snap there is this sensation of release, as the buzz grows thinner. But another strain starts to grow in pitch, never regaining its footing. In its fading layers electronic blips and emissions slowly degrade, along with a grainy, isolated drone. PS: Wipe yer brow+ wait for it....no spoilers.

© Tj Norris for Toneshift,
february 2021
- Turbulences Vidéo #114

<https://toneshift.wordpress.com/2019/02/12/geyser-by-annabelle-playe/>



Politique d'utilisation des cookies

MAGNA

d'Annabelle Playe

Par ana compagnie

Magna, en latin signifie : grande · magnifique · bruyante · forte · large · retentissante · sonore · abondante · intense · importante · grosse · de taille élevée · importante · que l'on attribue à des personnages illustres · qui surpasse · qui occupe beaucoup d'espace

Le mot magna porte en soi une forme de superlatif. Une grandeur exceptionnelle, au-delà de l'ordinaire.

MAGNA est un projet musical dans lequel danse, lumière et vidéo sont intégrées au processus de composition. Celle-ci trouble les limites d'un espace dont on ne sait s'il est intérieur, mental ou projectif.

MAGNA s'articule autour du phénomène de l'électricité et plus largement du magnétisme : circulation des fluides, énergies et passages vers des mondes phénoménaux, souvent invisibles ou extraordinairement manifestés.

Orages, atmosphères terrestres ou décharges cosmiques : comment sommes-nous traversés et comment ces phénomènes nous permettent-ils de transcender notre finitude, d'accéder à des dimensions que nous explorons peu.

Pièce triptyque : 3 récits, 3 espaces, 3 temporalités. De l'électricité au corps à la mise en abîme des musiques électroniques, 3 créatrices au plateau manient ondes et fréquences entre foudroiement, électrocution et transe.

Puissantes, ces sorcières-soeurs électrisent les codes du concert, déployant de nouveaux espaces d'écoute.

Chamanisme, guérisseuses, rêves, trances...
Polarisation. Aimantation.

Annabelle Playe : conception, composition, live électronique

Marcela Santander Corvalan : chorégraphie, interprétation

Nadia Ratsimandresy : ondes Martenot, composition

Rima Ben Brahim : création lumière

Alexandra Radulescu : visuels interactifs

Margot Dusé : costumes

Marcela Santander Corvalan : collaboration chorégraphique, regard

Franck Vigroux : collaboration musicale, regard

Marjolaine Casteigt : documentation sonore, ville de Détroit

Samuel Herbreteau : régie générale

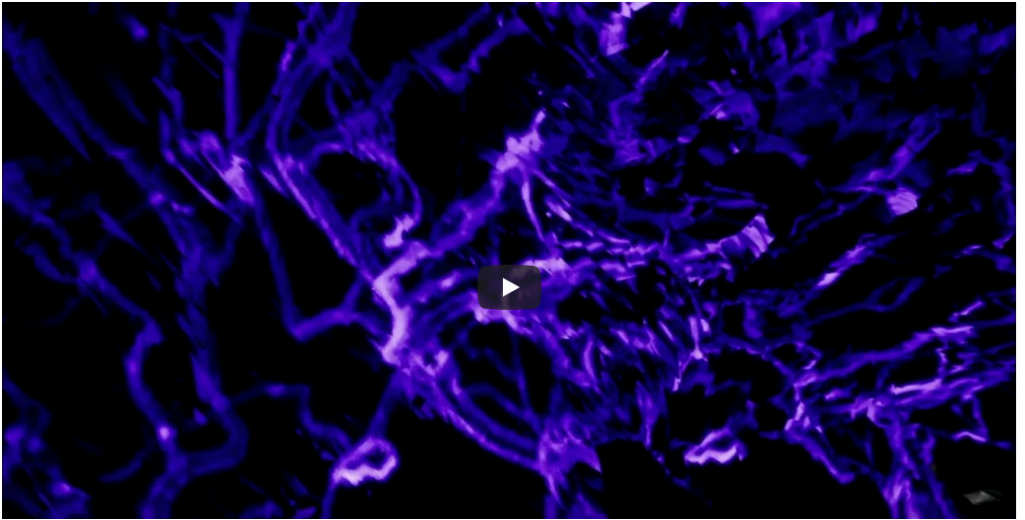




M Δ G N Δ, Annabelle Playe, octobre 2021 © Photo : Quentin Chevrier



Portrait Vidéo : Annabelle Playe



Retrouvez le portrait vidéo d'Annabelle PLAYE sur notre page Youtube
Site Web de l'artiste : www.annabelleplaye.com/

Delavaud presents Hitchcock

Par Alain Bourges

Il n'a pas été publié des quantités d'ouvrages sur la carrière télévisuelle d'Hitchcock au contraire de sa production cinématographique. Les *Cahiers du Cinéma* l'évoquent dès leur n°62, en 1956, sous la signature de la journaliste américaine Joyce W. Gun qui admet le phénoménal succès populaire de *Alfred Hitchcock presents*, la série produite et présentée par « le maître du suspense ».

Tous les dimanches à 21h30, 50 millions de téléspectateurs, soit la moitié de la population adulte des Etats-Unis, la suivent. Mais c'est le seul crédit que la journaliste accorde à une série qu'elle exécute quelques lignes plus tard d'une simple phrase : « On ne peut donc considérer qu'il s'agisse exactement d'œuvres d'Hitchcock ; ces films tendent à généraliser une conception superficielle de l'auteur, limitée ici à sa fameuse *touch* ». Ni le duo Rohmer et Chabrol dans leur livre publié en 57¹, ni Truffaut dans son admirable livre d'entretiens avec le cinéaste n'attacheront plus d'intérêt à la contribution d'Hitchcock à l'art sériel. Pourtant, celle-ci se compose de l'anthologie² *Alfred Hitchcock presents*,

composée de 36 à 39 épisodes de 28 minutes par et qui fut diffusée de 1955 à 1962 sur les réseaux CBS puis sur NBC, puis, à sa suite, d'une autre anthologie, *The Alfred Hitchcock Hour* (*Suspicion*), composée de 93 épisodes de 50 minutes diffusés de 1962 à 1965 sur les réseaux CBS puis sur NBC. L'ensemble représente 350 épisodes dont une vingtaine réalisés par Hitchcock lui-même. Difficile de considérer tout ce travail comme négligeable. Nous sommes très loin des malheureux 6 à 8 épisodes de la génération Netflix et consorts.

LOUIS SKORECKI, LOIN DU CINÉMA

Seul cinéophile, à ma connaissance, à avoir pris le contre-pied de l'opinion cinéophile majoritaire et à avoir affirmé que la télévision d'Hitchcock valait autant sinon

1 - « Ces bandes de télévision n'ont pas une très grande importance dans son œuvre... » Claude Chabrol et Eric Rohmer, *Hitchcock*, Ramsay poche Cinéma, 1957-2006.

2 - Anthologie : série dont chaque épisode est indépendant et offre un récit

complet. Seul un thème commun réunit ces différents épisodes



Revenge, Alfred Hitchcock, 1955 © CBS

plus que les films d'alors : Louis Skorecki, comme toujours. Dans sa résistance au postcinéma, c'est-à-dire au cinéma qui a conscience de soi, il énonce calmement ce qu'il en est de l'esthétique télévisuelle : « Le paradoxe esthétique qui fonde la télévision, ce sont à l'évidence les miniatures minimalistes impersonnelles – impersonnelles mais signées – d'un certain Alfred Hitchcock inventeur au même moment, avec son collègue Howard Hawks, de ce que l'on appellera plus tard le postcinéma, une pulsion maniériste qui tend à surcharger les films (en ambiguïté sexuelle, formelle, symbolique) »³. La charge vise aussi la génération de critiques des *Cahiers du Cinéma* (« les écrivains ratés », comme il les appelle) qui constituera la Nouvelle Vague.

Ailleurs, il revient sur le sujet : « Définitivement schizo, ce qui n'aide pas à le comprendre, écrit-il, Hitchcock réalisera d'un côté des chefs-d'œuvre de postcinéma comme *Sueurs froides*, tout en produisant ces épreuves minimalistes en noir et blanc sur lesquelles personne ne s'est encore vraiment attardé »⁴. Il suffit d'avoir vu

le premier épisode de la série, *Revenge*, réalisé par Hitchcock, pour en être convaincu.

Mais énoncer en pleine effervescence auteuriste⁵, comme le fait Skorecki, que les meilleurs épisodes ne sont pas nécessairement ceux qu'Hitchcock a réalisés et qu'un réalisateur peu connu comme Paul Henreid fait aussi bien, est la banderille de trop sur l'échine des auteuristes. Ils pourraient croire que le dispositif télévisuel lui-même dépasse les capacités des réalisateurs, qu'il possède un génie propre auquel les auteurs ne font que prêter la main. Ce n'est pourtant pas exactement cela.

Je crois toujours Skorecki, parce que c'est lui et parce qu'il a raison. Jean-François Rauger use d'un contre-argument un peu retors en lui répondant qu'au contraire, c'est l'auteur, en l'occurrence Hitchcock, qui a infusé ses vertus dans le dispositif télévisuel. « Hitchcock à la télévision est un auteur qui se diffuse dans le médium » dit-il et il ajoute : « (...) le cinéaste-producteur a lui-même créé une forme structurante, un genre en soi qui se doit de toujours confirmer sa généalogie ». On est dans l'atelier

3- Extrait de : *Loin du cinéma*, introduction du recueil de ses articles intitulés *Sur la télévision*.

4- Extrait de : *Le Hitchcock de la télé éclipse-t-il celui du cinéma ?* dans *Les Inruptibles*, 27 janvier 2011

5- Par « auteuriste » j'entends « adepte de la politique des auteurs », cette ligne éditoriale des *Cahiers du Cinéma* énoncée début 1955 et qui visait à faire reconnaître un certain nombre de cinéastes comme les réels auteurs de leurs films, au même titre qu'un auteur de roman, par exemple.

de Rembrandt où les petites mains poursuivent l'œuvre du maître.

ALFRED HITCHCOCK ET LA TÉLÉVISION

Coûte que coûte Jean-François Rauger tient donc la barre de la Politique des Auteurs. Il admet même que l'on puisse être auteur-concepteur par procuration, pointant par là le rôle de la productrice Joan Harrison et de son adjoint Norman Lloyd devenus plus hitchcockiens que le maître en personne mais dont la limite est celle que stigmatisait Joyce W. Gun.

