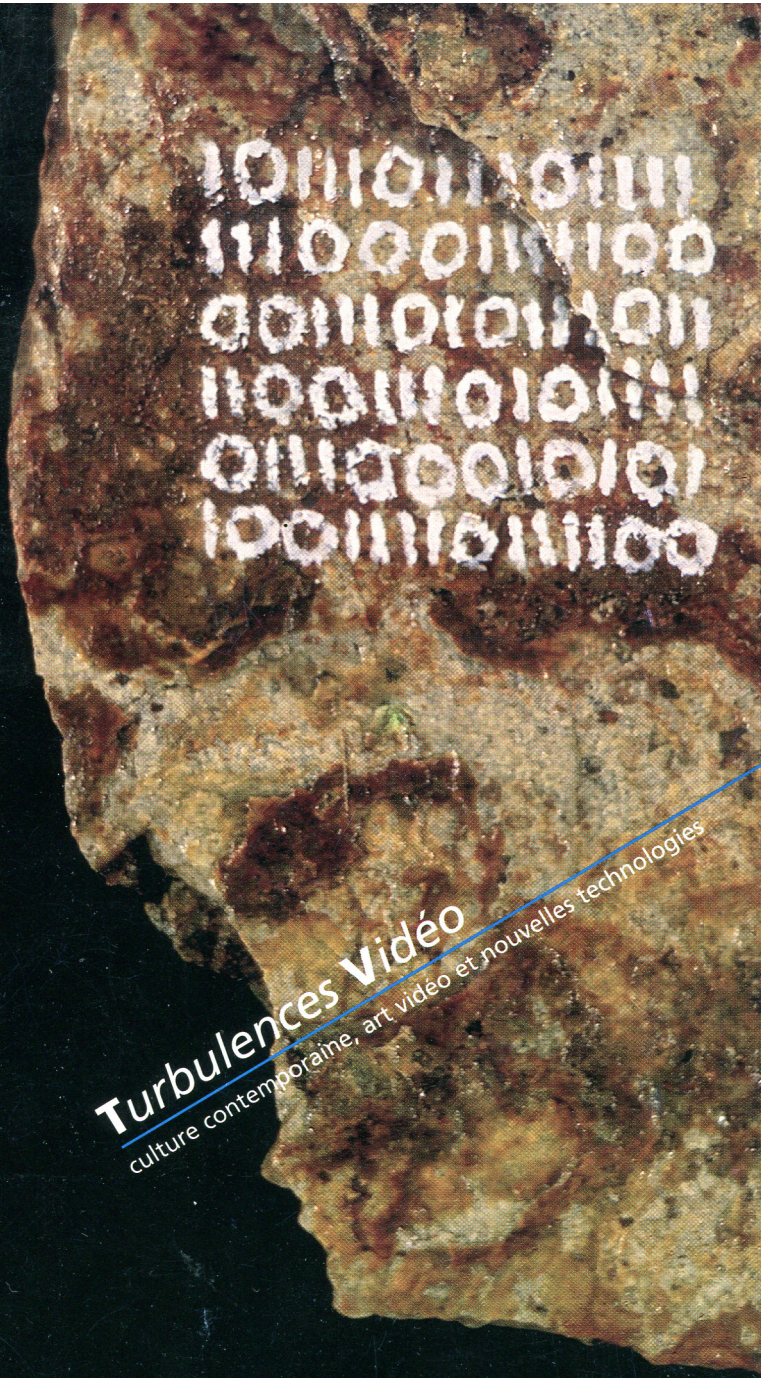
spécial

VIDEOFORMES 95



Turbulences Vidéo

culture contemporaine, art vidéo et nouvelles technologies

revue trimestrielle
N°7/printemps 1995
50FF

Turbulences Vidéo

culture contemporaine, art vidéo et nouvelles technologies

VIDEOFORMES bénéficie du soutien de la Ville de Clermont-Ferrand, du Ministère de la Culture et de la Francophonie - DRAC Auvergne, du Conseil Général du Puy-de-Dôme, du Conseil Régional d'Auvergne,

et remercie plus spécialement :

M. Jacques Toubon, ministre de la Culture et de la Francophonie
M. Richard Martineau, directeur de la DRAC Auvergne
M. Roger Quilliot, sénateur-maire de la Ville de Clermont-Ferrand
M. Georges Chometon, président du Conseil Général du Puy-de-Dôme
M. Valéry Giscard d'Estaing, président du Conseil Régional d'Auvergne
M. Alfred Pacquement, Délégué aux Arts Plastiques, Ministère de la Culture et de la Francophonie
M. Jean-Claude Schenkel, conseiller aux Arts Plastiques, DRAC Auvergne
M. Pierre Chambert, conseiller à l'Action Culturelle, DRAC Auvergne
Mme Marie-Claire Ricard, chargée de communication, DRAC Auvergne
M. Dominique Wallon, Centre National de la Cinématographie
M. Jean-Marc Moiszy, Centre National de la Cinématographie
M. Claude Schiffmann, Centre National de la Cinématographie
Mme Élisabeth Fouillade, maire-adjoint de la Ville de Clermont-Ferrand, chargée de la Culture
M. Serge Lesbre, conseiller municipal de la Ville de Clermont-Ferrand
M. Michel Renaud et le service communication de la Ville de Clermont-Ferrand
M. François Robert et le service des affaires culturelles de la Ville de Clermont-Ferrand
M. Daniel Beaudiment et les services techniques de la Ville de Clermont-Ferrand
Mme Jacqueline Dossat, Maison des Congrès et de la Culture ainsi que l'ensemble de son personnel
Mme Hélène Moreno, Espace Municipal Georges Conchon
M. Marcel Francannet, vice-président du Conseil Général du Puy-de-Dôme, chargée de la culture ainsi que l'ensemble de la commission culturelle du Conseil Général du Puy-de-Dôme
M. Michel Tournaire, directeur de cabinet du Président du Conseil Général du Puy-de-Dôme
Mme Valérie Héraud, MDDC
M. Ponsonnaille, président de la commission culturelle du Conseil Régional d'Auvergne
Mme Ginette Chaucheprat, service culturel du Conseil Régional d'Auvergne
M. Morvan, recteur
Mme Rigal, IPR Arts Plastiques
M. Ruffino, IPR Vie Scolaire
Mme Maryse Couturier, Action Culturelle Académique
Mme Adevah Poeuf, chargée de communication au Rectorat
Mmes Corinne Henny et Marie-Paule Serre, AFAA

VIDEOFORMES remercie tout particulièrement
Mme Barbara Dent, British Council
Claire Oxley, Limelight, Londres
Stephen Vitiello, Electronic Arts Intermix, New York
John Brattin, Fluxus on Line, New York
Jim Markovic, Rainbow Productions, New York
Dominique Païni, Cinémathèque Française
Thierry Raspail, conservateur du Musée d'Art de Lyon
Isabelle Bertolotti, attachée de conservation du Musée d'Art de Lyon
La collection des musées d'Art Contemporain, Lyon
Alain Burosse et Pascale Faure, Canal +
Paul Ouazan et Barbara Habe, Arte
Philippe Gravier, Galerie Elysées-Matignon
Albert Benamou
Pierre Bongiovanni, Yasmina Demoly et Simonetta Cargioli, CICV
Christian Boustani et Dominique Belloir, Grand Canal
Alain Bourges et l'École des Beaux-Arts de Rennes
Brigitte Vidil et l'École des Beaux-Arts de Lyon
Jean-François Guiton et l'École des Beaux-Arts de Strasbourg
Michel Brugerolles et l'École des Beaux-Arts de Clermont-Ferrand

Mme Belgodère et l'Université Clermont II
M. Jean-Louis Jam et Martine Viallatte, Service Universités Culture de Clermont-Ferrand
Marie-Luce Demonet, Faculté de Lettres, atelier Lire-Ecrire
Joëlle Vellet, Campus Danse
M. Parcoret et M. Spima, OPAC du Puy-de-Dôme
M. Marc Brunier-Mestas, Entrée Libre
Nicolas Thély, Laure Montagnier et l'équipe de Vidéo Fac
Toute l'équipe du festival du Court-Métrage
Serge Dacko, Atelier Bain d'Huile
Mo Gourmelon, Espace Croisé Eura Lille
Bruno Couderc
Michel Lopez, Pathé-Jaude
Nadine Cia, CRAV

Très chaleureusement, nous remercions :
Nam June Paik
Jean-Claude Schenkel
Philippe Durand et Michel Mazzega, D422-Champclause
Oxana Melnitchuk, Alliance Française, Kiev

ainsi que :
M. Patrick Poughon, Manganelli Distribution
M. Legorjus, directeur de la FNAC
Olivier Perrot, FNAC
Fabre et Speller Architectes
M. Bernard Ramin, Citévision
M. Blin, Caisse des Dépôts et Consignations
MM. Schobert et Bouillon, Arts Graphiques Auvergne
Marc Lecoutre, CEREQ
Roland Auroy, SATCAR
Pierre Chapdelaine
Hervé de Bussac
M. Demone, SODECOV

et avec toute notre amitié :
Francis Lee
Vittorio Fagone
Pierre Bongiovanni
Dominique Belloir
Christian Boustani
John Maybury
Peter Campus
Nicolas Tremblay
Ute Victoria Kilter
Miroslav Kulchitsky
Vadim Chekorsky
Alexander Dirdovski
Simonetta Cargioli
Didier Husson
Magda Carneci
Bill Viola
Jean-Paul Labro
Jean-François Guiton
Christian Châtel
Alain Bourges
Pierrick Sorin
Mo Gourmelon
Pitch
Jérôme Noetinger
Yongshin Cho
Aiyoung Yun
Jérôme Lefdup
Norbert Corsino
Jean-Paul Fargier
Roland Baladi
et tous ceux encore que nous aurions pu oublier...

VIDEOFORMES est organisé par :

Prisme/Vidéoformes
Président : Gabriel Soucheyre
Secrétaire : Chantal Polliani
Trésorier : Jean-Louis Brugiroux
Conseiller artistique : Jean-Paul Fargier
Directeur : Éric de Bussac
Avec : Valérie Lashermes, Vachira Bernard, Laurent de Bussac, Jacqueline Lefeuvre
Régie : Bruno Didelot, Sacha Kane
Relation presse : Pierre Chapdelaine
Visuel : Jean-Michel Bonnemoy
Photo : Pierre Viallard - PVC
Merci à : Djamal Malagouan, Anne Decouzon, Amina Gachonche, Laurence Caillaud, Nathalie Bernard, Emmanuelle Daniau, Nathalie Gard, Magali Servajean, Céline Aujame, Anne-Sophie Emard, Pierre Patrice, Nicolas Burlod, Fatiha Bontonba, Aurore Chelle, Séverine Vialatte, Delphine de Terrasson de Montleau, Aurélie Berthier...

Art d'aujourd'hui par excellence, l'art-vidéo ne peut être seulement un art du temps, il est en quelque sorte condamné à évoluer sans cesse. Les évolutions technologiques, incontournables, ne peuvent ni ne doivent se séparer des recherches sur le sens, et sur les utilisations possibles de l'outil vidéo. De toutes ces interrogations, le festival **VIDÉO**FORMES témoigne avec qualité et enthousiasme. Installations et bandes vidéo permettent, chaque année, et depuis une décennie, de constater et de partager la vitalité de ces nouvelles formes de l'art. Le Ministère de la Culture et la DRAC Auvergne, accompagnés des collectivités et de partenaires privés continuent, et continueront de soutenir cette manifestation. La vidéo éxiste, on peut la rencontrer à Clermont-Ferrand, grâce à **VIDÉO**FORMES...

Richard Martineau
Directeur Régional des Affaires Culturelles.

Un festival ouvert aux chercheurs

Parce qu'ils s'enracinent dans un monde extrêmement mouvant, où tout bouge très vite, les différents modes d'expressions contemporaines seront-ils voués à rester fugitifs ? S'en contenteront-ils ? Ou bien aspirent-ils à marquer, eux aussi, leur époque d'une pierre d'éternité ? L'art vidéo fait partie de ces jeunes pratiques artistiques qui se développent en même temps que les nouvelles technologies. Issu de la télévision qu'il a toujours contestée, il aspire aujourd'hui à sa reconnaissance en tant qu'art plastique à part entière.

Le festival clermontois, qui fête ses dix ans et se réfère cette année à la caverne platonicienne, constitue l'un des grands rendez-vous de ceux qu'on appelle "les vidéastes". Son programme (expositions d'installations, diffusions de films à l'Espace municipal Georges Conchon, Rencontres Internationales) permet aux artistes de montrer leurs oeuvres en public. Mais aussi de faire le point ensemble sur leurs trajectoires respectives, ainsi que sur l'art vidéo en général. Je crois que toute création s'inscrit dans un espace de recherche et le festival **VIDÉO**FORMES prend le risque de s'ouvrir à cet aspect-là. C'est la raison pour laquelle la Ville de Clermont-Ferrand l'a toujours soutenu.

Je voudrais également rappeler que le cinéma a cent ans et que l'expression vidéo, grand public si l'on songe au caméscope, plus confidentielle si l'on se réfère aux créateurs que nous allons accueillir à Clermont-Ferrand, s'inscrit aussi dans cette histoire-là. A tous, je souhaite la bienvenue dans notre ville. Bon festival aux organisateurs et au public.

Roger Quilliot,
Sénateur-Maire.

Le festival **VIDÉO**FORMES fête cette année ses dix ans d'existence. Dix ans au service de l'art vidéo. L'équipe du festival a donc réussi un pari, celui de franchir le cap d'une décennie et de pérenniser d'une certaine façon cette manifestation. Ce chiffre prouve également que la vidéo a acquis ses lettres de noblesse auprès de la population clermontoise, qui investit davantage chaque année le festival et les lieux d'exposition consacrés à cette forme d'expression.

Jugée trop souvent hermétique, la vidéo constitue en fait un art qui fait référence aux technologies avancées de notre société. C'est en ce sens qu'elle est novatrice, opportuniste et futuriste.

Pour 1995, l'association **VIDÉO**FORMES a souhaité commémorer le centenaire du cinéma, en explorant les liens entre le 7ème art et la vidéo. Des expositions et débats permettront à chacun d'apprécier les apports respectifs de ces deux formes artistiques.

Le Département s'associe entièrement à ce festival 95, qui fait référence au cinéma auquel notre collectivité est très attachée. Il faut souligner également le travail effectué par **VIDÉO**FORMES en direction des scolaires qui consiste à développer la vidéo auprès d'un public réceptif et souvent familiarisé aux techniques audiovisuelles.

Je souhaite pleine réussite au 10ème festival **VIDÉO**FORMES qui a su, du haut de ses dix ans, développer un art nouveau, comme ce fut le cas en d'autres temps avec les frères Lumière.

C'est avec plaisir que je remettrai le prix du jeune créateur vidéo - Prix du Département du Puy-de-Dôme - lors de cette manifestation.

Le président du Conseil Général,
Georges Chometon.

1995 constitue une date importante pour le Festival **VIDÉO**FORMES puisque, heureux présage, il fêtera ses dix ans en cette année du Centenaire du Cinéma. Ces deux anniversaires se prêteront à une intéressante exploration des relations entre ces deux médias de l'audiovisuel en constante évolution.

Le Festival **VIDÉO**FORMES constitue maintenant l'un des rendez-vous importants de la vie culturelle de notre région et le point d'ancrage de la vidéo de création sous toutes ses formes.

Au fil des années, **VIDÉO**FORMES a réussi à aller à la rencontre d'un public élargi, en devenant l'un des témoins reconnus dans le domaine des nouvelles technologies et de l'art contemporain.

Je forme de chaleureux voeux de succès pour le Festival **VIDÉO**FORMES, que le Conseil Régional est heureux de soutenir depuis plusieurs années.

Le Président du Conseil Régional
Valéry Giscard d'Estaing

De la **caverne** aux du cinéma

de Platon

mirages

électronique...

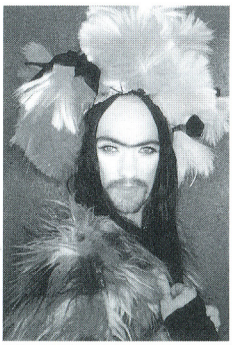
Sommaire



Pat O'Neil : Water & Power

cinéma experimental

Nam June Paik raconte Francis Lee, la rencontre d'un artiste avec l'Histoire (P.16).
Du cinéma expérimental à l'art vidéo, histoire d'une trajectoire selon Vittorio Fagone (P.18).



John Maybury : Remembrance of Things Fast

Cinéma électronique et cinéma numérique

Loin des commémoranies centenégographiques Vidéoformes explore le cinéma : électronique ! (P.36) électronique ? (P.42) numérique !! (P.44).

La vidéo

Mallarmé a-t-il jamais répondu aux lettres de Jean-paul Fargier ? En tout cas, lui, répond à J. La Ferla et A. Bourges (P.24).
Le CICV et Grand Canal présentent leurs productions (P.27), et les clips s'envoient dans l'ex-space (P.30)



Franck Magnant : Edifice

Peter Campus

Figure historique et capitale de la création vidéo : peter campus, dévoilé par Nicolas Trembley (P.48).



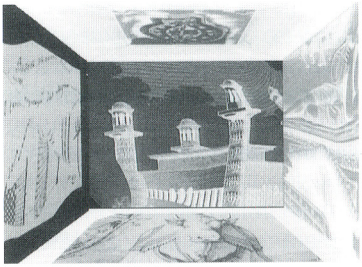
Peter Campus : set of Co-incidence



Odessa - photo : Jean-Claude Schenkel

Carnets de voyage

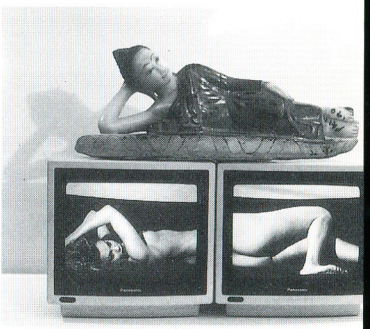
L'Ukraine est aujourd'hui l'endroit le plus curieux que l'on puisse trouver... (P.60) ... à moins que se ne soit la Chine (P.73).



Gianni Toti : Planétopolis

Installations vidéo

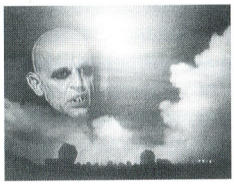
Quatre critiques, Simonetta Cargioli (P.78), Didier Husson (P.82), Vittorio Fagone (P.86) et magda Carneci (P.90) analysent le "phénomène" de l'installation.



Nam June Paik : Karma N°7

Exposition

Bill Viola (P.94)
Nam June Paik (P.96)
M. Kulchitsky et V. Chekorsky (P.100)
Jean-François Guiton (P.103)
Pierrick Sorin (P.104)
Christian Châtel (P.106)
Jean-Paul Labro (P.108)
Pitch (P.109)
Y. Cho & A. Yun (P.112)



Gerwers : Der Tod Ist

La vidéothèque éphémère

Présente les vidéos retenues pour le prix de la création vidéo (P.116) ; la sélection internationale (P.119) et les programmations scolaires (P.124).

Éditorial

Pour voir plus loin...

il faut parfois retourner sur ses pas pour reprendre le fil de l'histoire. Interroger le passé pour comprendre le présent et imaginer le futur. Le formule n'est pas neuve, ni radicale mais elle a fait ses preuves.

La période s'y prête aisément : d'une part, on fête le centenaire du cinéma, invention qui en elle-même concrétise à la fois la révolution technologique et l'introduction définitive du mouvement et du temps dans le champ de la création artistique, et par ailleurs Vidéoformes. Cette dixième édition de la manifestation "célèbre" dix ans d'action dans le domaine de la création contemporaine et plus particulièrement celui de la "représentation animée" : de la découverte de l'art-vidéo à l'avènement du numérique, des autoroutes de l'information en passant par l'image de synthèse, le multimédia et le virtuel. Dix ans d'un parcours parfois chaotique, souvent provocateur, jamais indifférent, toujours passionné et marqué par une volonté d'ouverture : chercher pour montrer et favoriser les rencontres entre artistes, professionnels et publics. Ce parcours est rendu difficile par sa nature-même : les développements d'une culture multimédia en émergence. Difficile dans un monde parfois marginal, de présenter et surtout de permettre l'accès d'un grand nombre à une des formes les plus questionnées de l'art contemporain. L'art, c'est la vie, affirmaient les artistes Fluxus, et très certainement, l'art contemporain est le miroir de notre société.

Les Dixièmes Vidéoformes ont choisi d'explorer plus avant, d'étendre encore la réflexion,en questionnant les prédécesseurs des artistes de la vidéo et des nouvelles technologies : les premiers artistes cinéastes. Si de nos jours on constate que le cinéma s'est développé dans un genre essentiellement littéraire, l'image illustration de texte, d'un scénario, à ses débuts pourtant, du temps où il ne pouvait

discourir, du temps où il était muet, le cinéma s'aventurait dans de multiples recherches d'expressions originales, esthétiques, formelles. Il s'agira de retrouver dans l'histoire de l'art cinématographique, ces artistes qui ont situé leur oeuvre dans le prolongement des expériences et des recherches des plasticiens, des futuristes italiens et de Marcel Duchamp, qui ont utilisé le cinéma en tant que matériau. Francis LEE, est un cinéaste expérimental américain, qui a fait ses premiers films dans les années trente. À ce jour, il est toujours en activité. Il a inscrit son nom dans l'histoire de l'art de ce siecle en exerçant son influence dans le mouvement des "expressionistes abstraits". Il a également participé à la deuxième guerre mondiale - et de quelle manière : en filmant le débarquement allié en Normandie. C'est donc un véritable "personnage historique" que nous (re)découvrirons. Avec une présentation des vidéos de Peter Campus, nous ferons le lien avec les artistes d'aujourd'hui, vidéo-art et vidéo-clip. Et enfin, avec John Maybury, artiste anglais underground , un artiste qui "écrit pour la génération MTV", nous questionnerons les futurs possibles, le cinéma numérique en est une hypothèse.

Gabriel Soucheyre

Au-delà des films, c'est donc dans un cycle de débats et de conférences que se rencontreront invités et publics. Et pour que fête il y ait, c'est par une performance d'artistes coréens - "Un bel homme est celui qui résiste" de Yongshin Cho et Aiyoung Yun - que les Rencontres débuteront et par une performance d'Artistes Ukrainiens - *Action Techné* par Alexandre Dirdovski - qu'elles se termineront.

Et Platon dans tout ça ?

Dans une caverne, des hommes enchaînés ne perçoivent du monde que des images projetées sur le mur/écran de leur prison, ombres d'objets qui défilent devant un foyer placé, dans leur dos, à l'autre bout de la caverne. Selon Platon, l'homme était enchaîné, privé d'un aspect essentiel du monde, prisonnier de sa perception limitée. Pour accéder au bonheur, l'homme devait se libérer, se rapprocher de ce feu qui éclaire le monde : l'esprit, la pensée qui le conçoit, lui donne sa science et son existence.

Platon et l'allégorie de la caverne ? Une super installation "vidéo".

Ya bon Ciné !

Cru ou cuit ? C'est la seule expectative. Le cinéma sera mangé. Il marine déjà. Les rondins, les brindilles sont empilés sous la marmite. Il ne reste plus qu'à craquer l'allumette. Les cannibales discutent, se disputent. Il en faut pour tous les goûts, tranche le chef de la tribu... des vidéastes cinéphages.

Y a bon ciné ! Cru et cuit. Le cinéma, en vidéo, s'accommode de mille façons. Rôti, bouilli, mijoté, farci, voilà pour le ciné-cuit ; tartare ou carpaccio : ciné cru. Se déguste à toutes les sauces. Mais cru ou cuit, qu'est-ce que ça change ? Ça reste un crime. Ils ne vous diront pas le contraire tous ceux qui pensent que le cinéma se meurt sous les coups de poignards de la Télévision. Crime laid, monstrueux, certes. Mais délectable aussi, et nécessaire, avouent ceux qui le commettent, sans honte aucune.

Jean-Paul Fargier

La vidéo est cannibale. C'est une image mangeuse d'images, de préférence légendaires, dorées, auréolées, anciennes, tremblantes, clignotantes, rayées. Bref du sang noble.

Cinéma et vidéo sont de la même chair. C'est leurs cultures qui divergent, leurs religions. Le dieu Réel n'est Dieu que pour le Septième Art. Pour le non huitième, il est un non dieu, une idole.

Considérer le couple cinéma-vidéo sous l'angle de l'anthropophagie, permet de mettre à jour trois axes fondamentaux de la civilisation des images, relevant tous du cannibalisme.

1) Tous les observateurs l'ont constaté : depuis toujours l'art vidéo bouffe du cinéma sans vergogne. Citations, détournements, lacérages, déconstructions, parodies, flashs, scratches, remakes... Cloués à la table de dissection ou allongés sur un lit d'amour, on les a vus tout subir, les films, jusqu'aux derniers outrages. En couleur et en noir et blanc, en noir et blanc surtout. Image par image, accélérés, au ralenti - pour que dure davantage (la torture ?) le plaisir. Oter de l'art vidéo ses références cinématographiques, qu'est-ce qu' il reste ? Du mécano, de la techno, du graphito, du muséo maniéro : degré zéro de la représentation. Si la vidéo n'est pas née muette, contrairement à son compère, c'est dans les films qu'elle a appris la grammaire. Et comment placer sa voix, articuler des mots, les accentuer. La vidéo bouffe du cinéma par nécessité vitale. Ses emprunts sont des souscriptions. Ses parodies, des transfusions. Toute citation équivaut à un don - contraint - d'organe. La vidéo veut être l'autre.

2) La vidéo est contagieuse : le cinéma bouffe de la vidéo. Les observateurs ne prêtent pas assez attention à ce phénomène. Pourtant il s'intensifie, s'accélère. Le nombre - croissant - de films qui se trament en incluant dans leurs courses des fibres électroniques, des substances tivi, du rendu vidéo, de l'intrigue caméra surveillance, des plans ordinateurs, des fax dialogues, des scénarios minitel, des rebondissements CDI, du chabadabada zapping, ne sont pas seulement obsédés par l'importance de la vidéo dans les sociétés actuelles mais aussi par le style même des images électroniques. Question vitale, là aussi. Qui n'avance pas recule. Tous les jours l'armée des arts et des techniques électro-numériques gagne du terrain, assiège de nouvelles forteresses, renverse des pouvoirs vermoulus. Le cinéma a un royaume - le rêve, le mythe, le roman familial compliqué de contes universels - dont les murs ne seront jamais, ne sont déjà plus, assez hauts pour masquer à ses habitants, tous équipés d'antennes paraboliques et de micro-ordinateurs, ce qui illumine, au-delà de ces murs, les rêveurs. Alors le cinéma ouvre ses portes le temps d'un film, de deux, de dix, et les cinéphages savourent ce goût venu d'ailleurs, ce goût franc, âpre et direct. Seuls se renouvellent, aujourd'hui, les films qui se cuisinent en partant des recettes de la télévision.