Directeur de la programmation à la Cinémathèque Française, critique aux *Cahiers du Cinéma* puis au *Monde*, auteur des plusieurs monographies de cinéastes, Jean-François Rauger est aussi un amateur des films de genre, des films de série B ou du cinéma bis quel que soit le nom qu'on leur donne. On comprend d'autant mieux sa position en lisant une de ses interviews à *Critikat* : « (...) on trouve des choses passionnantes dans ces films qui relèvent de l'exploitation commerciale la plus banale et qui n'ont aucune légitimation culturelle. Là aussi, c'est encore l'histoire de Hitchcock et de Hawks reconnus par les cinéphiles. La cinéphilie, c'est le fait de désigner un objet qui sort de la culture comme une œuvre d'art. Tant que le cinéma existera, il y aura toujours ce geste pour désigner les films les plus impurs, les plus ignobles au sens étymologique comme des objets qui peuvent avoir une importance esthétique ou historique. (...) Finalement, ma curiosité se nourrit aussi de ces films car m'intéresse le cinéma dans lequel ne se déclare pas immédiatement une volonté d'art »⁶. À l'opposé de Louis Skorecki, Jean-François Rauger demeure fidèle à la politique des auteurs. Il continue inlassablement à fouiller la production populaire pour en extraire une pépite, quelque chose qu'il pourra élever à la dignité d'œuvre d'art, comme l'ont fait autrefois les *Cahiers*

du Cinéma. C'est pourtant à partir de ce moment que le cinéma a perdu le contact avec le public populaire.

Ce que l'on pourrait répondre à Jean-François Rauger, dont le livre est passionnant d'informations et de détails, est que le dispositif télévisuel n'est pas une abstraction, ce sont très pragmatiquement des budgets réduits (à l'époque), des choix pointilleux de textes à adapter, des scénaristes tout-terrain, un temps de tournage verrouillé mais à plusieurs caméras, des réalisateurs contingentés à leur rôle de chefs d'orchestre du tournage (même si Joan Harrison les impliquait davantage), des monteurs bridés par les producteurs, des producteurs bridés par les annonceurs.

Peine perdue, l'auteur resserre son sujet aux seules fictions dirigées par Hitchcock avec pour projet de les comparer à ses films de la même époque pour dénicher une « cohérence cachée ». « Hitchcock à la télévision, conclut-il provisoirement, c'est toujours Hitchcock mais c'est un Hitchcock singulier, dont pratiques et discours sont déterminées par la nature particulière du support technique et de ses dispositifs de production et de réception ». Prudence.

Outre *La Corde*, dont nous reparlerons, Jean-François Rauger décèle dans *Fenêtre sur Cour* une contamination de la télévision puisque les multiples fenêtres qu'observe le héros de son salon ressemblent à autant de chaînes de télévision. Celles-ci nous offrent de découvrir par fragments les vies de personnages ordinaires comme la télévision le fait ordinairement. D'autres y ont plutôt vu les différents visages de la vie conjugale, l'auteur le concédera plus tard, mais en attendant, il a parfaitement raison d'insister sur la banalité des personnages de télévision. C'est même ce qui en fait l'intérêt et ce qui nourrit l'attente de spectateurs qui ne cherchent pas à s'identifier comme au cinéma mais à se reconnaître. Ainsi le postulait Gilles Delavaud. On s'identifie à Zorro mais on se reconnaît dans *L'Homme du Picardie*⁷.

C'est avec *Psychose* que Jean-François Rauger achève sa longue comparaison des films et des épisodes d'*Al-*

6- Lire ici : <https://www.critikat.com/panorama/entretien/jean-francois-rauger/>

7- Citation apocryphe de Richard Skryzak.

fred Hitchcock presents. *Psychose* a un statut particulier puisqu'il fut tourné dans des conditions proches de la télévision, avec une équipe de télévision, en noir et blanc et parfois à deux caméras comme la télévision de l'époque. J'ai moi-même longtemps cru que le film avait été conçu au départ comme un épisode de la série télévisée, et la preuve en était l'inutile longueur du discours du psychiatre à la fin du film, qui ressemblait à du remplissage. Ce qui est vrai, en revanche est qu'Hitchcock a repris plusieurs scènes issues de la série comme celle de Marion en voiture suivie par un motard, que l'on retrouve plan par plan dans l'épisode *Incident de parcours*, ou bien la scène où l'on découvre Norman dans sa cellule d'hôpital psychiatrique qui est calquée sur la scène finale de *L'inspecteur se met à table*. Le thème de l'homme hanté par la présence de sa mère décédée est semblable à celui de l'épisode *Le Réveil de la Mariée*, où une jeune mariée découvre son mari parlant à sa mère dans une pièce parfaitement vide alors qu'elle vient d'apprendre que la vieille femme est morte depuis plusieurs années. Jean-François Rauger en tire la conclusion que le succès du film et le rôle qu'il joua dans l'évolution du cinéma provient d'un dépouillement esthétique, d'un choix de personnages ordinaires et d'une nouvelle forme de représentation de la violence inspirés par la télévision. Mais seul le cinéma, conclut-il étonnement, pouvait atteindre l'« hyperréalisme naturaliste » inhérent au projet de la série télévisée.

On objectera que *Marty*, le film de Delbert Mann, lui aussi en noir et blanc et lui aussi dédié à des personnages ordinaires avait brillamment intégré l'esthétique et le projet réaliste de la télévision cinq ans avant *Psychose*, donc l'année où Hitchcock poussait la porte de CBS.

LA TÉLÉVISION SELON HITCHCOCK

Lorsque Gilles Delavaud intitule son livre *La Télévision selon Hitchcock*, il met ses pas dans les empreintes des évangélistes. Ce n'est pas un geste sans conséquence.

De fait, en la matière, la foi doit s'imposer aux preuves, aux démonstrations savantes et à la superbe des pharisiens.

Ancien professeur à l'université Paris VIII, Gilles Delavaud s'est fait connaître par ses articles sur le cinéma et sur la télévision⁸, les revues qu'il a dirigées comme *Un siècle de télévision*⁹, hélas épuisé, ou ses essais tels que *L'art de la télévision*¹⁰. La réflexion qu'il a discrètement construite au fil des années bénéficie de trois qualités essentielles : sa fréquentation assidue de ses prédécesseurs, notamment du André Bazin des *Cahiers du Cinéma* et du *Télécinéma*¹¹, sa maîtrise du rapport complexe de la télévision au cinéma et sa connaissance approfondie de l'histoire de la télévision depuis ses origines.

La continuité

La télévision d'Hitchcock commence quelque temps avant qu'il ne se mette à la télévision nous raconte Gilles Delavaud. Elle se manifeste dans *La Corde (Rope)*, un film à la réputation de virtuosité puisqu'il n'apparaît constitué que d'un immense plan d'une heure et dix-huit minutes si l'on excepte la séquence d'extérieur du début, qui sert de toile de fond au générique. *La Corde* se fonde ainsi sur l'illusion d'une parfaite continuité.

C'est l'occasion de penser la télévision avec le cinéma¹². *La Corde* a été réalisé en 1948, c'est-à-dire

8 - L'ouvrage de Gilles Delavaud intègre des éléments déjà publiés comme son article *La télévision selon Alfred Hitchcock*. Une esthétique de l'émersion, qui figure pages 69 à 95 du numéro 2-3, Volume 23 de la *Revue du Cinéma* (Printemps 2013).

9 - *Un siècle de télévision : anticipation, utopie, prospective*, Dossiers de l'audiovisuel, INA.

10 - *L'art de la télévision*, Bruxelles, De Boeck, coll. Médias Recherches, 2005.

11 - Les premiers numéros des *Cahiers du Cinéma* portaient, jusqu'au numéro 48, le titre : *Cahiers du Cinéma et du Télécinéma*. Le numéro 49 est celui de juillet 1955. Le « télécinéma », c'est à dire le cinéma diffusé à la télévision, disparaît donc du sous-titre trois mois avant que commence la première saison d'*Alfred Hitchcock presents*...

12 - Je reprends là le titre d'un article de Gilles Delavaud : *Penser la télévi-*

à l'époque de l'extension massive de la télévision aux USA. La critique américaine de l'époque n'a pas manqué de pointer la ressemblance entre le film et les productions télévisées du fait de la continuité de la prise de vues. Hitchcock ne s'en est pas caché non plus. Si le tournage télévisé multicaméras peut être soupçonné de reproduire le découpage cinématographique en multipliant les plans selon des axes et des grosseurs différents, l'usage d'une seule caméra implique une continuité de prise de vue rendue possible par l'absence de pellicule et l'alimentation électrique. Sans trop se hasarder, on peut même prétendre que la continuité est, avec le direct, l'essence d'un dispositif tout entier conçu pour ne jamais se tarir : la télévision.

Partant de là, Gilles Delavaud pousse la logique à son terme : la continuité, l'absence de coupes et de changement de point de vue au profit de la fluidité d'une caméra toujours en mouvement, transforment le regard. Le seul regard possible est celui du spectateur. Celui-ci n'a plus besoin de relais, de médiation. Fin de l'illusion, fin des illusions, la télévision c'est le direct, le face à face, sans détour ni intermédiaire. Le théâtre plus l'électricité, Suzanne et les vieillards sans les vieillards, si je puis me permettre ces raccourcis.

Ainsi se voit réactivé le concept d'*avant-champ* inventé par Bazin. Plutôt que le dispositif champ/hors-champ du cinéma, c'est-à-dire l'articulation entre ce que l'on voit et ce que l'on ne voit pas, à la télévision tout se passerait entre le champ et l'avant-champ, entre l'espace regardé et celui d'où l'on regarde.

En 4 actes

Si l'on se souvient des *Alfred Hitchcock presents* c'est pour autre chose que la fiction grinçante dont chaque épisode était l'écrin. Personne en effet n'a oublié le profil stylisé d'Alfred Hitchcock auquel venait se superposer celui du maître, en ombre chinoise, ni la *Marche funèbre d'une marionnette* de Charles Gounod qui

soustendait le générique. Personne n'a oublié, non plus, la saynète qui suivait, avec son humour ironique, parfois sarcastique, ni l'épilogue qui concluait l'épisode quelque trente minutes plus tard, tous les deux interprétés par un Hitchcock faisant l'acteur pour le seul rôle dans lequel il pouvait donner libre cours à son talent : lui-même. Gilles Delavaud montre très bien comment le cinéaste-acteur utilise cet espace pour critiquer le mode de vie américain et l'invasion de la télévision par la publicité. Son humour fait mouche et le public s'avère aussi friand de ces courtes interventions que de la fiction elle-même ce qui, au fond, fait l'affaire des annonceurs, une fois les camouflets avalés. Les *Alfred Hitchcock presents* ne sont pas des films (courts) introduits par un présentateur comme les chaînes de télévision le pratiquent parfois pour se donner un genre « ciné-club », mais des émissions en quatre parties : prologue, publicités, fiction et épilogue, chacune s'articulant aux autres au point de sembler ne pouvoir exister sans elles.

Hitchcock déclarait volontiers qu'il n'y a pas de différence « d'écriture » entre le cinéma et la télévision. Il n'a pourtant cessé de prouver le contraire en insistant sur le dispositif télévisuel. C'est même la tâche dévolue à son jumeau présentateur qui s'adresse directement au public, évoque les conditions de production du film qui va suivre ou s'en prend aux publicités, avant de revenir en fin d'émission commenter ce que l'on a vu.

L'art domestique du meurtre

À la fin des années 50 et au début des années 60, la représentation de la violence était largement débattue dans la presse autant qu'à l'échelon politique tant il est vrai que les bandes de jeunes voyous se répandaient dans les métropoles et que simultanément la télévision multipliait les séries criminelles ou les westerns. Plusieurs épisodes de *Alfred Hitchcock presents* furent mis en cause, sans d'ailleurs que cela ait trop de conséquences. « On m'a donné plus de liberté à la télévision que je n'en ai jamais eu au cinéma » déclarait Hitchcock en 1957. C'est que d'une part, dans la série



Alfred Hitchcock presents, 1955-1962 © CBS

qu'il produisait, les fictions criminelles ou les westerns sont très minoritaires et d'autre part que les scènes de violence à proprement parler ne sont jamais explicites. Enfin Hitchcock sut utiliser les épilogues pour détourner les foudres d'une éventuelle censure en « révélant », par exemple, que le criminel avait bien été attrapé et puni quelque temps plus tard, conformément à ce que la morale réclamait. Plus gênant, à la fois pour la morale publique et pour les annonceurs, fut son insistance à donner aux crimes le cadre de l'univers domestique. Dans son livre, Jean-François Rauger considère que la crainte dominante était à l'époque celle de l'intrusion dans le domicile, en une sorte de sublimation de la télévision elle-même, intrus par excellence dans l'intimité domestique. Hitchcock ne semble pas avoir considéré les choses de cette façon puisqu'il déclara à la fin d'un banquet de la Screen Producers Guild qui venait de le récompenser : « La télévision a ramené le meurtre à la maison, où il est à sa place ». Ce qui est tout à fait vrai

quand on comprend que « la maison » désigne l'univers familial. Sa complice, la productrice Joan Harrison, n'y voyait certainement pas d'inconvénient si l'on se fie à ses réticences envers l'univers conjugal.

Un chapitre est d'ailleurs consacré à cette brillante productrice exécutive. D'abord embauchée comme productrice associée, Joan Harrison prit rapidement les commandes des opérations, de la recherche d'histoires originales à adapter jusqu'au casting des acteurs en passant par le travail avec les scénaristes, le choix des réalisateurs et le suivi du montage. Secondée par l'acteur-réalisateur blacklisté Norman Lloyd, elle abattit un travail considérable qui libéra Hitchcock à l'époque où il tournait parallèlement ses grands films américains : *L'Homme qui en savait trop*, *Psychose*, *Vertigo*, *La Mort aux trousses*, *Les Oiseaux*, etc. Le point de vue féminin qu'elle apporta joue un rôle essentiel dans la construction des récits. Non seulement les femmes prennent une place plus décisive mais nombreux sont les scénarios

Warner Bros.

JAMES STEWART

DANS UN FILM D'
ALFRED
HITCHCOCK

LA
CORDE

EN TECHNICOLOR

AVEC

JOHN DALL ★ FARLEY GRANGER

Sir CEDRIC HARDWICKE ★ CONSTANCE COLLIER

ET

JOAN CHANDLER

Scénario de Arthur LAURENTS

D'après la pièce de Patrick HAMILTON

Directeur de la Photographie Joseph VALENTINE A.S.C.

PRODUCTION

TRANSATLANTIC PICTURES





Alfred Hitchcock & Joan Harrison, pour *Suspicion*, 1957-59 © RGR Collection / Alamy Banque d'Images

où la femme telle qu'elle se perçoit et le rôle où elle est contingentée entrent en contradiction. Ce conflit ne pouvait laisser indifférentes les spectatrices de la classe moyenne suburbaine, ces « desperate housewives » qui formaient une part non négligeable de la clientèle visée par les annonceurs. Les hommes revenus du front, les femmes avaient été renvoyées à leurs fourneaux et dépendaient toujours financièrement de leur mari. Beaucoup n'y trouvaient pas plus leur compte que les malheureuses héroïnes des *Alfred Hitchcock presents*.

Qui aurait imaginé Hitchcock féministe ?

P.S. : Ayant été autrefois victime d'une graphiste décidée à « rompre les codes de lecture » et qui, emportée par son élan, massacra mon essai sur la télévision, je ne jeterai pas la pierre à l'éditeur et encore moins à l'auteur pour la mise en page de son ouvrage.

Sur la télévision, par Louis Skorecki, Editions Capricci, 2011

L'oeil domestique – Alfred Hitchcock et la télévision, par Jean-François Rauger, Editions Rouge profond, 2014

La Télévision selon Hitchcock, par Gilles Delavaud, Presses universitaires de Rennes, sept 2021, ISBN 978-2-7535-8039-8

Scènes de la vie conjugale

Par Alain Bourges

Retour au kammerspiel, au « théâtre de chambre », retour à Ingmar Bergman, celui qui, pour sonder les âmes, a fusionné ce vieil art théâtral et l'art mal dégrossi de la télévision.

Le théâtre de chambre, Bergman n'a fait presque que cela toute sa vie en mettant en scène ou Ibsen ou Strindberg une fois sur deux au théâtre national de Stockholm ou ailleurs. Son cinéma en hérite directement, bien sûr, tout le monde le sait. Quant à la télévision, qu'il a assidûment pratiquée, elle lui semblait idéalement conçue pour le champ de bataille intime du kammerspiel¹. Le théâtre de chambre télévisé ou filmé, c'est lui, tout comme nous, nous avons Guitry, avec son ciné-théâtre de boulevard. Cela donne une idée de la distance entre les deux cultures.

Ces deux metteurs en scène partageaient plusieurs traits : c'était des hommes de théâtre, ils tournaient leurs films avec leur troupe et avaient parfois tendance à mé-

langer vie privée et vie professionnelle. Dans le cas de Bergman, les mêmes acteurs répétaient et jouaient au théâtre l'hiver et tournaient un film l'été, le tout sous sa direction. Bergman pas plus que Guitry ne mettait de barrière entre le théâtre, le cinéma et la télévision. Guitry râla bien aux débuts contre le cinéma, il tint même deux conférences pour dire tout le mal qu'il pensait d'un art où tout était déjà joué – autant dire : déjà mort – alors qu'au théâtre on ne savait jamais comment les choses allaient finir. Son attachement à l'incertitude chaque soir renouvelée du théâtre le conduisit naturellement à la radio et à la télévision qui se conjuguent eux aussi au présent.

Pour *Scènes de la vie conjugale* (*Scener ur ett äktenskap* en suédois), Bergman fit sans conteste preuve d'une remarquable frugalité. Écrit en 6 semaines, son scénario se concrétisa en 1973 sous la forme d'une mini-série en 6 épisodes chichement produite par SVT, la chaîne nationale suédoise, avant de devenir, l'année suivante, un film destiné à la diffusion internationale.

1 - « L'étymologie du Kammerspiel est issue du *Kammerspel*, pièce d'August Strindberg datant de 1906 et mise en scène par Max Reinhardt, directeur du "Deutsches Theater" de Berlin. Dès 1905, Reinhardt décide d'innover dans le traitement des thèmes contemporains, en offrant aux spectateurs une vision objective de leur réalité quotidienne, à travers l'évocation des états psychologiques et des forces obscures habitant leur psyché. Sentir – "dans un théâtre intime (max. 300 spectateurs)" – comme le dit Lotte Eisner dans *L'Écran démoniaque*, "toute la signification d'un sourire, d'un mouvement hésitant ou d'un éloquent silence" ». Extrait de *L'acteur de cinéma: approches plurielles*, ouvrage dirigé par Dominique Nasta et publié par les Presses Universitaires de Rennes en 2007.



Marianne & Johan, *Scène de la vie conjugale* (*Scener ur ett äktenskap*), 1973, Ingmar Bergman © Cinematograph AB



Le titre le précise bien, il s'agit de scènes, comme au théâtre. Ces scènes ne sont pas articulées comme le seraient les épisodes d'un feuilleton. Une durée variable pouvant s'étendre sur plusieurs années sépare l'une de l'autre, chacune traitant d'un état du couple que forment Marianne et Johan au fil d'une crise qui menace de le détruire.

Tournée avec très peu d'argent, la série ne cherche pas à masquer la misère. On est au théâtre, un fauteuil et un rideau suffisent à faire un palais. Certaines scènes – je pense à celles qui se déroulent dans le bureau de Johan – n'ont droit qu'à un décor si minimaliste que l'on sourit lorsque Johan prétend qu'il est trop tard pour que le gardien de nuit les dérange. Aucun spectateur ne doute que derrière le contreplaqué qui fait office de cloison, il n'y a que des étais.

Le nombre d'acteurs se limite au couple Johan et Marianne, à une journaliste puis un couple d'amis lors du premier épisode et, plus tard, Eva, une collègue de Johan. Autant dire que la série comme le film reposent entièrement sur les épaules de Liv Ullmann et d'Erland Josephson, les deux interprètes principaux.

Voici qu'en 2021, incité par Daniel Bergman, le fils d'Ingmar, un israélien adapte, écrit, réalise, produit etc., *Scenes from a Marriage*, une version américaine de *Scener ur ett äktenskap*. L'impétrant se dénomme Hagai Levi et n'est autre que l'auteur de *BeTipul* et de sa version

américaine *In Treatment* que nous connaissons dans sa déclinaison française, *En thérapie*. Il est aussi l'auteur du subtil *The Affair* qui prend racine dans la liaison d'un homme marié avec une jeune femme rencontrée lors de vacances en famille. C'est dire que l'auteur est à son affaire dans les drames psychologiques. On aurait néanmoins pu légitimement s'inquiéter d'une concession à la mode des remakes. L'ambition de Levi n'est heureusement pas d'adapter un feuilleton suédois de 1973 à la réalité américaine des années 2020, il s'agit d'autre chose de bien plus louable, une authentique réinterprétation du sujet.