3) La télévision, depuis ses débuts, bouffe du cinéma et de la vidéo : du rêve et du direct. Régime santé, basé sur le mélange, qui rend jaloux les exclusifs, attriste les nostalgos. Voilà pourquoi le cinéma et la vidéo lorgnent constamment vers sa bonne mine, sa bouille éclatante. Cinéma et vidéo ne se lassent pas de demander à la télévision son secret. La télévision fait voir. "Fais-nous voir comme tu fais voir, mère". Cinéma et vidéo sont nés d'un même ventre et c'est ce ventre-là ; voilà pourquoi ils peuvent se cannibaliser à l'infini. Entre frère et soeur, l'entre-dévorement confine au devoir. Mais le comble reste à venir. "Approchez mes enfants, que je vous montre". Les enfants s'approchent et se font avaler. Engloutis au fond du ventre dont ils sont issus, ils comprennent enfin le secret Tivi. La télévision n'existe que par cette manducation. C'est en dévorant ses enfants que la télévision se perpétue. Voit et fait voir. Ses yeux sont les leurs. Ils en ont deux, elle en a quatre. Quand le cinéma et la vidéo ont compris cela, ils s'entre-dévorent de plus belle. S'entre-dévorent à l'intérieur du ventre où ils sont nés. La télévision n'est que le lieu de ce combat intra-utérin. Mais hors d'elle, pas d'autre lieu. De ce ventre on ne sort pas. Toute l'image qui advient, advient là.

Le Ciné

EXPÉRIMENTAL

ma

Francis Lee

Marcel Proust est devenu un grand artiste du souvenir ("Feed Back") parce qu'il possédait la plus grande banque de données (memory bank).

Francis Lee est un grand artiste du souvenir d'aujourd'hui parce qu'il peut revendiquer une bonne partie de la mémoire visuelle de la 2ème guerre mondiale. Il est le second cinéaste à avoir fait un film abstrait aux Etats-Unis. Alors qu'il faisait le second film abstrait de sa carrière, qui porte un nom français *Le Bijou*, il a reçu son ordre d'incorporation dans l'armée américaine. Aux Etats-Unis, même en pleine guerre mondiale, on peut réclamer le statut d'objecteur de conscience et éviter l'incorporation. Pacifiste de gauche, il est allée au Centre d'Incorporation de l'Armée et s'est fait inscrire comme "objecteur de conscience". Cependant en sortant du centre, une idée lui a traversé l'esprit. "Attends un peu. C'est la guerre contre le fascisme. Je dois aller me battre !" Il est retourné au centre de l'armée et est devenu soldat.

On l'a envoyé au Pays de Galles, pour s'entraîner. On lui a fait prendre d'assaut, tous les jours, une plage et une colline escarpée, artificielles. Après quelques temps, il a embarqué sur un navire et on lui a ordonné d'accoster une plage. Cette colline et ce sable familiers n'étaient autre que Omaha Beach, et c'était le 06 juin 1944. Oui, le Jour "J".

Heureusement, il était dans le second bateau. Les soldats du premier bateau ont tous été tués, dans le second, 70% d'entre eux "seulement". Il a tourné trois kilomètres de film le premier jour - plus qu'aucun caméraman du Jour "J". C'était avec une énorme Bell et Howel en 35 mm.

Qu'est-il arrivé à sa caméra Bolex à New York City ? Elle était déjà chez un prêteur sur gage lorsque l'ordre d'incorporation est arrivé. Quand il est parti, il a donné le ticket à son amie, Marie Menker. Pendant l'absence de Lee, et avec sa caméra, elle est devenue une cinéaste très connue .

Nam June Paik

Traduit de l'anglais par E. Daniau

Quoiqu'il en soit, il a survécu à l'enfer d'Omaha Beach et a filmé la Libération de Paris, la Bataille de Bulge et il fut le premier caméraman à Buchenwald. Il était aux toutes premières lignes, ce célèbre jour d'août, à Paris. Il avait soif et il a vu un bar ouvert ; il est rentré et a commandé une bière. Dans ce bar, il y avait quelques Parisiens qui paraissaient hostiles. Il s'est vite rendu compte que tout le monde le prenait pour un soldat allemand. Il était tellement en avance. Heureusement, personne ne lui a tiré dessus. Soudain, quand ils se sont rendus compte qu'il était le "Libérateur", les Parisiens se sont montrés très amicaux.

Il a alors demandé où habitait Picasso ; on lui a répondu : "juste au coin". Francis Lee est allé frapper à la porte et Picasso l'a accueilli. Francis est devenu "le second" américain à rencontrer Picasso.

Oui, on voit la loi des séries : les numéros 2.

Le numéro 2 est son chiffre porte bonheur :

- il est le 2ème américain à faire un film abstrait.
- il a été incorporé alors qu'il tournait son 2ème film.
- il a réfléchi à 2 fois avant de refuser de servir dans l'armée.
- il était dans le 2ème bateau à Omaha Beach.
- et il a été le 2ème américain à rencontrer Picasso.

Puis il est devenu l'ami du second pape de la Révolution LSD : Ram DASS. (Timothy Leary était le premier).

Quand je suis arrivé aux USA mourant de faim, il m'a donné 200 dollars pour tourner ma vidéo en couleur pour NBC.

C'est vraiment un homme "éclairé".

"Quelle importance d'être le n°1 ? La médaille d'argent suffit. Vous pouvez apprécier la vie et l'art."

Pour moi, c'est un éternel professeur.

Lao Tseu a dit : "Le secret du Taoïsme, c'est d'apprendre à se satisfaire de la seconde place".

Mais ses films sont de première qualité.

Vous verrez son *Bijou*, *Zen* (video movies) et son film sur la 2ème guerre mondiale.

Ce n'est pas un documentaire mais une réflexion personnelle sur le passé (Feed Back).

On apprend l'histoire parce que plus on connaît le passé, plus la courbe que l'on pourra en tracer point par point sera longue, et votre pronostic du futur sera précis et exact.

Près de mon hôtel à Paris, rue de Seine, je passe souvent devant une plaque de marbre blanc qui dit : "Ici est tombé... Août 1944... Monsieur Pierre... pour la France".

Chaque fois que je passe devant ces inscriptions je ne peux que penser à Francis Lee.

Je le répète, Francis Lee a survécu à la 2ème guerre mondiale car il était le 2ème. Mais l'art qu'il crée est de tout premier ordre. Il est simplement resté un homme humble, ce qui rend ses films encore plus purs et profonds.

Du cinéma expérimental

Chroniques

Les indications "cinéma expérimental", "cinéma d'avant-garde" et "cinéma d'artiste", souvent utilisées comme des synonymes, ont en réalité des valeurs et des connotations, même d'un point de vue historique, différentes. L'indication cinéma expérimental touche, avec la plus grande pertinence, aux recherches accomplies, au début des années vingt, par Hans Richter et Wicking Eggeling, mais aussi par Marcel Duchamp, pour explorer et dynamiser efficacement des séries d'images abstraites. L'indication cinéma d'avant-garde touche pratiquement à la même époque et durant toute la décennie suivante, à l'expérience de Man Ray, Francis Picabia, Marcel l'Herbier, Luis Bunuel, à l'intérieur et au-delà du cinéma surréaliste, mais aussi à la vision rigoureuse et lucide de Dziga Vertov et Walter Ruttmann, hors des complaisances du cinéma passe-temps, puis dans les années quarante et cinquante, à l'oeuvre de Maya Deren, et donc au Nouveau Cinéma Américain, à Stan Brakhage et Grégory Markopoulos. Le cinéma d'artiste a, enfin, une utilisation et une connotation précises dans la seconde moitié des années soixante, lorsque les artistes de l'image en viennent à considérer le cinéma non seulement comme un instrument d'enregistrement et de recherche d'une dimension nouvelle métalinguistique, performative et conceptuelle, mais aussi comme moyen d'explorer les ressources temporelles et visuelles de l'image cinématographique. Dans une telle perspective, les noms de Andy Warhol et Michael Snow sont, de façon exemplaire, significatifs.

Les limites entre ces différentes notions sont cependant difficiles à établir, même si leurs caractéristiques peuvent sembler claires. Il est intéressant d'en noter les arguments ; en effet, tenez compte de l'appellation "cubiste" (Standish Lawder) pour le cinéma des années vingt qui s'est employé à

Vittorio Fagone

Traduit de l'italien par E. Augereau

changer les règles de la narration par rapport au temps et aux associations visuelles, termes essentiels de la nouvelle vision cnématographique. Le passage des formes cubistes aux formes surréalistes au cinéma est évident. Il ne s'agit pas d'établir des poétiques différentes comme on affine les écarts linguistiques qui produisent les sentiments. A ce cinéma surréaliste, font appel les essais du cinéma d'avant-garde de l'immédiat après-guerre, en particulier dans la sollicitation d'une expressivité primaire non conventionnelle et directe. Il est tout

à l'art vidéo

aussi intéressant de souligner les analogies de ce que l'on a pu appeler "Cinéma structural" (Michael Snow) et les explorations persistantes de la relation espace-temps du cinéma cubiste. Evidemment, la conscience et la froideur du cinéma structural font appel à une autre culture cinématographique. Entre les deux polarités, l'une fortement expressive, ou destructurante, et l'autre froidement rétinienne, ou structurante, le cinéma d'artiste auquel j'ai apporté une contribution théorique internationale, eut son heure de gloire entre les années soixante et le début des années soixante-dix. Pendant une certaine période, le cinéma d'artiste et la vidéo cohabitent dans les pratiques artistiques. Le choix d'un outil linguistique est déterminé par la prise de conscience des ressources de l'outil même. Progressivement cependant, à partir de la fin des années soixante, la vidéo absorbe les pulsions typiques des cinémas expérimental et d'avant-garde et s'affirme pour deux raisons évidentes : l'extrême rapidité d'un nouvel outil très pratique, et la place particulière qu'elle accorde à la lumière (dans laquelle il est possible d'inscrire une image) et au temps (avec la reproduction continue de la réalité en temps réel). Les artistes ont envers la vidéo la même curiosité qu'au moment de la naissance du cinéma.

Pour une écologie du cinéma (et de la vidéo) "différente"

En 1972, Jean-François Lyotard a écrit, dans la "Revue d'esthétique", un éloge motivé du cinéma "différent" (expérimental, d'avant-garde, d'artiste ou sauvage) appelé, avec une perspicacité lucide, l'acinéma. Contre l'ordre qui, au cinéma, sans arrêt, immobilise le mouvement pour des raisons économiques, l'acinéma parvient à libérer la stupeur, la terreur, la colère et le plaisir ; à mobiliser l'émotion et en même temps à la fixer. Le cinéma "différent" est un cinéma qui se donne "autrement" : production économique de valeur et production sensible peuvent vivre ensemble en se rejoignant paradoxalement.

Dominique Noguez, le plus assidu aux productions cinématographiques non conventionnelles, a entrepris une définition de ce cinéma différent lors d'une grande exposition organisée par le Centre Georges Pompidou en 1981. Il prend en compte le "cinéma qui ne s'occupe pas des règles et des fonctions dominantes de la communication : se préoccupant donc moins du destinataire que de l'auteur, du référent que du message même, du principe de réalité que du principe de plaisir, du symbolique que de l'iconique ; en bref, se préoccuppant moins du sens que de la forme" et encore plus radicalement compte ici le "film largement personnel, qui se rapporte principalement, dans sa conception, dans sa réalisation et dans sa diffusion, à l'art et à l'artisanat (et non au commerce et à l'industrie)".

Selon les deux définitions citées, le cinéma "différent" se caractérise par deux aspects : détermination linguistique beaucoup plus libre, directe et, en définitif, beaucoup plus efficace ; autonomie et indépendance par rapport aux structures conditionnantes de la production industrielle. Les deux notions sont, de toute évidence, en corrélation.

Qui voudrait considérer avec un tel point de vue : - les événements du New American Cinema John Mekas, - les cinq éditions du cinéma expérimental de Knokke-le-Zoute, en Belgique, entre 1958 et 1975, - les trente ans du cinéma expérimental français à compter du *Chant d'amour* de Jean Genet jusqu'au Cinématon avec ses cinq cent portraits de trois minutes, de Gérard Courant, - les expériences du Cinéma italien Indépendant dans les années soixante et soixante-dix illustrées par le travail de Ugo Nespolo, mais aussi par les films de Gianfranco Baruchello, Cioni Carpi, Ugo La Pietra, Mario Schifano - et les expériences du "Cinéma d'artiste" européen de la même période - pourrait en tirer des perceptives cohérentes et, d'un certain point de vue, réconfortantes.

Mais aujourd'hui, peut-on utilement se référer aux définitions et approximations de ce genre ?

On a pu justement observer que la notion de temps - mémoire - simultanéité constitue la matière sur laquelle la vidéo intervient constamment. D'autre part, chaque oeuvre vidéo utilise les propriétés du nouvel outil : l'instantanéité qui tient à la possibilité de pouvoir présenter une vidéo sans la soumettre à aucun type de traitement, le délai de projection, l'utilisation simultanée de plusieurs caméras et moniteurs pour décomposer ou recomposer l'image, propriétés qui contribuent toutes à une dilatation ou plus exactement à une temporalisation de l'image. Cette caractéristique oppose vigoureusement les pratiques de la vidéo orientées vers une expansion topologique du temps, à la télévision liée aux canons d'une temporalité et d'une spatialité unidimensionnelle. D'où l'opposition déclarée des vidéastes à la télévision.