Nous voici donc à pied d'œuvre. La caméra remonte les méandres d'un studio avec éclairages, maquilleuses, décors, jusqu'à l'appartement reconstitué où, sitôt le clap donné, l'acteur ou l'actrice devient soit Jonathan, soit Mira. Tous les épisodes commencent de cette façon, par un rappel de l'envers du décor, du hors-champ. Brecht pour commencer ? Peut-être, mais pas seulement. Comme je l'ai suggéré plus haut, Bergman avait usé des moyens télévisuels les plus ascétiques au point de rappeler, par ce refus de l'esthétisme et de l'illusion, que tout cela n'était que représentation. L'image y était aussi brute que l'étaient ses personnages, sans apprêt, éclairée sans effets d'ombres et toujours resserrée sur les acteurs. Les extérieurs étaient rares.



Jonathan, *Scène de la vie conjugale (Scenes from a Marriage)*, 2021, Hagai Levi © HBO

Les épisodes de *Scenes from a marriage* s'ouvrent donc toujours par un rappel des conditions de production (sauf le dernier, on verra pourquoi). La suite se distingue de l'original par la qualité de l'image, beaucoup plus chaude et modelée que celle de Bergman. D'une façon générale le spectateur jouit d'un meilleur confort à suivre la série de Hagai Levi. Bergman ne cherchait pas à édulcorer les disputes du couple, elles étaient livrées telles quelles, frontalement, dans toute leur brutalité et leurs excès ce qui, vu de nos jours, peut sembler d'une franchise ou d'une méchanceté inutiles. En cela il fut le précurseur d'une vague de téléfilms dans la Suède des années 70-80 et *Scener ur ett äktenskap*, croit-on savoir, causa une vague de divorces dans le pays. Hagai Levi, lui, atténue notablement ces affrontements tout en conservant leurs motifs comme leurs conséquences.

Pour commencer, il intervertit les rôles. C'est Jonathan, le professeur d'université, qui reste à la maison et s'occupe de l'enfant, tandis que Mira fait une carrière de cadre supérieur dans une entreprise de nouvelles technologies. À une ou deux reprises, la situation profes-

sionnelle de Mira et ses revenus sont évoqués par un Jonathan qui atteste ainsi de sa parfaite conformité aux canons du politiquement correct et gagne de la sorte en supériorité morale. Dans l'original suédois, Marianne est avocate, Johan est universitaire et ils sont présentés à égalité sur les plans professionnel et financier. Il n'y a que leurs fonctions parentales qui soient inégales.

À ce sujet, on constate qu'à l'exception d'une brève pose pour un photographe, leurs deux filles n'entrent jamais en scène. Elles ne sont guère évoquées que dans une séquence où Johan déplore la perte d'affection qu'il a ressentie pour elles, quelques années auparavant, et qui ne s'est jamais comblée. Autant dire qu'elles ne comptent pas, même comme enjeu d'un divorce. La petite fille du couple américain, en revanche, s'immisce plusieurs fois dans le cadre, mais surtout, est réellement prise en compte dans le discours des parents. Une fois surmontée la douleur de la séparation et plutôt que de nouer une nouvelle relation amoureuse, le Jonathan de Hagai Levi avoue même son désir d'un autre enfant et annonce qu'il envisage de passer un accord de « co-



Mira, Scène de la vie conjugale (*Scenes from a Marriage*), 2021, Hagai Levi © HBO

parentalité élective » avec une lesbienne afin d'en avoir un autre. On ne peut être plus contemporain.

Autre écart sensible, la présence de la religion qui, dans la version américaine, est très affirmée. Jonathan est juif. Sans être pratiquant il entretient la mémoire de sa culture mais sans insistance, au fur et à mesure que la distance s'accroît avec Mira, son lien avec sa famille et sa pratique des traditions juives se renforcent naturellement. Jonathan assiste à l'enterrement de son père dans le rituel juif et, par la suite, engage maladroitement une discussion avec sa mère sur la vie de couple de ses parents. À l'opposé, il n'y avait pas la moindre référence religieuse dans la série d'Ingmar Bergman, pourtant le plus célèbre fils de pasteur de l'histoire du cinéma.

On peut voir dans ces quelques discordances un souci de contextualisation chez Hagai Levi que dédaigne un Bergman à la fois plus théâtral et plus strictement focalisé sur la guerre des sexes. La réalité sociale a cependant ses limites puisque les deux s'accordent sur un point : la nécessité de se débarrasser des banals soucis de fin de mois pour explorer plus librement les affaires de cœur. C'est pourquoi les deux couples appartiennent à la bour-

geoisie cultivée, ce que l'on désigne aujourd'hui avec un mélange de mépris et d'envie sous l'appellation de « bobos ». Même le licenciement de Mira, vers la fin de la saison, s'il est psychologiquement éprouvant, ne pose pas véritablement de problème financier. À leur décharge, il faut reconnaître que Bergman et Hagai ne sont pas les premiers à évacuer les contingences matérielles, c'est le cas de la majorité des films et des séries.

S'ils sont de milieux semblables, presque cinquante ans se sont écoulés entre Johan et Marianne d'une part et Jonathan et Mira d'autre part. L'époque, la façon de parler et de se comporter, a considérablement changé. Il y a une raideur chez les personnages de Bergman qui n'existe plus aujourd'hui. Une naïveté également, en ce qui concerne Marianne. La libération sexuelle et l'émancipation des femmes qui étaient les combats de l'époque et le politiquement correct d'aujourd'hui sont passés par là. Si la sexualité reste l'un des grands sujets des deux couples, les personnages de Levi gagnent en suavité voire même en sensualité par rapport à leurs prédécesseurs.



Marianne & Johan, *Scène de la vie conjugale (Scener ur ett äktenskap)*, 1973, Ingmar Bergman © Cinematograph AB

La brutalité du Johan bergmanien paraît de nos jours choquante. Cet homme tout d'un bloc, égocentrique et d'une empathie déficiente, ne recule devant aucune accusation blessante lors des disputes. C'est son insensibilité vis-à-vis du choix de garder un enfant ou de recourir à un avortement qui déclenche la crise. C'est sa dureté qui, par la suite, rend difficilement compréhensibles les réconciliations, aussi promptes que les agressions, dans un récit qui tient du duel autant que de l'introspection. Le plan le plus acéré est certainement celui où les deux protagonistes sont au lit, l'un contre l'autre et où se dégage seulement l'œil de Johan derrière le visage d'une Marianne aux yeux clos, un petit œil fixe d'oiseau de proie. Ce plan, ostensiblement dérangeant, est si long qu'il signe le propos de l'auteur. Il en donne à *minima* un abrégé cruel en n'attribuant au couple d'autre intimité que celle du prédateur et de sa proie.

Les acteurs de Levi, eux, offrent davantage de chair à leurs personnages, davantage de souplesse, de fluidité. Ce qui passe par les corps sous-tend ce qui se dit, les mots sont moins durs, l'équilibre entre les personnages est plus sensible, plus charnel qu'entre la naïve Marianne et l'autoritaire Johan de Bergman. Sans doute, le projet des deux réalisateurs n'est-il pas tout à fait le même. Les personnages de Lévi explorent en chœur les méandres de la relation conjugale, tandis que ceux de Bergman se déchirent avant de se réconcilier, en une interminable guerre de tranchées. Il ne s'agit pas de dire ce que l'un vaut par rapport à l'autre, on n'en est pas là, mais de mesurer simplement ce que nous, de la place où nous sommes, percevons de l'un et de l'autre.

Voici venir la fin. De celle-ci découle le sens d'un récit ; le dernier paragraphe d'un roman, le dernier plan d'un

film, la dernière phrase d'une partition irriguent l'œuvre à rebours. Hitchcock concluait ou faisait conclure les épisodes de *Hitchcock presents* par un « twist », c'est-à-dire un retournement de situation, une chute imprévue qui amenait une interprétation nouvelle de l'histoire. Rien de cela chez Bergman ni chez Levi bien entendu mais des conclusions discordantes qui amènent à considérer les deux histoires distinctement et non plus comme la même histoire racontée deux fois. Chez Bergman, les ex-époux tentaient de se retrouver dans leur ancienne maison secondaire avant de se réfugier dans le bungalow d'un ami, incapables qu'ils étaient de supporter un décor trop chargé de souvenirs. Chez Levi, c'est le contraire, ils louent leur ancienne maison par Airbnb et y passent la nuit après l'avoir entièrement visitée en commentant les modifications apportées par les nouveaux propriétaires. Hypothèse peu crédible certes, mais qui permet d'achever le jeu de massacre sur une touche poétique nimbée de désillusion, l'image d'un couple endormi sous les étoiles et les guirlandes d'une verrière. Ce luxe, l'original se serait gardé de l'offrir, lui qui avait préféré terminer sur l'émancipation définitive de la femme vis-à-vis du mariage.

Fin de l'épisode, c'était le dernier. Les acteurs quittent le lit qui abritait leur dernière scène, des assistants font irruption à leurs côtés, les acteurs enfilent des peignoirs bleus et abandonnent le plateau, bras dessus, bras dessous, à peine une minute de déambulation dans les couloirs et ils poussent les portes de leurs loges respectives.

Un critique américain² compare *Scenes from a Marriage* à une représentation donnée par des stars du cinéma passant quelques semaines, l'été, à interpréter Ibsen, à l'occasion d'un festival de théâtre. Le trait est bien vu, ceux qui ont un jour fréquenté le festival d'Avignon comprendront. Il y a un peu de ça. À l'opposé, *Scener ur ett äktenskap* donnait plutôt l'impression d'une modeste série populaire.

P.S. : La musique conçue par les français d'origine russe Evgueni et Sacha Galperine mérite d'être saluée pour sa qualité, sa pertinence et son économie. Loin des interminables nappes sonores qui font florès, les compositeurs ont travaillé comme on le faisait autrefois au cinéma, en composant de courts morceaux adaptés aux situations et limités à la durée strictement nécessaire. Ils s'étaient déjà illustrés avec *Baron noir*. L'espoir renaît.