Dans les années quatre-vingt dix, ce scénario connaît pourtant une profonde mutation. Jamais comme aujourd'hui, la recherche vidéo ne s'est trouvée obligée de déclarer ses propres objectifs : se confronter à la télévision pour affirmer la suprématie des éléments linguistiques spécifiques du moyen électronique par rapport à la course à l'audience comme paramètre fondamental de croissance et d'affirmation ; aller toujours plus loin dans l'autonomie sur chaque image figurative possible ; ou bien utiliser l'espace-temps lié à la durée, de manière inédite, selon les critères de l'image électronique.

Ces choix, d'autre part, doivent se mesurer à une relation inédite : le "dimensionnement" de l'image vidéo sous l'effet de l'évolution des nouveaux computers graphiques. C'est dans ce lieu de tension que sont ramenés chaque relevé panoramique, chaque perspective raisonnée sur la vidéo des années quatre-vingt dix. De là, deux caractéristiques peuvent être immédiatement indiquées : l'ouverture internationale, sur un circuit aussi actif que libre des conditionnements commerciaux, ou uniquement chauvinistes, et la vive dialectique interne aux diverses pulsions qui, au commencement, ont été définies et qui déterminent histoire et actualité de cette aire d'une productive "différence".

Ugo Nespolo : Filmographie

"Merci, Maman Kodak" : 1966, 15 mn

"La galante aventure du cavalier au visage joyeux" : 1966-67, 20 mn

"Les joues en feu" : 1967, 3 mn

"Neonmerzare" : 1967, 3 mn

"Boettinbianchenero" : 1968, 6 mn

"Tucci-Ucci" : 1968, 20 mn

"AG" : 1968, 60 mn

"Bonjour Michel-Ange" : 1968-69, 18 mn

"Concert rituel" "Con-certo rituale" : 1972-73, 20 mn

"Un super mec" : 1975-76, 25 mn

"Aller à Rome" : 1976, 25 mn

"Le temps pénible de la certitude (ou le vantard)" : 1978, 7 mn

"Les portes tournantes" : 1982, 10 mn

"Time after time" : 1994, 4 mn




déc

Alerte au Sud !

Pour

Jorge La Ferla

et

Alain Bourges

Jean-Paul Fargier

C'était le titre d'un de ces bons vieux films d'autrefois (réapparu récemment lors d'un programme spécial mitonné à la Cinémathèque par Francis Marmande... Merci Francis). Il dit bien ce qu'il veut dire. Au Sud, il faut redoubler d'attention, surtout dans l'autre hémisphère. Plus qu'ailleurs, des choses étranges s'y trament, on y vit des aventures incroyables (et très littéraires), impensables au Nord. Trois preuves.

Cher Jorge, il n'est jamais trop tard pour entendre conter une belle aventure si elle est bien contée. Celle que tu rapportes dans ta dernière bande, qui m'est parvenue par l'entremise de A. à qui tu l'avais confiée à Sao Paulo, m'a ravi (et j'aime que cette merveille, pour atterrir dans mon magnétoscope, ait fait un long détour : A. est d'abord passé par Marseille avant de me l'apporter à Paris, quelques semaines plus tard). En la voyant, après avoir attendu moi-même un bon mois pour ouvrir la boîte, je me suis rendu compte que tu relatais des choses déjà anciennes (un évènement survenu pendant la Guerre du Golfe) mais qui devenaient aussitôt des plus proches, grâce au style de ton récit. C'est le style qui abolit le temps, le bon style ; le mauvais, au contraire, creuse une tombe au présent : c'est pourquoi les nouvelles que nous apprenons au Journal Télévisé nous paraissent si défraîchies, spectrales (j'ai vu hier, par exemple, au 20 heures de la Deux, Albert de Monaco occuper au moins cinq minutes d'antenne, pour ne rien dire ; c'était sidérant, ces non-réponses à ces non-questions). Et pourtant toi, ton style, tu l'as trouvé en regardant des kilomètres de JT. Ton journaliste, Richar Key Valdez, ce Tintin de la vidéo, à qui tu prêtes, barbe au vent, tes traits de Capitaine Haddock,

pourrait travailler pour un de ces organes de news qui alimentent en non-images nos écrans à perte de vue, il en a tous les tics, sauf que la Maison pour laquelle il opère n'existe pas, n'a aucune raison sociale. Si elle existait, il se ferait virer illico. On n'embauche pas Don Quichotte pour enquêter sur un ovni (objet vidéo non identifié), encore moins Pierre Mignard (véritable, selon Borges, auteur du Quichotte). En bon italo-argentin, tu as bricolé à ton Key Valdez en plus d'un destin à la Borges une mission à la Calvino. Le Baron Perché monte à l'assaut des Andes pour découvrir l'entrée secrète de la TGV (la Très Grande Vidéothèque). Bravo. C'est un régal.

Bravo et j'en suis jaloux. Alors tu me permettras d'essayer à mon tour de te conter une aventure qui m'est arrivée dans les contrées où se balade Valdez, et à laquelle tu n'es (il n'est, pour rester dans ta fiction) pas étranger, tu le sais. Je te l'enverrai bientôt, j'espère. J'essaye de la terminer pour VidéoFormes. J'en ai parlé à Alain Bourges. Nous pourrions proposer tous les trois un programme commun d'aventures... aux antipodes. Aux antipodes de tout ce qui se cultive en vidéo aujourd'hui. Si j'y arrive (car j'ai très peu de temps à moi, je suis accablé de commandes, des choses officielles, pas forcément tristes à faire mais qui pompent presque toute mon énergie, toutes mes pulsions d'images), c'est à toi et à Alain, à ton Valdez et à son Mermoz, que je le devrai. Ta "rage de l'expression" est stimulante. "Ce jour-là je fis le serment de toujours continuer à faire de la vidéo" écris-tu bellement dans un texte publié par Alain, qui donne tout son sens à ton entreprise (1).

Cher Alain, après avoir vu *El viaje* de Valdez de notre ami Jorge, j'ai repensé à ton *Saut de l'ange*. Mêmes régions, pareils héros, styles surtout pareillement dégagés. Une différence cependant : ton ovni à toi est un objet vénusien non identifié. Non identifiable, sinon peut-être par toi. Tu te sers de Mermoz et de ses amours pour cacher les tiens tout en nous les montrant : images dans le tapis... volant. Un secret plane. S'il se posait, il cesserait d'être un secret. Les pieds de l'ange jamais ne touchent le sol. Bonheur de la suspension infinie, indéfinie. Le tango est une autre façon de s'envoyer en l'air. Mermoz passait son temps à s'envoyer en l'air : sur la terre comme au ciel. Soudain nous avons les yeux de Mermoz pour les Andes et pour les ninas. Mais a-t-il jamais mieux aimé celles-ci que quand il caressait de ses ailes les cimes de celles-là ? Bonheur de l'entre deux. Mais tentation aussi du définitif : être là-haut et ne plus jamais redescendre ; se vautrer en bas et ne plus jamais repartir. Il y a dans ta vidéo cette tension permanente entre le haut et le bas, qui se résout, en créant une autre tension, oblique celle-ci, dans la figure de l'ange. Si ton *Saut de l'Ange* est si beau c'est que la verticale coupée par une oblique qui le structure thématiquement, tu réussis à en redoubler le dessin stylistiquement : dans la tension permanente entre fiction et documentaire (voilà la verticale) traversée en pointillé (voici la ligne oblique) par du journal intime (mélange en permanence, comme on sait, de "vrai faux" et de "faux vrai" , tant l'individu le plus sincère ne peut que se mentir, et le plus menteur qu'avouer malgré lui ses quatre vérités). Je, tu, il : tu tresses finement les trois personnes possibles de toute narration, qu'habituellement un auteur choisit de départager (2). Bravo.

Et voici, ce que je te propose. Je vais revoir ce que j'ai tourné à Bogota (où je t'ai aidé à capturer un de tes plus beaux anges, dont la voix mais pas le visage, c'est un ange, tinte dans ta vidéo), à Buenos Aires (où Jorge a été le témoin, sa caméra à la main, de mes désirs les plus "andins") et je vais à mon tour fabriquer ma fiction latine. Si je ne rate pas mon coup, Laisser courir (la vérité sur Isabel) pourrait se diffuser avec vos bandes, à Clermont-Ferrand d'abord, où de toute façon vous serez, puisque vous êtes cette année ma carte blanche. Et après, on verra bien. Ce pourrait être une sorte de Manifeste, discret mais incontournable. Le Manifeste des antipodes.

"El Viaje de Valdez"
Jorge La Ferla
20 mn, 1994.
Un journaliste argentin, formé en France, enquête sur des images soudainement apparues pendant les retransmissions de la Guerre du Golfe. Il remonte la piste jusqu'à La Paz. Une version sudiste de "Guerre et Paix".

"Le saut dans le vide"
Alain Bourges
40 mn, 1994.
Un jeune aventurier français se lance aujourd'hui à l'assaut des principales conquêtes de Mermoz : les femmes du Sud et les cimes des Andes. Une version non post-moderne de "Vol de Nuit".

"Laisser courir"
Jean-Paul Fargier
20 mn, 1995.
Sur les traces de Gombrowicz à Buenos-Aires... et dans la pampa.
Une version courte de "Trans-Atlantique".

(1) *Vidéo en la puna* , p.29. Chambre avec vue N°2 (Transatlantique), revue publiée par l'Ecole des Beaux Arts de Rennes sous la direction d'Alain Bourges.

(2) Mais pas toujours. Voir par exemple *Deux anglaises et le continent* de François Truffaut.

Le CICV
Carte Blanche

Le CICV - Centre de recherche Pierre Schaeffer présente deux oeuvres vidéo qui viennent d'être achevées dans ses studios.

Jeanne (réalisation : Patrick de Geetere, 1995, durée 33 mn)
Après *En Pire*, *Jeanne* constitue le deuxième moment d'une trilogie que Patrick de Geetere terminera lors de l'été 1995.

Pendant plusieurs semaines Patrick de Geetere accompagne sa mère tout au long de sa lente agonie. Après le décès, il regagne l'Espagne pour la dispersion des cendres. Quelques mois plus tard commence le montage de *Jeanne*.

Ces quelques repères constituent l'espace dans lequel se déploie ce film monumental dans lequel se mêlent les souvenirs, les émotions, les respirations, le mouvement des corps, les paroles, les sons, les images...

Jeanne est un film qui se déroule au carrefour de deux routes : celle (de la mort) qu'emprunte l'être cher qui nous quitte pour toujours et celle (de l'amour) que l'on emprunte pour rejoindre l'être que l'on découvre à nouveau.

Ce carrefour est le lieu de tous les chaos, de tous les désastres, de toutes les peines...

Sept visions fugitives (réalisation : Robert Cahen, 1995, durée 33 mn).

"L'éphémère fascine, il vient quelquefois réveiller une blessure et parle d'une certaine vérité". Jo Attié.
C'est dans l'idée du passage où, pour moi, quelque chose de l'ordre de l'essentiel se noue, que s'écriront en images, sept visions fugitives, d'une Chine entr'aperçue, entrevue, entre entendue, toujours en mouvement.

Centre
International
de
Création
Vidéo
de
Montbéliard-
Belfort

Grand Canal
Carte Blanche

Mirage Illimité
1 mn 30
1992
Benayoun Maurice
Escalle Alain
Générique de la collection vidéo "Mirage Illimité" édité par Grand Canal Vidéo

L'escamoteur
13 mn
1991
Ramboz Eve
L'un est magicien, l'autre est homme-cruche, entre paysage et ciel, voguant et trottinant. L'homme-cruche dans la texture tombant, par la malice du magicien, en voleur fut transformé. Du bateau à quatre pattes, la tour s'élève ; mille sons s'en échappent : eau, grenouilles, escargots, oreilles, chouette. Le voleur abasourdi, ce marécage contemple... Une exploration de l'univers de J. Bosch où grâce au collage et à l'animation infographique, les personnages vivent leur vie "hors-tableau".

Scénographie d'un paysage
5 mn 30
1985
Belloir Dominique
Terre, mer, ciel, évolution d'un paysage.

Cités Antérieures - Siena
7 mn 50
1992
Boustani Christian
Vision de la cité Toscane, à travers la mémoire de sa terre aride, vergetée. Les habitants se meuvent avec lenteur... Les rues accablées trahissent tension et jubilation contenues. Piazza Del Campo, des vagues de fureur, des cris, interfèrent ; résurgence de haines séculaires que l'on croyait révolues, autour d'une course de chevaux : "Palio".



Christian Boustani : Siena

D'après le naufrage
9 mn
1994
Escalle Alain
Déluge, attente, fantasmes, cannibalisme. Bribes de récits ; détails d'un tableau, corps en morceaux. Souvenirs d'un drame, d'une tragédie dévoilée. Déchéance ; les instincts refoulés se révèlent. Embarcation de fortune, dénudée, déboussolée.

Christian Boustani : Siena



Edifice
9 mn
1994
Magnant Franck
La bibliothèque, lieu empli de confusion, au croisement des peuples et des langues, se déploie dans son infinie complexité. Dans le chuchotement de ses salles, au hasard de ses allées, se fige dans le silence le regard du lecteur d'un autre temps. Les écrits, projection des pensées, se fondent au lieu : ciment de l'impossible édifice.

L'ex-space

Les clips sont le spectacle permanent de la déconfiture du cinéma aux prises avec l'espace-temps illimité... de la télévision. Leur fusée n'a qu'un étage mais leur moteur est capable de les propulser dès la première seconde hors de l'espace euclidien du cinéma. D'emblée ils voyagent dans la Relativité. C'est qu'ils n'ont guère plus de cinq minutes pour atteindre leur destination. C'est dans les clips que s'élabore le cinéma de demain, celui qui racontera des histoires de notre époque avec les formes de notre époque. Et l'une de ces formes, c'est l'espace sans borne.

Au cinéma aujourd'hui, comme hier, quand on ouvre une porte dans un plan, on la ferme au plan suivant. Quand on enjambe une fenêtre, on est mort l'instant d'après, ou à l'hôpital. Dans les clips, les fenêtres ne donnent plus sur le vide et les portes s'enfoncent comme du beurre. Les fenêtres ouvrent sur des espaces différents où on retrouve le héros qu'on vient de quitter juste avant. Il n'y a plus de plans, de raccords, de césures et de sutures, rien que des espaces qui s'emboîtent et s'enchaînent, s'interpénètrent infiniment. On ne vous raconte pas encore des histoires comme ça, mais des fables oui, des historiettes, des brèves de comptoir, du prêchi-prêcha.

Jean-Paul Fargier

Sermon laïc coupé de flashes info, le rap fait écho par son rythme haletant au flot télévisuel. Plus que le langage des ghettos noirs américains, il mimétise le discours du robinet d'images ouvert sans fin. Il est à la télé ce que le style télégraphique est au morse. Mettre en images cette musique-là implique des trouvailles visuelles du même ordre. Certains réalisateurs misent sur un plan séquence bourré d'actions (décalque du direct), d'autres sur le montage hyper-saccadé (degré zéro du zapping). Plus malins, plus inventifs, quelques uns, comme Mondino ou Michel Gondry, conçoivent une succession d'espaces entre lesquels on voyage sans jamais changer de plan.

Exemple : *le Mia* du groupe marseillais IAM. Au moins cinquante petits coups de zoom avant se terminant par un arrêt brutal scandent un parcours ininterrompu ignorant toutes barrières : celles qui séparent le dehors et le dedans comme celles que le racisme voudrait mettre entre les races, ou l'"âgisme" entre les âges. A la vision multiraciale des danseurs du *Mia*, Gondry répond par l'abolition des frontières internes de l'image. Sans autre transition que ces coups de tête en avant (et parfois en arrière) de la caméra, on passe d'un parking à une piste de danse, d'une banquette de discothèque à une banquette d'autobus, d'une station-service à l'intérieur d'un taxi, d'un bar chaud à une rue froide et de cette rue à la cabine d'un D.J.. Lunettes, fenêtres, rétroviseurs, pare-brise, miroirs et autres cadres dans le cadre, constituent autant de sas par où s'engouffre le mouvement. L'espace infini ainsi créé reste constamment en phase avec cette logorrhée sans fin.

Et l'image restitue à la musique ce qu'elle avait emprunté à la télévision.

Phénomène avant-coureur. Ce seront bientôt tous les arts qui devront payer leur dette à la télévision, sous peine d'être déclarés en faillite. D'ailleurs ils ont déjà commencé. L'art du Direct recèle une telle énergie que l'on voit désormais se multiplier un peu partout les tentatives de l'imiter. Pour rester au cinéma : un film sur deux au moins inclut maintenant dans son scénario, dans ses décors et jusque dans sa texture des images vidéo (télé, home vidéo, informatique, surveillance, jeux, etc.), pas seulement parce que ces images font partie de la vie, mais pour en capter l'aura esthétique, le rayonnement énergétique. Piteux calculs, en général. La "vidéo amateur" n'empêche pas plus La Séparation de sombrer lourdement que la "vidéo espion" n'évite à *L'Ange Noir* d'être le film le plus bête de l'année. Quand le cinéma vampirise l'énergie de l'image électronique, souvent l'aube hélas arrive trop tôt pour lui, il doit vite retourner dans sa tombe.

Pour monter dans la fusée en marche, il faut se coucher plus tard. Avoir un peu réfléchi à l'impact du Direct sur tous les paramètres de la narration. Et sur le narrateur en tout premier lieu. Alors on veut aller vraiment loin dans la multiplicité des espaces / temps, dans leur interpénétration sans fin. Comme Marcel Ophüls dans *Veillée d'Armes* ou Zbig Rybczynski avec son *Kafka* .

Alors que les experts du direct à la télé, ne savent plus quel gadget trouver pour redorer l'effet de direct en direct (Jacky Berroyer et ses impromptus dans Nulle part ailleurs, les coups de palette graphique et de morphisme de N'oubliez pas votre brosse à dents), Ophüls, simplement en se plaçant au centre de son image et en disant je, dynamite la posture du journaliste de terrain que le JT condamne au style impersonnel, et fort de cette conquête, il organise un voyage dans le temps qui se permet mille digressions (de Mayerling à Woody Allen) et toutes sortes d'aller-retour entre hier et aujourd'hui, la réalité et la fiction. Pendant près de quatre heures. On est loin d'un clip. Pourtant Ophüls à sa façon lui aussi danse le MIA.

Rybczynski, ce génial polonais, sacré roi du clip à New York et un des maîtres de la Haute Définition, ne cache pas son admiration pour Mélies et Chaplin. Il sera sans doute un jour considéré comme leur égal : pour avoir inventé un nouvel espace dramatique et comique mettant en jeu toutes les ressources de l'image électronique. Son *Kafka* de 52' (joyau de l'Encyclopédie audiovisuelle diffusée sur l'A2 en 1992) est constitué de longs plans séquences reliés entre eux par des raccords n'ayant guère plus d'incidences stylistiques que les astuces cachant les changements de bobines dans La Corde d'Hitchcock. Le récit fluctue sans jamais s'interrompre dans des décors qui se succèdent par mitoyenneté. Les acteurs sont clonés de place en place, en divers points de l'espace, tandis que la caméra dessine de larges circulations se fondant les unes dans les autres. Tous les éléments narratifs - acteurs, décors, textes, actions - obéissent à une logique de la répétition qui tend à les inclure dans un mouvement perpétuel, infini. Cela convient très bien au sujet Kafka. Mais au-delà, cela annonce une mise sur orbite de tout le cinéma dans l'ex-space autour du soleil de la vidéo numérique. Un jour nous monterons tous, et avec nous tous les films de toutes les cinémathèques, dans cette navette. Et nous serons très contents. Le cinéma sera devenu totalement, absolument, irréversiblement permanent.

L'infini chez soi, promettait autrefois le poète (Michaux). Le voici à notre porte, sur nos écrans de télé. L'espace infini, du moins. Avec le Direct, vole en éclats le champ / contre-champ, base de l'espace cinématographié. L'espace télévisé n'a plus de bords. Il s'étend sans cesse. Dans les émissions ordinaires, ce n'est pas toujours facile à voir. C'est plus évident dans les essais des poètes de l'image électronique. Voici les deux plus fous, les deux meilleurs, dont la stupéfiante ingéniosité technique n'a d'égal que leur imagination sans limites.

Kafka
52 mn
1993.
Zbignew Rybczynski
Des textes de Kafka s'emboîtent les uns dans les autres comme les espaces dans lesquels ils se déroulent. L'acteur se dédouble, les tables s'allongent, le dehors et le dedans communiquent ; droite et gauche s'inversent. L'infini en Haute définition.

Le Mia (du groupe IAM) et autres de Michel Gondry
(production : Midi Minuit - merci donc à Georges Bermann).
Les Négresses Vertes (Mama Mia),
Massive Attack (Protection),
Lucas (Lucas with the lid off),
Donald Fagen (Snowband),
Black Crows (Hight head blues) etc...
Attention : Gondry ne tourne qu'en 35 mm et le plus souvent des plans séquences mais ces machineries sans fin portent à l'incandescence le théâtre de l'instant. Ses simulacres de simultanéité sont aussi de vrais moments d'éternité.

Cinéma électronique

1

Cinéma numérique

Le cinéma électronique !

Des célébrités mortes dans des publicités à la télévision. On réanime la bouche des acteurs morts pour leur faire prendre de nouvelles formes grâce au "morphing".

Il y a cent ans le cinéma était la plupart du temps expérimental. J'espère que dans cent ans ce sera toujours le cas.

L'Acropole était, à l'origine, une explosion de couleurs criardes. L'image "classique" que nous avons aujourd'hui est simplement une épreuve sans couleur.

Souvenirs d'actions terroristes dans la conscience collective. Implosion de la condition humaine, quelle qu'elle soit.

John Maybury

traduit de l'anglais par E. Daniau

Toute la réussite humaine éjacule dans l'explosion des premières bombe A, bombe H, bombe semtex-smart. La théorie du chaos. Mon pied est aussi gros que la lune. L'homme est la mesure de toutes choses.

Les formats domestiques transcrivaient
traduisaient

Les "standards" télévisés, la manipulation "post produite" des qualités texturelles". Le langage du film vidéo électronique apporte des métamorphoses technologiques.

Sombre Victoire - Explorateur Branché

(La) patine électronique du temps
(Le) chemin électronique de l'amour
(La) Magie du mouvement électronique figé

L'effroyable état actuel de la vidéo.

(Le journal électronique) des pensées électroniques. (Aucune suite d'événements cohérente, chaos et désordre. Comme si vous aviez une soeur comme La Toya et que vous étiez Mickael Jackson).

Le cinéma anormal fait référence à la vulgaire pluie d'informations des "mass-média", cherchant activement la poésie qui s'y cache ; se souvenant en fait de "notre" précédent festin de formes. Le fabuleux festin de lumières florissantes. C'est un amusement, pas un problème. S'engager, provoquer, alarmer, séduire, informer, assouvir.

Le poète du cinéma électronique doit être le FX. La recherche du langage secret électronique de l'inconscient, un nouveau monde pictural imaginaire.

Explorateur branché / sombre victoire transcription électronique volée, vulnérable.

Comme le cinéma, la poésie électronique traverse le royaume électronique de l'ombre. Les cieux électroniques et les rayons du soleil électronique. Une ombre électronique de la vie. Regardons ces superbes personnages électroniques vivre leurs superbes vies électroniques, faisant ça en notre nom. Ils ont l'air vulnérable. Comme la vie. Soudain vue sous ce nouvel angle. Un langage électronique secret. Que nous voyons et que nous sentons mais que nous ne parlons pas. Un nouveau langage électronique émotion. Des rues pleines de gens entassés. Comme un rêve éveillé. Rêve à la signification électronique. Évasion / Étudie l'horreur (le monde réel) ou une dépression nerveuse.

Des successions de rêve dans le système électronique névral. Se réveiller sur un tableau en train de sombrer. Un homme marche sur la lune. Et les femmes ne peuvent toujours pas bénéficier d'un contrôle des naissances fiables.

Mon pied est aussi gros que la lune.

Le cinéma électronique merveilleux est né avec Lucas (La Guerre des Étoiles) Spielberg et Coppola.

Mon premier film et vidéo laser en 16 mm était *Pagan idolatry* (1984) (idolâtrie païenne) la 4ème séquence du film *The Dream machine* (la machine à rêve). Le film se compose de 4 montages différents qui se mélangent au hasard (pour représenter les 4 chaînes que l'on pouvait voir en Angleterre à l'époque). Ces pellicules pouvaient être en Super 8 ou avoir d'autres formats vidéo ; on y trouve des extraits de porno homo et hétéro et de mauvaises vidéos comme *Driller Killer* et *I spit on your grave*, aussi bien que mes propres pseudo-rituels / scénarios / actions.

Sombre victoire.

Piégé dans un éternel état de rêve électronique. (Je m'égare quelque part en route). Dans (mes) premiers films Super 8, le cadre est défini par les acteurs et leurs actions (décors intérieurs).

(Tout se passait dans une petite pièce sombre)

Dans mes films, il y a des décors. Le décor est souvent un montage électronique, un espace infini, non défini, mais qui simplement disparaît. Pas de limites.

Explorateur branché.

(Est ce que ce lieu irradie au-delà du lieu où je me trouve ? Au-delà du lieu d'où je regarde ? Ou au-delà du lieu où se trouvent les "personnages" ? Ou au-delà du lieu d'où regarde le spectateur ? Est-ce un point fixe ? Un emplacement ou des pixels ?)

On crée des "programmes" audiovisuels comme on écrivait des lettres à l'époque victorienne.

Internet s'étend à un taux de 11% par mois. Dans 10 ans, ce taux actuel aura été multiplié par 200.

Transférez tous vos films et toutes vos vidéos sur le réseau. Les clichés du cyberspace sur Internet, la super autoroute de l'information, sont devenus réalité.

Avec une technologie assez bon marché, tout le monde peut produire un programme convaincant et de qualité sous forme de film ou de vidéo (caméra Hi 8, caméscope, post-production par W/Windows, etc.). Il a fallu un billion d'années pour que la vie arrive à son état actuel ; il a fallu 50 ans aux ordinateurs, ce qui nous éclaire au sujet de **l'intelligence humaine.**

(Acceptez le besoin de "primitivité" technologique pour contre-balancer la primauté de la clarté et de la logique mathématiques)

La nature des expériences, le changement et la flexibilité.

Sombre victoire - explorateur branché.

L'âge Vidéo

Les livres de rêve électronique deviennent visibles. L'âge vidéo. Les reportages d'information et la diffusion satellite.