© Alain Bourges - Turbulences Vidéo #114

Scene from a marriage est un mini-feuilleton américain (5 épisodes) conçu, réalisé, adapté, écrit, produit, etc. par Hagai Levi pour HBO qui l'a présenté au festival du cinéma de Venise en 2021 et diffusé à partir de Septembre. Il est essentiellement interprété notamment par : Jessica Chastain, Oscar Isaac, Nicole Beharie, Corey Stoll,...

Scènes de la vie conjugale (Scener ur ett äktenskap) est un mini-feuilleton suédois (6 épisodes) écrit et réalisé par Ingmar Bergman pour SVT qui le diffusa en 1973 puis sous forme de film en 1974. Il est interprété notamment par : Liv Ullmann, Erland Josephson, Bibi Anderson, Jan Malmström, Gunnel Lindblom...

2- James Poniewozik dans le *New York Times* du 9 septembre 2021.

ArtistE, vois-toi nomme-toi !

Par Charlotte Borie

L'histoire de la poutre et de la paille avait été prévue pour parler de l'ironique aveuglement de l'homme face à ses défauts, mais voilà qu'il faudrait la réécrire pour alerter les femmes contre leur ironique aveuglement face à leurs propres qualités !

I love stories; I can only read books with stories but while your attention is taken, this liberates other bits of your mind, and what gets out often has nothing to do with the story. Subverting seems to go on constantly ; subversion is a pleasure.

Paula Rego, entretien avec Kate Kallaway pour
The Guardian, 14 avril 2002

La première fois que j'ai été sensibilisée à la question du statut d'illustrateur – en l'occurrence d'illustratrice – c'était lors de la publication d'un article de Laurent Bury au sujet de Paula Rego, dans le cadre d'un numéro consacré au roman de Charlotte Brontë *Jane Eyre*. Son propos se centrait sur les vingt-cinq lithographies que Paula Rego avait produites en écho à sa lecture du roman. Ces lithographies furent plébiscitées par le public, au point que le *British Post Office* édita une série de six timbres représentant certaines d'entre elles à l'occasion du 150^{ème} anniversaire de la naissance de Charlotte Brontë. On jugea alors qu'elles reflétaient de manière peu orthodoxe le contenu du roman, et elles furent ainsi qualifiées d' « anti-illustrations ». En rappelant ces éléments de contexte, Laurent Bury avoue sa gêne

face à l'idée qu'on puisse percevoir les œuvres de Rego comme des illustrations inversées, puisque cela supposerait de s'entendre sur ce qu'est une illustration. En creux, en retournant ce commentaire, il faudrait comprendre qu'une illustration ne serait, à sa manière, que la quasi-répétition d'un contenu littéraire, l'augmentation, le faire-valoir – voire la décoration – d'une Ur-œuvre dont elle dépendrait pour développer son sens.

La dernière fois que la question du statut d'illustrateur – en l'occurrence d'illustratrice – m'est revenue à l'esprit, c'était à Nantes, lors d'un événement, la promotion d'une entreprise, « Les Nouvelles Oratrices ». Sa mission : créer des cercles de femmes pour les préparer à la prise de parole en public. Son objectif : permettre aux femmes de trouver de la bienveillance auprès de leurs consœurs pour améliorer la confiance en soi et enfin croire à leur légitimité et y puiser leur pouvoir. Pendant cette soirée se succèdent quelques discours, pendant lesquels presque chacune des intervenantes s'excuse, même fugacement, pour les défauts de sa prise de parole (acte d'illustration manqué ?). La dernière à parler se présente : « Sarah Nyangué, illustratrice ». Elle



Contemplation, sérigraphie © Sarah Nyangué

expose une petite dizaine de ses œuvres dans le local qui accueille la soirée, celui d'*Open Lande*, une sorte d'incubateur pour « projets évolutionnaires » orienté sur l'adaptation de l'économie aux nouveaux enjeux climatiques. Point d'Ur-œuvre à proximité toutefois.

Je suis saisie par l'ironie de la situation. Cette femme, invitée à un événement sur la promotion de la légitimité des femmes, vient de se présenter comme factrice d'œuvres secondes, peut-être même ornamentales, alors qu'à l'évidence, ses œuvres trônent seules. Ce paradoxe m'intrigue, mon préjugé m'alerte. Je décide donc de m'en ouvrir à elle. La conversation qui s'ensuit semble dans un premier temps confirmer ma première interprétation. Sarah Nyangué avoue que parler de ses productions comme d'« œuvres » lui semble difficile, que se présenter comme artiste ne lui paraît pas tout à fait approprié, qu'elle ne se sent pas vraiment légitime. Après tout, sa formation initiale, c'est « illustratrice ». Le label la précède et l'inscrit. Elle est nommée « illustratrice »,



La corde sensible, sérigraphie © Sarah Nyangué

et elle réitère ce titre. J'insiste un peu : je ne vois pas ce que ses œuvres, suspendues aux cimes, illustrent. Où sont les textes centraux ? Pourquoi laisse-t-elle supposer que ses œuvres sont situées dans les marges ? À l'évidence, sur le pan de mur que nous observons, les œuvres se font écho. Elles forment une série. Mais rien ne nous invite à chercher du regard autre chose que cette familière connexion. Chaque pièce, mise en valeur par sa limpide marge blanche, focalise le regard, et si le spectateur veut chercher un ailleurs, il le trouve dans l'intertexte avec l'antiquité, ou encore avec Couteau (comme le fait remarquer ma comparse). Les lignes sont épurées, la composition dynamique, les directions franches. L'ensemble fait écho à la ville et à la modernité ambiante. On ne peut pas dire que les œuvres s'isolent par une singularité qui suscite l'étrangeté, mais elles sont tout de même autonomes.

La deuxième phase de la discussion donne une nouvelle tournure à mon regard posé sur ces femmes faites



Sens dessus dessous, sérigraphie © Sarah Nyangué

de lignes, cette femme-guitare, cette femme rêveuse, ces deux femmes placées tête-bêche mais tournées l'une vers l'autre dans l'ébauche d'une étreinte arrondie de désir. Sarah Nyangué explique : en filigrane de chaque œuvre (ou presque) se trouve un texte poétique. Et la particularité de ce texte poétique, c'est que c'est elle, Sarah Nyangué, qui l'écrit.

Elle poursuit : texte et image se nourrissent dans un mouvement de navette créative, où inspiration et production s'entremêlent. Les personnes présentes l'interrogent sur ce qui se cache dans les coulisses des trois œuvres rassemblées devant nos regards. La femme au cœur de « Contemplation » vient d'avoir un orgasme très puissant, et elle profite de l'état de grâce qui l'habite et la nimbe. Les femmes de « Sens dessus dessous » se désirent. La femme de « La Corde sensible » porte inscrite dans son corps la puissance à la fois récitative et créatrice du griot ou de l'aède.

Ainsi donc, Sarah Nyangué écrit des textes qu'elle n'expose pas et, en creux, qualifie d'illustrations les productions visuelles qui y sont liées, sans que puisse être clairement établi un lien causal ou chronologique entre texte et image. Elle peine à se nommer artiste alors qu'elle émerge dans au moins deux catégories de création. On ne sait plus quel euphémisme (existentiel ?) pointer en premier.

Sarah Nyangué finit par nous diriger vers son site où est disponible un beau catalogue numérique intitulé « De l'obscurité jailliront les lucioles », présentant la série à laquelle appartiennent les trois œuvres accrochées au mur, où ses textes et ses dessins cohabitent, s'appellent et se répondent. Le lendemain de notre rencontre, je consulte le site, lui-même très beau, très cohérent avec l'univers pictural de l'artiste. En consultant la page dédiée au catalogue, une mention accroche mon œil :

« L'animation a été réalisée avec la précieuse aide de Quentin Bordes et d'Antoine Vignon. »

En fait, Sarah Nyangué a le souci de l'honnêteté. Non qu'elle ne sache pas se mettre en scène : son art est attachant, son site est un écran, et c'est sans compter sa maîtrise des réseaux sociaux. Mais elle dit toute la vérité, met à nu tous les procédés, ne conserve aucun de ses secrets de fabrication. Quand on crée, on est forcément inspiré, et on ne doit pas pour autant se vivre comme illustrateur de ce qui nous a précédés et nourris. Quand on développe un projet, on a forcément eu besoin du concours d'autres personnes. Est-ce parce qu'elle est femme ? Est-ce parce qu'elle est jeune ? Pourquoi donne-t-elle l'impression de penser qu'elle, plus que quiconque, doit quelque chose à quelque chose d'autre qu'elle-même ? Pourquoi substituer à la riche logique du palimpseste celle de l'inscription marginale, que les femmes de cette soirée, comme tant d'autres, cherchent à faire exploser ? Elle qui donne à voir des femmes libres, centrales, désirantes et jouissantes, pourquoi ne s'exalte-t-elle pas dans le cadre de cette soirée où tout (es) autour d'elle l'y invite(nt) ? Si elle soutient publiquement une entreprise qui entend empouvoier les femmes, n'a-t-elle pas le devoir, plus encore que le droit, de se saisir du pouvoir qu'on lui tend ?

Plusieurs jours après avoir rencontré Sarah Nyangué, j'observe à nouveau les œuvres qui composent la série *De l'Obscurité jailliront les lucioles*. Tristan Passerel, en bon photographe – borgne professionnel, aveugle par infinitésimale intermittence – m'y a invitée. Il a remarqué ce que j'ai négligé : presque tous les personnages de Sarah Nyangué ont un œil blanc, comme vitreux, aveugle peut-être. Leur regard s'en trouve tout à la fois rendu plus pénétrant et moins pénétré. Ils focalisent le regard des spectateurs mais passent à côté de la moitié d'entre eux, en proie à une cécité d'autant plus pernicieuse qu'elle n'est que partielle.

Sarah Nyangué est une artiste. Il lui arrive également d'être illustratrice, comme en témoignent quelques pages de presse reproduites sur son site, où ses portraits



Madame rêve, sérigraphie © Sarah Nyangué

viennent donner un visage aux personnes dont il est question dans l'article. Mais ça, c'est à la marge. Son vrai métier, c'est artiste. Si elle ne le voit pas, je lui ouvre les yeux ; si elle ne peut pas le dire, je le fais pour elle, malgré – avec – toutes les ambiguïtés que cela suppose.

© Charlotte Borie, Les Thivières, septembre 2021
- Turbulences Vidéo #114

Les illustrations ont été fournies par l'artiste : <https://sarahnyangué.fr/>. Toutes font partie de la collection *De l'Obscurité jailliront les lucioles*.