Le "Handycam", en tant qu'outil, utilise le langage de contrôle.

La tradition de l'innovation - Recherchez et détruisez le regard d'un nouveau langage dans l'oeil.

Les nuages se remplissent de pluie. Encore et encore et encore.

Le film expérimental est un arbre généalogique homosexué. L'ego renvoie l'écho de nos discussions à travers les décades de ce vingtième siècle. La personne (abstraite) dialogue avec le spectateur qui tient lieu à la fois de victime et d'analyste. (Quelques hétéros font des films également).

Le cinéma électronique, c'est deux chances qui se battent pour un peigne. (La cage aux fantômes) Les images frappent ou tombent sur l'écran. Elles sont lisibles pour les publics modernes.

(Les jeunes ont une alphabétisation audiovisuelle sans précédent, une compréhension des images dans des structures abstraites non-narratives). Les écrans en tous genres peuplent le nouvel ordre du monde. L'invasion prospère des télévisions a ouvert des portes à la techno qui dissipe la vie moderne (au nom de la commodité).

Sombre victoire.

Explorateur branché.
Écran d'argent silencieux.
Da da ïste / Surréaliste / Expressionniste allemand.
Séquence de la 1ère et de la 2ème guerre
L'âge d'or de / en Technicolor
Néo romantique / beatnik
"Nouvelle vague" française : Néo réaliste
Structurel / Abstrait / "Aktionist" matériel
Fluxus / Pop / Vidéo Féministe / Télévision
Télévision Satellite / Câble / CD Rom
Read Only Memory (mémoire morte)
Si vous pouvez l'imaginer.
Vous pouvez le faire.
Arts Plastiques et Plastic explosif
Bombes vidéo.
Grenades filmiques.
Émission en boucle.
Cinéma électronique.
Mo(t)nde du possible et de l'impossible
Just do it

Remembrance of things fast un film de John Maybury

Remembrance of things fast est le point culminant du travail du réalisateur John Maybury sur la vidéo, qui s'est développé parallèlement à la technologie elle-même et, au moment où j'écris, elle peut véritablement être considérée comme "l'état de l'art". Ce film a été réalisé à peu de frais grâce à une subvention de 25 000 livres de "Arts Council" (Organisme autonome d'encouragement aux activités culturelles), de Channel 4 et au support de Cutting Edge Facility House Soho 601. On peut voir dans ce film, entre autres, Rupert Everett, Tida Swinton et la star du porno américain et britannique, Aiden Shaw.

Le film montre et confronte, les usages du monde de la télévision et du satellite, la nature fragmentaire et chaotique des médias et les clichés des trois minutes de concentration, remplaçant en même temps un flot d'images aimables par des observations plus sombres et satiriques.

Le coeur du film se compose d'une série de récits de "talking head" tirée de l'expérience personnelle des narrateurs.

L'environnement est surréaliste, une réalité virtuelle : "TV Land".

Les paysages et les villes imaginaires sont mis en valeur par la musique dense et sombre de Marvin Black : un cyberspace où l'impossible est tout à fait possible. Dans ce monde parallèle, une série d'archétypes nés d'une forte sensibilité sexuelle agit, observe et commente.

La structure fluide et non linéaire de ce film est réalisée grâce à des techniques de montage qui n'ont pu être utilisées que depuis sa conception et qui permettent des interprétations multiples. La comédie et la tragédie, la réalité et l'invention se côtoient et se confrontent à tout moment. Le public doit oublier ses préjugés culturels, son préconditionnement social et le politiquement "correct" pendant 60 minutes et se concentrer sur la devise du film :

True stories **Histoires vraies**
Visual lies **Mensonges virtuels**

Remembrance of things fast a reçu l'Ours d'Or du Jury, Berlin 1994
Le Critics Circle Award, Los Angeles, 1994
Le prix du Meilleur film expérimental, Luzern 1994



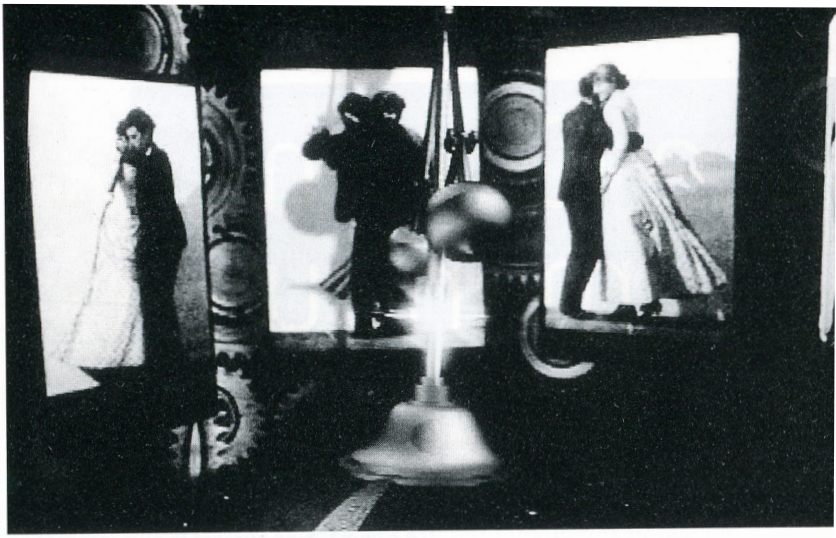
Le cinéma électronique ?

Cinéma électronique... Ce terme impropre trahit un malaise généralisé. Celui de la vidéo anémiée faute de véritables enjeux économiques ; asphyxiée de ne pouvoir atteindre un plus large public.

Alors on invente des formules magiques qu'on agite ; des grigri auxquels on se raccroche... Quelle misère ! D'autant plus que le cinématographe vient d'avoir cent ans. Ça rassure... Le cinéma électronique pourrait apparaître comme un de ces derniers avatars, une bouée de sauvetage, un second souffle. Ce serait après tout légitime, si cette dénomination était exacte.

Oui, mais voilà... Le cinéma électronique ou le cinéma numérique, expressions aux relents de naphtaline, ne peuvent exister en tant que genres, ne sauraient générer des courants, créer des écoles. C'est une utopie que de vouloir le croire ; une pure vue de l'esprit.

Aujourd'hui, l'hybridation des supports est en marche. Le croisement du cinéma et de la vidéo est devenu une réalité. Déjà en 1991, Peter Greenaway explorait cette voie avec *Prospero's Books*. Une approche novatrice du récit s'esquissait ; une démarche faisant appel à des techniques composites, voyait le jour. L'heure était à l'euphorie. Tout laissait croire que d'autres créateurs développeraient à leur tour de nouvelles formes narratives. Et depuis ?



Maurice Benayoun et Alain Escalle : Mirage Illimité

Rien, ou presque... Car il ne faut pas s'y tromper ; c'est avant tout de langage dont il s'agit, pas de technologie, même si les deux sont liés... Les machines existent, c'est une affaire entendue. Elles ont pour noms Flame, Flint, Inferno... Et derrière ces formules incantatoires, de puissants ordinateurs tendent à réduire encore plus les frontières entre les supports, les formats, les standards... Mais pour faire quoi ?

On peut se le demander en voyant les faiseurs de films s'emparer de ces outils, imiter le modèle américain. Chacun y allant de son petit effet 3 D. Cloner à tour de bras, morpher à la chaîne, s'arracher les meilleurs infographistes, s'évertuer à rivaliser d'habileté à coups de trucages numériques. Peut-on parler de cinéma électronique pour autant ? Peu probable qu'ils se posent même la question. Les prouesses techniques l'emportent largement sur l'écriture. La tentation était trop grande. L'ère jurassique des effets spéciaux a figé la création, l'a sclérosée...

Christian Boustani

Il semble urgent dans ces conditions, de trouver des réalisateurs capables d'aborder la narration non linéaire, pour y développer la simultanéité des discours, ou encore susceptibles de construire un récit dans la profondeur, recourir au multiplan. D'autant plus que ces ordinateurs favorisent la remise en cause permanente du récit, permettent à tout instant de réinventer le sens.

Aussi, on a beau courir après ces appellations qu'on voudrait bien contrôler comme : cinéma électronique, cinéma numérique, voire même cinéma informatique, puisque cela semble être le cas aujourd'hui, on ne va pas nous faire croire que l'essentiel est là...

Le Cinéma numérique

Quatre projets de cinéma numérique

Pierre Bongiovanni

"Le cinéma, bien sûr, est le plus international des arts.
Pas seulement parce que des films en provenance de pays divers font le tour du monde à travers les pays les plus divers. Mais, avant tout, parce que les possibilités sans cesse enrichies de sa technique et son pouvoir créateur sans cesse en progrès permettent au cinéma d'instituer à l'échelon international un contact de pensée éminemment vivant. De cette réserve inépuisable de possibilités le premier demi-siècle n'a vu pourtant utiliser que des miettes."

"Il faut préparer dans les cerveaux une place pour l'avènement de thèmes entièrement nouveaux qui, multipliés par les possibilités d'une technique renouvelée, exigeront une esthétique absolument nouvelle pour la matérialisation intelligente de ces thèmes dans les grandes oeuvres de demain."

"Un monde immense et complexe de possibilités s'ouvre au cinéma. L'humanité se doit de les maîtriser, non moins que de maîtriser l'aspect fécond des découvertes de la physique d'aujourd'hui, de l'ère atomique. Or l'esthétique mondiale a fait si peu, jusqu'à présent, si lamentablement peu pour permettre à l'homme de se rendre le maître des moyens, des possibilités qu'offre le cinéma ! Pas seulement faute de savoir ou d'élan. Ce qui frappe ici, c'est l'immobilisme, la routine, la fuite devant les problèmes absolument neufs que posent les étapes, se poursuivant l'une l'autre, d'un cinéma en perpétuel devenir. Nous n'avons rien à redouter de leur assaut. Notre tâche est de rassembler et de résumer l'expérience des époques passées et en train de passer, pour aller, forts de cette expérience, au-devant des étapes nouvelles, si infiniment attirantes, et de les dominer victorieusement, en n'oubliant à aucun instant que la profondeur idéologique du thème et de la matière demeure et restera à jamais la base véritable de l'esthétique, ce qui confère sa pleine valeur à la mise en oeuvre des nouveautés techniques, les moyens d'expression les plus perfectionnés servant seulement à donner corps aux formes les plus élevées de la pensée."

Eisenstein.

Les nouvelles technologies du numérique permettent d'envisager un renouvellement complet des protocoles d'écriture cinématographique ; cette révolution est, à bien des égards, aussi décisive que l'arrivée du parlant dans le cinéma muet de l'époque.

Le projet d'installation, au sein du CICV, d'une filière technique informatisée se fonde sur la nécessité :

- de contribuer à la relance de la création cinématographique internationale en permettant aux auteurs de se confronter aux potentialités de ces nouvelles machines,
- de développer des actions de formation innovantes sur les nouveaux métiers du cinéma.

Ce projet passe notamment par la constitution d'une chaîne de post-production numérique complète : transferts cinéma/numérique/cinéma, montage et traitement numérique des images.

Pertinence du projet

1. La politique des pouvoirs publics français, en matière d'aménagement du territoire, milite en faveur de l'implantation d'activités de pointe en région.

2. Un des points clefs de la mutation technologique en cours réside dans le fait que s'opère actuellement la synthèse entre deux techniques et deux savoir-faire : le cinéma d'une part pour la production et le tournage ; la vidéo pour la post-production et le montage.

3. La généralisation progressive des technologies numériques génère un transfert de compétence des professionnels du cinéma vers les informaticiens et les infographistes ; les premiers sont dépositaires d'une culture originale mais sont encore dépourvus des nouvelles compétences techniques ; les seconds maîtrisent les nouveaux outils mais sont vierges de toute culture des métiers du cinéma. Des protocoles de transfert dans les deux sens sont nécessaires.

4. Le CICV est dépositaire de projets de réalisation longs métrages, ambitieux quant au contenu, novateurs quant à la forme, nécessitant un tournage 35 mm, une post-production numérique et une exploitation 35 mm.

Mise en oeuvre

La mise en oeuvre de l'outil préconisé par le CICV suppose des négociations avec les constructeurs de matériel et les concepteurs de logiciels, associés à une démarche d'expérimentation et de recherche.

Une transparence et une collaboration avec les industriels et les prestataires privés doivent permettre de lever les malentendus et de créer un contexte favorable, profitable à tous. L'outil que souhaite créer le CICV devrait être perçu comme une opportunité par les différents secteurs concernés. Ce n'est pas encore le cas. Le tollé provoqué par notre initiative pose pourtant une question à laquelle il faudra bien répondre un jour : recherche et création ont-ils encore une place dans le service public ?

Composition de la chaîne

L'analyse des projets artistiques dont nous sommes dépositaires ainsi que l'étude des évolutions techniques en cours, nous ont permis de déterminer une série de choix et d'aboutir à la constitution d'un outil cohérent, prévoyant :

- un scanner cinéma, un banc-titre numérique complété de plusieurs outils d'entrée (scanner à plat, scanner de diapo), des supports de stockage des images numériques et de sauvegarde des données du film numérique, des stations de traitement et un imageur en sortie, le tout configuré en réseau (type Ethernet).

Une gamme complète de logiciels permettrait d'aborder les travaux de palette et d'animation 2D, de modélisation et d'animation 3D, de traitement d'images spécifiques (morphing et effets spéciaux).

"Kio"
Sylvain Resling
(France)

C'est l'histoire d'un déménagement. Celui de Pierre et Hélène, du petit matin de la finition des caisses, au lendemain de la première nuit dans un nouvel espace.

Ce déménagement sera filmé dans un climat de rêve éveillé, racontant une histoire ramifiée en une multitude d'autres : un film "fractal", entre sciences et fiction, un voyage onirique et musical à travers le réel, où les époques se croiseront, ainsi que des personnages ordinaires, mais dont les vies seront traduites comme autant de petites légendes, tissant ensemble une épopée ouverte.

"Le journal d'un vampire de campagne"
César Vayssié
(France)

Eddie est un jeune vampire qui habite le cimetière d'un village dans la campagne française. Depuis qu'il est mort, il tient son journal intime avec beaucoup de soin. Un soir d'été, Eddie rencontre Marie, une rencontre qui bouleversera la vie du jeune vampire.

Ce projet prétend poursuivre la réflexion appliquée dans les réalisations précédentes de César Vayssié (cf. "Un jour son prince"), sur les rapports entre fiction et nouvelles technologies. Il s'agit en effet d'une attitude qui met à l'épreuve les acquis de la narration cinématographique par l'utilisation des solutions visuelles que propose l'écriture électronique. La structure initiatrice est basée sur une diérèse classique : un homme rencontre une femme, une histoire simple dont le traitement provoque l'emploi de codes visuels connus. Le principe du film repose sur la confusion organisée des systèmes de représentation universellement employés dans la création audiovisuelle.

"Filmino"
David Larcher
(Grande-Bretagne)

Imaginons qu'il soit possible de visualiser la généalogie d'un accident, d'une coïncidence ; que cet événement, impossible à détecter normalement prenne une vie autonome, et voyage de manière observable dans le monde physique. Le film suivrait alors cet événement.

En fait, le film sera composé de deux films l'un dans l'autre : le premier constituera l'arrière-plan (composition numérique d'un paysage fait de lieux divers, de paysages traditionnels, mêlé de vues architecturales, intérieurs et extérieurs etc...). Le second intégrera des personnages, en partie ou entiers, dans un jeu d'échelles et de perspectives proche de celui d'une chambre d'Eames, ou de celui d'un collage. Une fois les deux films produits, ils pourront alors être remaniés en synchronisation l'un avec l'autre, à la recherche, justement de cette coïncidence insaisissable et mobile.

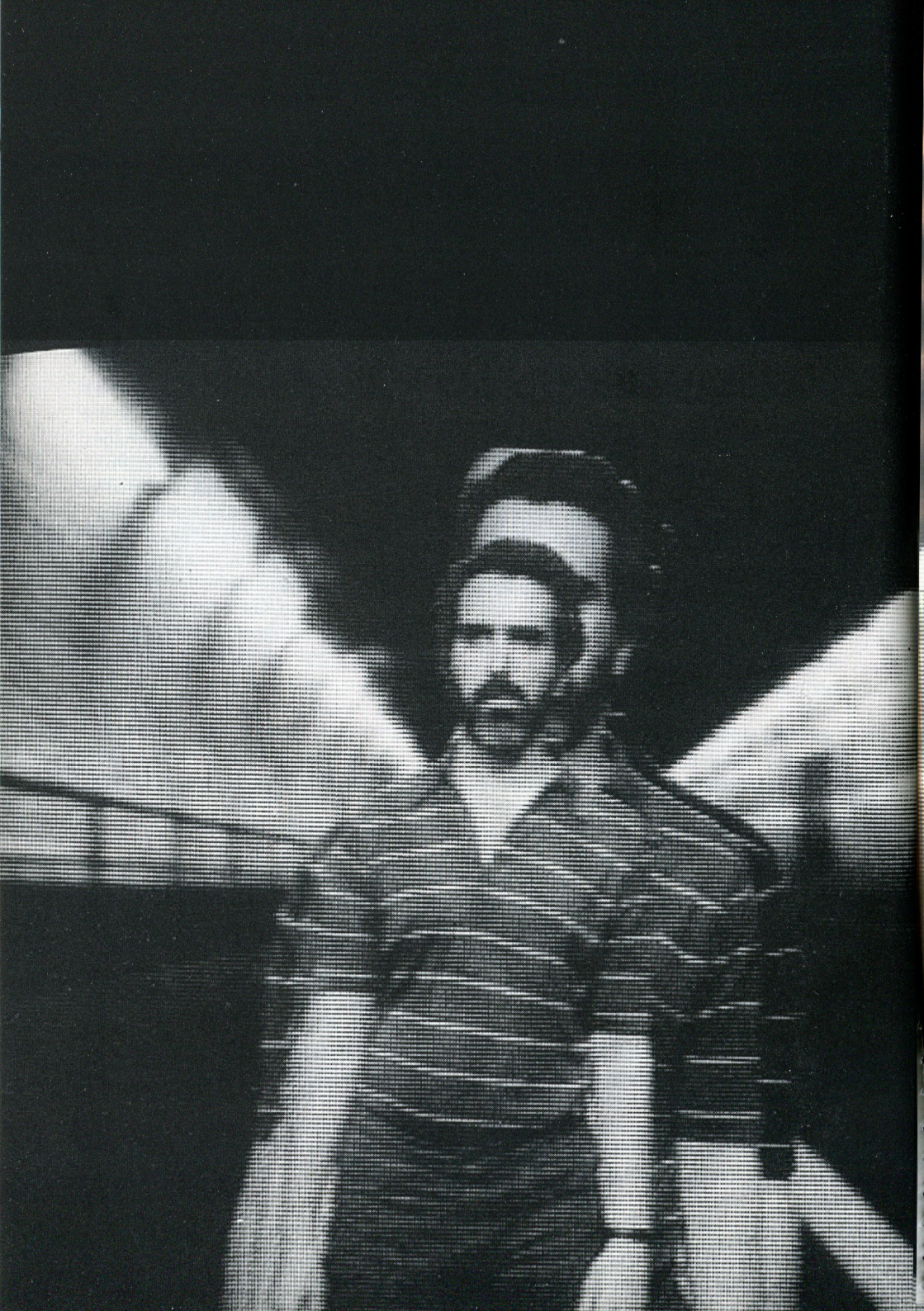
"Alix"
Sandra Kogut
(Brésil)

Alix est un homme. Arrêté, immobilisé dans un "hors monde", bloqué quelque part, dans un aéroport.

Il attend. Il observe. Mis en situation d'expliquer qui il est aux autorités, à d'autres voyageurs, à lui-même, il peut s'essayer à tous les possibles. Il s'invente des identités et imagine des histoires.

Le film se structurera comme un inventaire où chaque moment, chaque dialogue pourra expliquer plusieurs histoires différentes, chaque mot être associé à plusieurs explications possibles. Puis peu à peu, à travers les récits épars organisés comme un puzzle, nous découvrirons la personnalité d'Alix, nous percevrons ce qui est vrai, faux, inventé. De nombreux supports de narration seront utilisés, photos, textes, vidéo...

Alix essayera plusieurs récits, plusieurs vies, plusieurs identités et c'est le cours même des événements qui donnera les différentes clefs de sa propre histoire. L'ambiguïté des personnages et la complexité des situations seront rendues visibles par une présence simultanée de plusieurs fragments sonores et d'images issus de contextes différents, d'actions simultanées se déroulant selon des rythmes différents dans une même scène, etc...



Hommage à **Peter Campus**



Peter Campus : Set of Co-incidence

LES VIDEOS DE PETER CAMPUS

Artiste plutôt discret vivant loin des modes du milieu de l'art new yorkais, Peter Campus, figure historique et capitale de la création vidéo, reste aujourd'hui trop méconnu.

Nicolas Trembley

Né en 1937 à New York, il aborde dès l'âge de 14 ans la peinture puis la photographie, médium qu'il n'abandonnera jamais. D'abord formé à l'étude de la Psychologie expérimentale, instruction qui sera pour lui déterminante et qui imprégnera la méthode de sa recherche artistique, il quitte l'Ohio pour New York afin d'y poursuivre des études de cinéma. Tour à tour producteur pour la télévision, monteur free-lance, il décide de devenir réalisateur de film, projet qui se conclut par un unique essai conçu en 1966 et intitulé Dark Light. Ce court métrage de cinq minutes qui avait pour sujet l'amour, la mort, la mémoire, fait comprendre à Peter Campus combien il lui est difficile de travailler en équipe et que la solution serait de pouvoir créer de manière autonome.

C'est à cette période allant de 1968 à 1970 que Peter Campus aborde le monde de l'art en étant assistant à la réalisation de films pour Joan Jonas ou Charles Ross par exemple. Mais c'est surtout à travers sa profonde amitié avec l'un des sculpteurs les plus discrets du Minimal Art, Robert Grosvenor, que Peter Campus est initié à l'art contemporain. Dès les années 70, stimulé par les premières réalisations de Bruce Nauman, il est concerné par la vidéo et commence l'exploration de ses potentialités. Parallèlement, il développe des installations utilisant un dispositif vidéo en circuit fermé. La relation de l'oeuvre au spectateur, sera un des champs d'études qu'il privilégiera. On recense treize installations utilisant le circuit fermé produites entre 1971 et 1977. Il commence à exposer chez Sonnabend et Castelli et participe à de grandes manifestations internationales telles que la Documenta 6 de Kassel en 1976, ou encore la biennale de Venise en 1978.

A partir de ce moment, Peter Campus délaisse le médium de la vidéo et la participation du spectateur dans l'actualisation de ses installations. Les dernières oeuvres vidéo de l'artiste sont constituées de boucles d'images enregistrées d'une durée de douze minutes, et projetées contre le mur à une échelle gigantesque. L'image présente des visages de femmes et d'hommes en gros plan. Dès lors, Peter Campus continue son exploration des systèmes de projection mais cesse d'utiliser l'image-mouvement en se réappropriant la photographie à l'aide de diapositives. Le sujet de ces photographies reste le visage mais il ne s'agit pas d'une véritable recherche sur le portrait, mais plutôt d'une analyse perceptive sur le faciès. De l'humain, il passe aux paysages dans lesquels on peut encore apercevoir le travail de l'homme, notamment dans l'architecture, pour se concentrer ensuite sur les objets inertes à travers sa série sur les pierres. Mais c'est toujours l'objet de la perception qui le préoccupe.

Peter Campus ne laisse pratiquement aucune place aux débordements émotionnels, tout semble très calculé et méticuleusement agencé. Et si parfois, le spectateur peut être amené à sourire, réalisant le trucage ou la dimension métaphorique de l'oeuvre, il reviendra assez rapidement sur sa première impression pour laisser place à un sentiment teinté d'angoisse. Son travail est violent, il pointe de manière froide et univoque les relations psychologiques de l'être humain. Il nous renvoie à nous-mêmes et à nos relations avec le monde, avec l'autre.

Aujourd'hui, Peter campus explore les potentialités de l'ordinateur. Il n'utilise pas de gros systèmes informatiques mais des logiciels grands publics. Il réalise des photographies altérées. C'est-à-dire qu'il utilise des appareils qui ne nécessitent pas de développement en enregistrant l'image sur un disque laser puis les retouche à l'aide de logiciels, d'une façon presque minimale. Les figures récurrentes de cette nouvelle phase sont empruntées à la nature. Insectes, montagne, cieux, etc.

Trop vite relégué dans la sphère expérimentale des artistes travaillant sur la spécificité du médium, tout un pan de son oeuvre est restée définitivement méconnue. Car au-delà de l'analyse perceptive des modes de projection, l'artiste a édifié une formidable recherche sur le portrait ou plutôt l'autoportrait. Ce travail constitué de 9 bandes, scindées en 37 parties, est réalisé en l'espace de 6 ans de 1971 à 1976. L'étude de ce corpus est tout à fait intéressante car chaque vidéo représente chronologiquement une étape intermédiaire qui va nourrir le travail suivant pour finalement tout concentrer dans la dernière oeuvre.

Les deux premiers travaux vidéo de l'artiste sont réalisés la même année, en 1971, à l'aide d'un Portapac. Il s'agit de *Dynamic Field Series* et *Double Vision*. Nous pouvons sans peine associer ces deux bandes, similaires à la fois par leur style et dans leur thématique. Elles représentent les fondements archéologiques et l'alphabet de l'oeuvre de Peter Campus de même que les premières expérimentations historiques sur le médium.

Diffusé sans générique, *Dynamic Field Series* , constitué de trois parties, est un travail initial de gestation solitaire, qui met en scène le propre corps de l'artiste au sein du dispositif vidéo dans trois espaces connotés: l'atelier, la Judson Memorial Church de New York et le loft de l'artiste. Espaces d'embarquement, points de départ dans lesquels il cherche un point d'ancrage pour sa caméra, en la faisant tournoyer dans son territoire. Dès le moment où il trouve une position statique pour son outil, il cherche à déterminer différents paramètres optiques. Images des premiers temps d'une expérience fondatrice, ces fragments relégués désormais au statut d'archives, sont à considérer comme le brouillon de l'oeuvre à venir.

Nous y voyons apparaître le premier dispositif clé de la relation spéculaire entre le corps du réalisateur, la caméra et le moniteur de contrôle, de même que l'élaboration d'une temporalité basée sur des actions réalisées en direct, sans montage.

Le thème récurant de *Dynamic Field Series* appréhende la relation sensorielle du corps de l'artiste dans l'espace de la vidéo. Cette image en noir et blanc, abîmée, parasitée de scratches dus aux mouvements incessants de la course de l'artiste, fait apparaître le sol de l'atelier comme un terrain géographique primitif à conquérir, ou plutôt à explorer, tel le nouveau-né partant à la découverte de son environnement. Il s'agit bien ici de tâter le sol sur lequel va s'élever l'oeuvre.