« Celles qu'on a pas eues »

un diptyque sans images, ou à peu près

Par Tristan Passerel

Il arrive au photographe animé pourtant des meilleures intentions de se heurter à l'incrédulité, voire à la suspicion des personnes dont il voulait tirer le portrait.

J'emprunte le titre de ces pages au film de Pascal Thomas, un film à sketches d'une causticité réjouissante, un rien amère aussi, parce qu'il illustre assez bien, toutes proportions gardées, la situation du photographe revenu bredouille de « chasses subtiles » dont il avait de bonnes raisons de penser qu'elles seraient fructueuses. C'est donc un tableau dégarni que je propose au lecteur en espérant que ces quelques pages lui sembleront un pis-aller convenable.

ÉLISA

La femme, pour moi, c'est le visage.

Dino Buzzati, *Mes déserts*

Elle est un modèle à part dans ma « collection », une sorte d'hapax, car si j'étais resté obstinément fidèle à la règle fixée à l'époque où cette série de portraits a commencé (juin 2001), je l'aurais écartée sans remords. À l'instar de Robert Bresson, qui ne recrutait que des



BRASSAÏ

SCULPTURES

GALERIE LUCIE WEILL

AU PONT DES ARTS - 6 RUE BONAPARTE PARIS VI*

8 MARS - 18 AVRIL 1968

© MACKERLEY

amateurs¹ je m'étais promis de n'épingler que des néophytes – eu égard à leur âge et aux mœurs provinciales, je le concède, il y avait peu de risques en effet pour que mes élèves ou mes étudiantes aient eu l'occasion de jouer les modèles d'une façon sérieuse ou rémunérée –, outre que leur inexpérience me laissait les coudées franches pour opérer à ma guise, elle satisfaisait surtout mon ambition de ne pas être comparable. Mais j'ai quitté l'enseignement...

Certains visages offrent plusieurs itinéraires d'accès, quand ils ne les camouflent ou ne les obstruent pas. Cette belle jeune femme aux yeux pers, qui travaille au rayon art d'une grande librairie dont je suis un client assidu, m'a donc confié avoir souvent posé pour des peintres et pour des photographes ; une situation qui ne m'est pas familière et m'expose à une sorte de rivalité *a posteriori* avec des « concurrents » nombreux dont j'ignore tout des intentions, des armes, de la pratique. Lui demanderai-je de me montrer quelques échantillons typiques, afin de me tranquilliser, ou d'exacerber ma jalousie ? Jouera-t-elle un rôle dans une affaire qui au fond ne la concerne pas directement ? Sachant que divers « confrères », sans le savoir bien sûr, m'ont peut-être coupé l'herbe sous les pieds, j'aborderai donc ce modèle aguerri par son versant le plus escarpé, sa face nord en quelque sorte, là où mes prédécesseurs, je l'espère, n'ont planté aucun piton, hormis dans cet œil dont ils ne pouvaient évidemment soupçonner l'existence, celui d'un photographe soucieux, quoiqu'il arrive, d'ouvrir une nouvelle voie.

Ironie de l'histoire, depuis des années Éliisa pratique l'escalade, avec une remarquable constance. Sa morphologie y est d'ailleurs parfaitement adaptée. Longiligne, sa poitrine menue ne doit pas gêner la grimpeuse lors de périlleux face-à-face avec la paroi ; quant à ses hanches en amphore, elles lui font une silhouette qui, j'en suis certain, aurait inspiré Brassai – je pense moins aux images qui ont fait la renommée de ce pho-

tographe légendaire qu'à certaines de ses sculptures en bronze, d'une économie de moyens rappelant l'art des Cyclades.

Après m'avoir fait patienter des semaines durant – impatienter serait plus conforme –, évasive sur la date des prises de vue, Éliisa m'a finalement envoyé quelques images, en couleurs et en noir et blanc, tellement éloignées de ma philosophie du portrait que mes craintes de survenir trop tard disparurent sur le champ. Voilà qui aurait dû me rassurer quant à son implication dans une aventure qui, eu égard à son expérience, ne l'était pas vraiment pour elle ; il est vrai que j'aurais pu lui réclamer d'autres photos, par précaution. Préférant faire l'autruche, j'en suis demeuré là.

Les saisons passèrent, son attitude changea. À mes demandes de précision quant aux séances à venir, elle répondait gentiment ne pas avoir la tête à ça, ou le temps, ou bien être souffrante – ce que confirmèrent ses absences au rayon où elle travaillait.

J'ai appris tout récemment par sa collègue du même étage, qu'elle était sur le point de quitter la librairie pour une existence plus en rapport avec son goût des cimes, dans les Pyrénées. N'ayant nulle envie de la chercher dans un refuge de haute montagne, n'ayant pas davantage besoin d'un guide assermenté – le temps où je crapahutais dans les Dolomites et ailleurs est révolu et j'ai dû mettre au rancart pitons, cordes et autres accessoires –, il ne me restait plus qu'à changer de modèle...

CHLOÉ

Quiconque craint d'être « pris » en photo fait preuve du plus élémentaire bon sens.

Michel Tournier, Le roi des Aulnes

Elle aussi est une figure atypique dans ma série de portraits entamée il y a deux décennies déjà ; mais autrement, et pour cause. En fait elle n'y est pas entrée, pas encore, du reste il n'est pas certain qu'elle y entre jamais...

1 - Hormis dans ses tout premiers films, le cinéaste refusait de faire tourner des acteurs professionnels.

Depuis des mois, peut-être davantage, je croise régulièrement Chloé non loin du même endroit – les établissements où l'on vend des livres sont favorables aux rencontres –, et la tentation de réaliser son portrait devint rapidement une idée fixe ; mauvais présage, n'est-ce pas ? À vrai dire, malgré l'expérience accumulée, malgré quelques fiascos dont je pensais avoir tiré les leçons, je ne savais comment m'y prendre pour gagner la confiance de cette jeune femme avenante et courtoise, aux traits fins, au sourire narquois, aux cheveux coupés très courts qui lui vont à ravir². Sa beauté sans ostentation, un brin androgyne, me retenait³...

Au lieu de l'aborder franchement, j'ai mis à profit une enquête effectuée par des lycéennes pour avancer mes pions, discrètement – une autre façon de jouer aux échecs. Comme elle répondait de bonne grâce aux questions des élèves du lycée tout proche, qu'à leur suggestion elle accepta même de rédiger une ou deux phrases sur les joies procurées par la littérature, je finis par sortir de mon quant-à-soi trop prudent. Aimez-vous donc écrire ? lui ai-je demandé sans ambages. Elle parut intriguée mais éluda, les clients faisant la queue au comptoir lui fournissaient d'ailleurs un excellent prétexte pour se défilier.

J'attendis des semaines avant de m'engager davantage. À ma proposition de poser, puis d'accompagner l'une des photographies de ses impressions sur le déroulement des séances, elle opposa un refus poli, mais péremptoire. La chose ne devait pas l'intéresser, à moins

que ce ne fût de la défiance. Déçu, bien sûr, imputant cet échec à une mauvaise appréciation du *καιρός*⁴ – j'ai toujours eu du mal avec le repérage du moment propice à l'action –, je partis boudier quelque temps à la campagne. Désappointé, je l'étais d'autant plus que la fréquence des occasions où il m'était donné de voir cette égérie d'un genre spécial et dont j'ignorais à peu près tout, loin de satisfaire le simple désir de la regarder – je le jugeais stérile –, entretenait celui de faire son portrait.

Dévisager quelqu'un que l'on connaît à peine sans autre motif que la contemplation est de nos jours un plaisir présumé douteux ; j'en ai fait l'expérience, ce que confirment d'innombrables exemples, philosophiques ou littéraires⁵, et je suis contraint d'admettre qu'en dépit de leur innocuité mes coups d'œil insistants ont pu ici ou là me jouer de mauvais tours. À moins qu'un sourire venu à bon escient ne réussisse à pacifier la relation commençante, il revient à la parole de désamorcer le pouvoir réputé intrusif du regard, le lavant ainsi du soupçon de voyeurisme. Concurrence déloyale entre les sens, incapacité à mener de front deux activités ? Parler oblitère ma vue, comme si lèvres et oreilles court-circuitaient mon champ visuel. Presque toujours suspect de camoufler des arrières-pensées équivoques, et peut-être inavouables, le silence m'est nécessaire malgré tout lorsque je tiens à fixer un visage, sans parler des longues minutes que cela exige et des tensions consécutives... N'ayant jamais pu

2- Je suis à peu près convaincu que la croisant dans la rue, Patrice Leconte aurait été séduit par sa coiffure, par son regard espiègle : « Les femmes aux cheveux courts me chavirent, me passionnent, m'enchantent, me troublent, m'émeuvent, m'attirent, me bouleversent. Après des années d'observation attentive, j'ai fini par décider une fois pour toutes que les femmes aux cheveux courts étaient plus belles que les autres.. » (*Les Femmes aux cheveux courts* (2009), L. de Poche, 2011, p. 21.) À la sortie de son très bref roman, le cinéaste, qui n'envisageait pas de porter cette histoire à l'écran, confiait à demi-mot son souhait qu'un confrère s'y attaquât – Emmanuel Mouret aurait été épatant dans le rôle de Thomas, le narrateur, il lui ressemble...

3- « La définition du Beau est facile : *il est ce qui désespère*. » (Paul Valéry, *Variété*, « Lettre sur Mallarmé » (1927), Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 637.)

4- Le *kairós* est une notion employée par Carl-Gustav Jung pour élaborer son concept de synchronicité ou le temps du moment opportun (Note de l'éditeur).

5- « ... nous n'osons guère regarder une personne bien en face, sachant par expérience la gêne que suscite un regard prolongé. » (Gisèle Freund, *Le monde et ma caméra* (1970), Denoël, 2006, p.104.) Cinquante ans plus tard, les choses ne se sont pas arrangées, c'est le moins qu'on puisse dire, comme en témoigne Pascal Bruckner : « Fixer une femme dans la rue avec insistance, se retourner sur elle, peut vous valoir une réprimande. Voilà que l'œil redevient ce qu'il était à l'époque classique, l'organe corrupteur par excellence. Regarder, c'est convoiter ; admirer, c'est prendre. Les femmes se font belles mais les apprécier d'un œil gourmand est un péché. Ce que les Anglais appellent « eye raping », le viol par les yeux. On ressuscite ainsi la faute de concupiscence. » (*Un coupable presque parfait*, Grasset, 2020, p. 72.)

la rencontrer dans des conditions favorables à mon projet, j'ignore jusqu'à la couleur des yeux de Chloé ; aveuglement étrange, sans doute, mais surtout contrariant, auquel Emmanuel Lévinas aurait donné cependant, je veux le croire, son approbation⁶.

Souvent tenue par le sujet qui prend la pose pour un obstacle ou un facteur de trouble, spécialement quand il s'agit d'un novice, la présence de l'appareil procure en revanche à l'opérateur l'assurance nécessaire pour savourer en sourdine le spectacle ainsi offert et lui permettre un meilleur contact avec lui, en tout cas une vision plus intense, plus durable et plus féconde. Le lecteur a dû s'en apercevoir, comment traduire avec ces mots bien vivants qui font l'orgueil de l'écrivain, qui font aussi son désespoir, ce qu'un vulgaire appareil réussit beaucoup mieux, en un déclic ou davantage, mais à retardement.

Des obligations aidant, invitations à des colloques, sur Simenon, sur l'animalité, retrouvailles chaleureuses ainsi occasionnées avec une poignée d'universitaires, commandes d'articles, j'avais de quoi me distraire avant de revenir à la charge ; ce que je fis dans une sorte d'euphorie redoublée, passablement puérile. Pour ce faire, j'avais jugé opportun de joindre à ma requête un choix de tirages en noir et blanc de mes principaux modèles ; je pensais que leur beauté plaiderait ma cause plus sûrement que des phrases.

Dans l'espoir qu'à la faveur du temps les choses tourneraient enfin à mon avantage, j'attendis encore... Me gardant bien de l'interroger directement, j'escomptais néanmoins de sa part, quel qu'en fût le résultat, une appréciation sur ces épreuves choisies avec soin. Peine perdue. Indifférence, envie, orgueil ? elle n'en dit rien. J'eus même la désagréable surprise d'apprendre qu'en dépit de ses recherches dans un lieu sûr où elle le croyait à l'abri d'une curiosité mal placée ou de possibles

convoitises, ma muse potentielle avait égaré le florilège prévu pour l'amadouer. Sa confusion lorsqu'elle me l'annonça, sa gêne évidente, augmentèrent malgré tout la sympathie qu'elle m'inspire depuis la première heure. Je fis de mon mieux pour la rasséréner, sans être sûr d'y être parvenu. Qui sait si cette anicroche n'aura pas des effets imprévus...

P.S. : Relisant à froid ces confidences, je m'avise que ce qui se présentait comme une justification de mon dessein de photographier cette jeune femme si séduisante lui donne des raisons supplémentaires de s'y être dérobée. En définitive, n'était-ce pas la secrète intention du chasseur ? « Nous ne cherchons jamais les choses mais la recherche des choses », écrivait Pascal.

© Tristan Passerel, novembre 2021
- Turbulences Vidéo #114

6- « C'est lorsque vous voyez un nez, des yeux, un front, un menton, et que vous pouvez les décrire, que vous vous tournez vers autrui comme vers un objet. La meilleure manière de rencontrer autrui, c'est de ne pas même remarquer la couleur de ses yeux ! Quand on observe la couleur des yeux, on n'est pas en relation sociale avec autrui. » (*Éthique et infini*, Fayard, 1982, p. 89-90.)

Les passifs et les dystopies de Lousnak

Par Jean-Paul Gavard-Perret

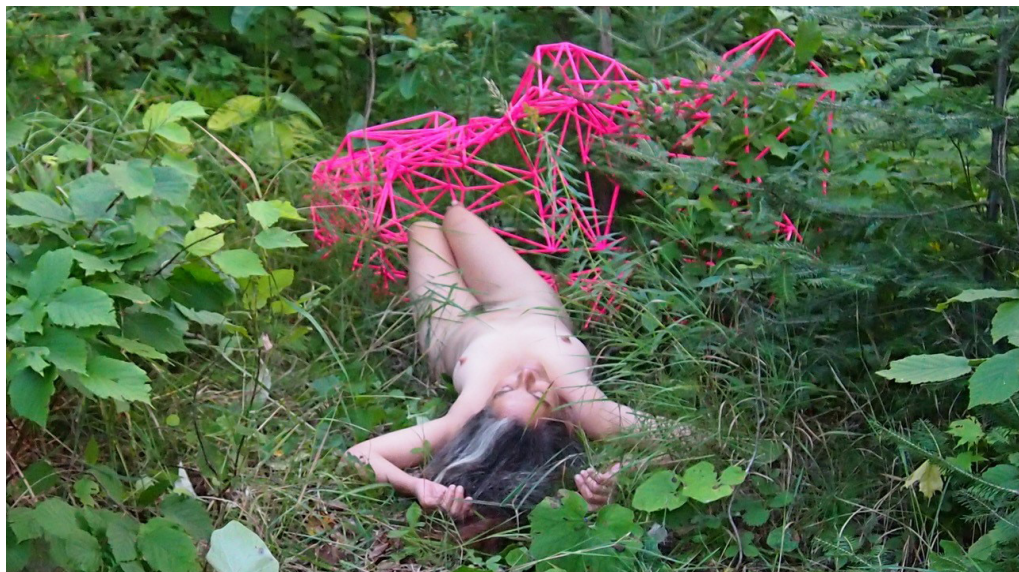
Artiste multidisciplinaire et engagée, actrice et réalisatrice, Lousnak, arménienne d'origine, est née à Beyrouth. À 11 ans elle fuit avec sa famille la guerre du Liban, pour Londres, Paris puis Montréal. À 17 ans, elle est assistante directrice artistique au sein du mensuel *Montréal Magazine*.

Elle entame une longue carrière de graphiste, sculptrice, peintre et vidéaste. Elle réalise de nombreuses expositions à Montréal, à New York et en France dont une à Paris avec Atom Egoyan. Actrice elle joue entre autres dans un de ses films et se retrouve au festival de Cannes aux côtés de Charles Aznavour et Marie-Josée Croze. Elle est aussi auteure, compositrice, interprète.

Tout son art vidéographique (*La naissance de Vénus*, *Désert*, *Vengeance*, *Nu ou Parlons génocide*) est parcouru d'un travail de mémoire à la fois humaniste, humanitaire et politique. L'artiste se bat contre les folies génocidaires et les atrocités passées mais toujours prêtes à renaître.

Lousnak définit son approche de la manière suivante : « Pendant que la terre tourne sur elle-même – à 1600 kilomètres à l'heure – on ne cesse de la détruire et de s'autodétruire un peu plus chaque jour. Malgré les génocides, les guerres, le racisme, la haine, la pandémie, l'abus et la destruction de nos ressources naturelles, c'est encore et toujours l'amour qui fait qu'on se tient debout ! ».

Depuis des années, la créatrice arménienne montre le monde tel qu'il est, tout en caressant un certain espoir pour répondre aux fatalités et aux destructions dans un besoin de survivance qu'elle scénarise dans ses vidéos, même lorsque des êtres utilisent des adjuvants techniques pour tenir et aimer.



La naissance de Vénus © Lousnak

Les œuvres explorent un temps non linéaire et des dimensions multiples en un réalisme symbolique. Contre l'écrasement chaque image devient un pou : il gratte le dedans de la tête. Chacun se débrouille, se dépêtre dans ce réseau parcouru d'intensités diverses, de mémoire, de pensées, de sensations, d'émotions – parfois radicales et froides, parfois bondées et chaudes. Entre persistance de la vidéo et le passage du temps, Lousnak exprime une liberté consciente de la limite et de la fragilité du monde.

L'émotion demeure motrice : il ne s'agit pas de travailler dans l'ordre de la pensée, mais au-delà : tenter de saisir au delà même de la simple préhension de ce qui est. Dans le mouvement de vivre. Son métier. Le tout par remous, convulsions, « soubresauts » (Beckett), tension passant de l'explication et la description à la poésie pure : celle du corps. Mais l'âme est loin d'être occultée.

L'œuvre possède donc une force rare de subversion. Elle rappelle que la vraie nudité ne se laisse saisir qu'après avoir affronté jusqu'au bout la nudité du langage. Celui-ci va du côté du « renversement » tel que les mystiques l'entendaient. Sans lui le spectateur est livré

passivement à la griserie (feinte) du corps en représentation et dans un processus d'identification. Avec Lousnak, à l'inverse, se crée un rapport d'absolue inconvenance, d'étrangeté, d'interruption.

© Jean-Paul Gavard-Perret - Turbulences Vidéo #114

Linda Tuloup

La déferlante et le feu

Par Jean-Paul Gavard-Perret

Feu (2021), vidéo photographique, et *La brûlure* (2020),

Par ces deux vidéos Linda Tuloup propose divers types d'interdépendances, à la fois intimes et figurales.

Celle qui est fascinée par le monde de la forêt retrouve ici la puissance d'autres lieux formes en écho à ce que Hundertwasser inventa entre autres avec ses « Maisons aux prairies hautes ».

Comme lui, Linda Tuloup invente des présences particulières dont la figuration, parfois anonyme, rend la vidéo plus générique. Tirée des flots ou des rues et montant en une voûte céleste noire et sa poussière d'étoile, la créatrice nous entraîne avec *Feu* dans un voyage de mémoire.

Le tout dans un jeu du proche et du lointain géographique et temporel. Dans un montage en fondu au noir, cuts ou travellings de transitions, les œuvres produisent des visions fluides, mouvantes et insaisissables. Si bien que les images et leur déroulement semblent inachevés et infinis pour multiplier l'état de mystère inhérent à de telles vidéos.

L'image de *Feu*, au départ semble fixe, mais elle bouge. Lente-ment. Insensiblement. Il y a en bande-sonore des mots épars, disjoints. Pas n'importe lesquels. Ni de n'importe qui. Les mots sont lancinants et donnent aux plans généraux qu'ils accompagnent une forme d'antichambre noire. C'est ainsi que la nuit et le jour se superposent, là où sur la route qui mène à la révélation finale, l'amour devient peut-être le plus fort.

Dans cette successions d'images et parfois de leur négatif, le portrait du père se transforme en un trou. Et ses repères, si longtemps enfouis, resteront moins intimes que généraux. Pas de pathos donc dans de telles vidéos. Juste les éléments primaires : air, ciel, mer terre, qu'importe.

Quant à la musique, elle ponctue le silence. Elle vient, part, revient. Pour tout dire du cœur d'un père. Et du corps de Linda Tuloup, sa fille, dont soudain la partie



Feu, film photographique, 2021 © Linda Tuloup

gauche fut entravée pendant un temps, juste après ce travail de retour en amont.

Mais avant, l'artiste a su donner de la manière la plus pudique, le plus vibrant hommage, là où disparu qu'elle a si peu connu et dont, dans l'acte symbolique de *Feu*, l'incinération a lieu.

Néanmoins par l'image tendue de la fille au père, d'une berge à l'autre de la Méditerranée, un feu souterrain perdure au-delà des cendres. Celui de l'amour éternel d'une fille à son père. Sa troublante obscurité est donc de mise. Si bien que puisque l'amour ne peut s'épuiser, sa « Brûlure » et son « Feu » – qui incise et perce – apaise.

L'artiste explore ainsi l'idée de ce qu'elle nomme la « mémoire prothétique ». Et les brûlures montrent face à la caméra, se chargeant d'une aura en dissipant leurs contours. Tout alors échappe au pur discours pour la seule ivresse de la sensation. En conséquence, Linda Tuloup traque une fois de plus l'insaisissable et l'impalpable dans ce travail d'ignifugation où se produit l'épreuve du désir et du manque.

Le tout devient en divers moments l'« action burning » d'une narration personnelle, mais à portée générale. L'artiste attire l'attention sur les problématiques de la perte et de la mémoire, de l'amour et de la solitude. C'est pourquoi de telles vidéos inquiètent et fascinent en sondant l'obscurité où l'être ne finit jamais d'errer.

L'amour qui se quitte ne se quitte plus, suggère en substance l'artiste. Preuve que – comme chez Duras – c'est une maladie, une addiction, un alcoolisme, avec ce que cela suppose de conséquences et de dangers. Preuve aussi qu'aimer ne sauve rien, mais nul ne peut passer outre. Il faut faire avec ce qui brûle le corps et l'esprit.

Sans doute et comme Linda Tuloup, chacun espère que lorsqu'on est quitté, l'amour n'est pas encore parti. Du moins pas trop loin. Pas en totalité. *Feu* reste à ce titre, le chant premier inaugural sans que sa créatrice soit l'otage d'une mélancolie, mais l'orante émergeant de sa chrysalide pour un éternel retour dont l'aller fut si mal engagé. La vidéo est donc une histoire de blessure et de survie.

Robyn Orlin

Par Geneviève Charras

Robyn Orlin réinvente l'espace vidéo de la scène, kaléidoscope télescopique des images avec son spectacle *we wear our wheels with pride and slap your streets with color... we said « bonjour » to satan in 1820*.

Aussi exubérantes que mordantes, les pièces de Robyn Orlin allient la jubilation à la violence sociale dont elle tient à témoigner. Cette nouvelle création virevoltante est fondée sur un souvenir d'enfance en Afrique du Sud. La chorégraphe y rend hommage aux conducteurs de taxis-vélos, les *rickshaws* zoulous.

« Nous portons nos roues avec fierté et nous colorons vos rues... nous avons dit "bonjour" à Satan en 1820 ». Tout est dit dans ce titre à rallonge qui donne le ton aux pièces de Robyn Orlin. C'est ainsi que la chorégraphe, en synergie avec plusieurs remarquables danseurs sud-africains de la compagnie Moving Into Dance, est entrée en création. L'image des rickshaws zoulous aux temps de l'apartheid conduit le spectacle. Rivalisant de souplesse et de rapidité, redoublant d'inventivité pour personnaliser leur véhicule et leur tenue vestimentaire, les conducteurs de ces taxis-vélos lui « semblaient danser, le corps suspendu dans les airs ». Avec en mémoire ces flamboyants acrobates de la rue, la chorégraphe s'attache aussi à l'envers du décor, creusant la question du colonialisme et de ses suites, donnant au spectacle une puissante résonance politique. Fantastique et iconoclaste, l'artiste sud-africaine a fait de son sens de l'humour une

arme décapante pour aborder ces territoires du réel. Portée par cette forme d'activisme artistique, elle réalise ici une fresque chorégraphique qui irradie de ses convictions : « Je n'ai pas le souvenir d'une période où l'art n'aurait pas été en interaction avec le monde... La poésie, la folie et la douleur de nos vies quotidiennes rendent difficile la séparation entre les deux... ».

DÉCOIFFANT !

Tel un montage, collage style univers des arts plastiques dont est issue Robyn Orlin, la pièce est unique, façonnée durant la période douloureuse du Covid ; un travail « pas comme d'habitude », presque « conservateur », une célébration, un vrai défi fabriqué en quatre semaines de part et d'autres des continents ! Très beau visuellement, très abstrait où le public est invité à regarder, plus qu'à participer en interactivité comme à l'accoutumé chez Robyn Orlin ! Rien ne semble ici comme il apparaît et elle déconstruit les clichés à l'envers. Les costumes y sont montés de toutes pièces, récupérés, chaussures en pneu découpé avec des sons percutants qui « chantent » sur le sol, les tissus sont ceux des clans, les casques, ceux de vélos... Beauté du recyclage, de la reconfiguration pour



we wear our wheels with pride and slap your streets with color... we said «bonjour» to satan in 1820 © Photo : Jérôme Séron

les danseurs-performeurs habitant ces secondes peaux, ces accessoires, face aux images vidéo. La diversité des sujets abordés serait résumée dans le titre, longue histoire déjà en soi, récit, voyage et anti « fiche de salle » où tout nous serait dévoilé à l'avance... C'est en imaginant ces corps de zoulous tirant les rickshaw, tels des corps suspendus dans les airs ou des anges qui volent, que la chorégraphe fouille la notion de beauté. Une attraction comme un concentré d'apartheid, véhicules de sensations fortes, tels apparaissent les danseurs, bêtes de somme magnifiées par le port de coiffes frangées de plumes, de graines... À la démarche de corps dansants affublés de cornes de vaches, esclaves, conducteurs, héros méconnus d'une époque complexe : leur redonner leur dignité en se reconnectant aujourd'hui aux ancêtres comme un remède thérapeutique. C'est décoiffant et audacieux, hors norme, atypique, fantaisiste, transgressif, à l'image de la chorégraphe pêtée d'humour et d'ironie : un mécanisme de survie face à l'absurdité

des situations. C'est malgré tout, submergée de tristesse qu'elle crée cette pièce, chevauchée critique des us et coutumes des colons blancs contre les populations esclaves. Les rickshaws comme emblèmes de ce pouvoir... Pas de retraite pour Robyn Orlin, créatrice hors norme de *rickshows room* ébouriffants en *colors'friday* !

Ils nous accueillent sur le plateau, bouquet de couleurs bigarrées, accompagnés d'un chant rocaillieux, timbré, profond ; émanant d'un personnage généreux et enjoué : une femme débordant d'énergie et de joie, de gravité, communiquant son enthousiasme et créant d'emblée une forte empathie avec le public nombreux rassemblé ce premier soir de représentation à Pôle Sud. Un cercle chamanique se forme, dansant à l'inverse des aiguilles d'une montre, cordon reliant les uns aux autres membres de cette tribu joyeuse aux accents débouillonnés : au centre chacun y fait son *battle*, danse rituelle, gestes saccadés... Une once de hip-hop, de

cascade, de virtuosité non feinte, toujours habitée, vécue au fond des muscles, de la chair. Sur fond d'écran vidéo, en plongée on peut apprécier les péripéties gestuelles des uns et des autres, en écho, en images comme une mise en abîme sur un miroir réfléchissant. Vertige d'une perspective audacieuse sur l'écho visuel, toujours ourlé d'un cadre moiré de touches colorées comme un ourlet, une lisière de tissu. Car ce tissu, ces costumes chamarrés sont de toute « beauté » comme sur un étal de marché où les matières, les couleurs frappent l'œil, les sens en alerte pour tisser et métisser, trame et chaîne d'une histoire contée rien que par les déplacements, les mimiques, les tours de passe-passe sur des agrès où sont suspendus canettes de coca et bouteilles, témoins des temps modernes mais aussi objets de récupération sonore judicieux. On est au cœur d'un cirque, d'une arène où les enjeux poétiques se révèlent politiques : scansions des pieds nus, spirales enrobées, transe et puissance de la danse, ancrée, terrienne, terrestre. Aérienne aussi, flamboyante sur fond de lignes colorées, parallèles en image vidéo qui reprennent le motif du tissu comme une composition picturale de Gerhard Richter.

ÉRIC PERROYS CRÉATEUR DES IMAGES EN CASCADE

Démultiplication d'images sur l'écran comme effet de profondeur et de strates, chronophotographiques, compilation d'icônes, surenchère de perspectives rythmiques à l'appui. Beaucoup de monde, foule bigarrée sur l'écran qui nous fait des clins d'œil. Une cheffe de cœur pour animer le public qui joue le jeu de l'empathie et répète à l'unisson sons et gestes balancés. Ça balance chez Robyn Orlin : tel un joug de bœuf, une tringle abrite les danseurs suspendus, masques de bovins, cornes de bœuf ou de bêtes de somme : comme ces rickshaw-man, esclaves, le corps courbé par le poids de la tâche. Beaucoup de malice et d'humour décalé autant dans la danse, les costumes ou les images animées pour broser un contexte grave, tendu où l'archéologie se révèle en palimpseste de gestes archaïques, de sons, de

chants profonds venus du corps-instrument de la divine chanteuse, ramassée, concentrée et si généreuse ! En conteur, bateleur, harangueur notre Monsieur Loyal de la soirée fait passer le message : pas de morosité mais une diabolique narration débonnaire par cet alpagueur de foule, sur fond de parade de cirque, de batterie live. Tel un jeu de baby-foot aux rangées alignées, les images se chevauchent, s'animent, s'articulent et les effets vidéos sont omniprésents et de toute beauté et inventivité. Des séquences animales, chevauchées hennissantes imitent ces rickshaw-men lâchés dans le flux de la course : la dompteuse natte au vent comme une queue de cheval, comme un fouet circulaire les dirige et les conduit au delà de leur sort à se dresser, se soulever sans heurt face au pouvoir dominant des blancs

Car la fable est simple et claire : dénoncer l'apartheid, le racisme se tisse en toile de fond comme tous ces costumes chatoyants qui militent pour une cause grave et puissante. L'art comme arme et lame de fond d'un courant de soulèvement des corps dans des transports enthousiasmes et contagieux : que la danse est belle à nous conter l'Histoire en icônes débridées sur un marché de couleurs tapantes et joviales !

© Geneviève Charras - *Turbulences Vidéo* #114

VIDEOFORMES 2022

Festival/Expositions/Exhibitions : 17 mars > 3 avril