Dès le moment où sa présence physique est ancrée dans le champ du moniteur, Peter Campus propose à travers *Double Vision*, une méthodologie de termes optiques en six parties, ayant pour but l'analyse des possibilités techniques que lui offre désormais son nouvel outil.

Les premières images de *Double Vision* restent hachées, floues, tremblotantes, à la recherche d'un équilibre, d'un repère. L'artiste essaie de faire coïncider deux points de vue, provenant de deux caméras distinctes. Pour appuyer son exercice, il cherche à coordonner deux espaces opposés et riches de sens, d'une part un espace public et anonyme, la rue, et un espace intime et personnel, sa chambre. Afin de démultiplier ce jeu synallagmatique, il joue sur les antagonismes plastiques, inhérents à toute image produite par la technique, à savoir l'ombre et la lumière. De la même façon, il travaille sur les contradictions des capacités technologiques et mobiles de la caméra, qui ont donné source au langage cinématographique, comme proximité et éloignement, plan fixe et mouvement, centre et périphérie. Ces oppositions répétées en écho semblent vouloir s'ajuster dans une course sans fin, les unes avec les autres dans une union impossible. Cette idée récurrente d'images doubles à travers lesquelles l'une n'existe pas sans l'autre est canalisée au travers du corps de Peter Campus qui se trouve au centre de l'image. Il est celui qui voit et celui qui est vu, il est modèle et représentation. Il est à la fois celui qui regarde celui qui est regardé qui n'est autre que lui-même. Ce mouvement bouclé de spirale est rendu possible grâce au moniteur qui fait ici office de miroir ou de prothèse oculaire.

Ces opposés, ces perpétuels aller et retour terminologiques sont la syntaxe de la problématique du double qui sous-tendra de façon permanente l'oeuvre de l'artiste et de l'homme, de l'art et de la vie, de la nature et de la technologie. L'un s'oppose à l'autre mais aucun des deux ne peut légitimer son existence sans l'autre.

Ainsi donc, à travers la démarche méthodique et expérimentale de *Dynamic Field Series* et *Double vision*, qui vise à tester les potentialités de l'outil vidéo, se manifeste l'embryon d'une problématique qui sera liée à la fusion de la représentation et de la réalité à travers la mise en scène de son propre corps, l'autoportrait.

Three Transitions, réalisé deux ans plus tard et exécuté en trois parties, opère une césure dans le travail de Peter Campus. C'est l'étape primitive des essais en studio, le début d'une collaboration avec de nouveaux moyens liés à la production de la télévision, WGBH. Ce mode de fabrication influence considérablement le travail de l'artiste. Il ne réalise plus seul mais en équipe, avec un matériel beaucoup plus sophistiqué. C'est l'apparition de la couleur, d'une image beaucoup plus soignée mais surtout destinée à être vue par le public et donc à quitter l'espace intime du studio de l'artiste.

Ce travail beaucoup plus mature met en scène le buste de l'artiste et plus particulièrement l'espace resserré d'un cadrage en gros plan de son visage, amenant ainsi l'oeuvre vers les premières problématiques figuratives liées à l'autoportrait. Le thème du corps et de la vidéo n'est pas propre à Campus, mais s'inscrit comme une étape formatrice de l'histoire du médium à ce moment-là. En effet, les grands mouvements artistiques américains des années soixante, précédant de peu l'apparition de la vidéo, avaient évacué totalement toute dimension de la figure humaine, faisant suite à une longue tradition de l'abstraction qui prend ses sources avec Vassili Kandinsky, Kasimir Malévitch ou Piet Mondrian et dont une infinité de variantes irradient l'histoire de l'art dès 1945, à travers, par exemple l'expressionnisme abstrait de Jackson Pollock, l'abstraction chromatique de Marc Rotkho ou encore l'oeuvre de Barnett Newman. Ainsi, issu de cette tradition, l'art minimal des années soixante, à l'intérieur des "structures primaires" de Don Judd, Robert Morris ou Tony Smith, s'attachait à travailler sur une oeuvre réduite à des modalités élémentaires de matière et de couleurs. L'art conceptuel, en faisant primer l'idée sur la réalité matérielle, comme l'ont prouvé Joseph Kosuth ou Lawrence Weiner, rejetait toute idée de figuration. En réaction à ces différents mouvements, on voit dès lors apparaître un regain de la monstration du corps avec l'émergence de nombreuses performances du Body Art au sein de la vidéo. Ces Happenings, issus en grande partie de Fluxus, remettent désormais à l'épreuve la figure dans des mises en scène souvent violemment sexualisées. Ce rapport au corps influe dès lors sur un certain type de travaux dont la dimension intimiste est particulièrement récurrente. La vidéo est désormais considérée comme un objet analogue au miroir. Ce qui est ainsi souligné, c'est l'intimité de la vidéo, sa dimension subjective, sa capacité à fonctionner comme un moyen d'enquête introspective. La vidéo nous donnerait à voir l'image du moi.

Et si l'essence de la vidéo réside dans le fait de constituer un miroir, cette caractéristique nous renvoie à la problématique psychanalytique du narcissisme. Le moi qui se reflète dans le moniteur est le résultat du travail accompli par la personnalité narcissique dans l'élaboration de sa propre image.

Comme l'analyse Stéphanie Moisdon (1), après une lecture du texte légendaire de Rosalind Krauss (2) "ce mouvement que la vidéo décline de façon récurrente, inhérent à sa propre technologie - le retour ou la boucle, (le feed back)", à savoir l'image qui est renvoyée directement sur le sujet lui-même se regardant, un circuit fermé, "renvoie à la psychanalyse et à une des définitions que donne Freud du narcissisme primaire: "une balance entre la libido du moi et la libido d'objet: plus l'une absorbe, plus l'autre s'appauvrit. Le moi doit être considéré comme un grand réservoir de libido d'où la libido est envoyée vers les objets, et qui est toujours prêt à absorber de la libido qui reflue à partir des objets"(3). Lacan parlera de cette expérience narcissique fondamentale qu'il désigne sous le nom de Stade du miroir, où le moi se définit par une identification à l'image d'autrui, et où le narcissisme ne serait pas tellement la négation d'une relation à l'autre mais son intériorisation". Ce qui est intéressant avec Campus, c'est le renversement opéré à travers l'image-miroir. L'action ne se résume pas à une simple admiration narcissique, car l'artiste détruit à chaque fois son reflet. La thématique narcissique du double est bien littéralement mise en scène, mais il ne s'agit pas d'une contemplation auto-érotique. L'artiste en abolissant systématiquement de manière violente son propre sosie, pose la question de la représentation de l'autoportrait. Peter Campus se fait violence, il se lacère et se poignarde dans le dos, pénètre à l'intérieur de son corps, en ressort et se recoud grossièrement. Cette traversée du miroir, telle une opération chirurgicale, lui laisse la trace d'une énorme cicatrice refermée vulgairement avec du scotch. En tentant de se dissimuler en se projetant dans le simulacre du trucage vidéo, il se dévoile en fait à lui-même en se masquant littéralement de son double. Si d'ordinaire une personne a recours à l'usage du travestissement, c'est justement pour faire disparaître son identité, la cacher. A l'inverse, le masque ici fait office de révélateur, il démasque en quelque sorte l'autre qui n'est que lui-même.

Ces destructions organisées de l'artiste par l'acteur ou inversément, à savoir de soi-même à soi-même, poussent à l'extrême, à l'index, la réflexion sur l'autoportrait. Quel peut-être l'autoportrait idéal ? Est-ce possible ? Au-delà de la tentative pratique, d'une technique du double, se pose également la question de la monstration pour Peter Campus. En effet, le regard que l'on est amené à porter sur soi-même dans l'exercice psychique de l'introspection, révèle plutôt des manques et des défaillances. Comment exposer ces zones d'ombre qui surgissent aux tréfonds de l'intimité et les articuler de manière suffisamment claire pour qu'elles puissent être perçues et faire sens pour le public ? N'y a-t-il pas forcément trahison avec soi-même, avec sa propre réalité dans toute tentative de représentation ?

Coincé dans une impasse liée à cette difficulté de la représentation, Peter Campus quitte le temps de *Set of Coincidence*, sa vidéo suivante, l'espace restreint du gros plan de son propre visage pour investir un lieu plus large et plus abstrait que l'on pourrait qualifier de mental, de territoire psychique. La technologie sert dès lors à une esthétique de la disparition, le corps de l'artiste s'annihilant et se dématérialisant,

devenant contenant de la neige vidéo, du non-signal. Sa masse physique part flotter, comme en apesanteur, dans l'océan incorporel de la Blue Screen. A ce sentiment de leurre technologique, s'ajoute l'apparition formelle de nouveaux éléments à travers des décors carton-pâte réunis sur un véritable plateau de tournage. Cette bande témoigne pareillement du désir d'extranéation d'une image plate vers celle plus profonde de la perspective.

La dématérialisation, le tourbillon abstrait et symbolique dans lequel semble flotter à jamais le corps de l'acteur fait écho aux événements particuliers liés à la réalité de la vie du réalisateur, à la mort de son père. En utilisant une image démultipliée de lui-même, jeu de poupées russes avec soi-même, il avance lentement, comme absent, en une procession funéraire, à travers l'architecture glacée du tunnel Holland. Ce long tunnel infini, rappelle les expériences Near Dark des personnes qui se sont approchées de la mort ou la métaphore du tunnel freudien, qui conduit le sujet lors de sa cure vers un retour au plus profond de lui-même, vers ses origines. C'est donc bien vers une recherche de lui-même que Campus essaie d'avancer d'une façon plus complexe qu'une simple démonstration technologique en s'ancrant de plain-pied dans la métaphore, faisant oeuvre à travers un véritable essai figuratif sur la mort, sur la perte, la mémoire.

La même année, comme pour couper court à cette tentative onirique, Campus réalise *R-G-B*, qu'il décrit lui-même comme sa déclaration vidéo la plus sèche, exempte d'insinuations, simple exploration par l'acteur du système des couleurs dans lequel il est piégé. Le titre de ce travail divisé en quatre parties fait référence au Red-Green-Blue, soit au rouge, vert, bleu qui sont les trois composantes du signal électronique vidéo. Cette épreuve marque désormais de façon déterminante l'obsolescence de son rapport avec la technologie pure.

R-G-B explore de façon presque mathématique différentes combinaisons de couleur, mais ne semble pas pouvoir échapper, dans une première lecture à un exercice fastidieux. L'utilisation constante du larsen, par exemple, n'a pour effet que de projeter à l'infini la même image de soi-même. Pris dans cette boucle sans fin, l'oeuvre s'épuise d'elle-même. Ce qui commençait à poindre dans la dernière partie de *Set of Coincidence*, n'est pas sans rappeler la fin de *R-G-B*. Le corps de l'artiste est à nouveau présenté sous la forme d'une simple silhouette remplie par de la couleur plane. Le rôle de l'acteur n'a plus que la fonction d'objet apparaissant dans un défilé d'ombres colorées. Ce corps désormais vidé de son âme est voué à la répétition stérile de lui-même. L'artiste se décrira d'ailleurs "comme un prisonnier s'éloignant de sa cellule" (4) et stoppera sa production de bandes pendant deux ans.

L'année 1976 est la plus prolifique, pour la réalisation de bandes vidéo de Campus. Il en produit quatre, qui mettent un terme à son oeuvre. Il est communément admis que *Four Sided Tape* compose une trilogie avec *East Ended Tape* et *Third Tape*. L'artiste retrouve le studio de WGBH pour y terminer son oeuvre en utlisant des acteurs.

Les morceaux de *Four Sided Tape* reprennent la thématique Campusienne de la défiguration, de la disparition. Méthodiquement, ces quatre séquences annihilent tout d'abord les jambes, puis le buste, puis la tête et enfin les bras de l'acteur. Ce qui se manifeste désormais comme nouveauté, c'est l'utilisation de la vidéo, comme simple support d'enregistrement de l'image en direct, et non plus comme élément de trucage.

East Ended Tape agencé en quatre sections est une collaboration entre Peter Campus et Susan Dowling. A l'intérieur même des fragments, on discerne des séparations articulées par des actes bien distincts et spécifiques. Le spectateur fait face à quatre gros plans, alternant entre le portrait d'une femme et celui d'un homme. C'est une nouvelle étape dans l'évolution de l'oeuvre formalisée par la disparition de son propre corps remplacé par celui d'une actrice. Ce travail explore la disparition du sujet initial, sa métamorphose vers l'autre. En tentant de dresser le portrait de Susan Dowling, c'est par un jeu de miroir métaphorique que l'artiste dresse son autoportrait. L'autre n'est qu'allégorie de soi-même, littéralement démontré à travers tout le jeu de gémellité et d'oppositions consubstantielles telles que l'ombre et la lumière, la gauche et la droite, l'homme et la femme. Contraste entre l'immatériel, le tangible que représentent l'ombre et son défilé de symboles, perte, vide etc. et la lumière incarnée physiquement par un objet palpable, la main de la femme. Doubles inséparables mais non immuables. On sait que le processus photographique a besoin de l'ombre pour révéler, justement, alors que la vidéo exige de la lumière pour faire image. On peut penser que pour l'artiste la démarche visant à présenter le côté obscur, ce que l'on a peine à maîtriser, à la clarté de la représentation, reste toujours une tentative difficilement fusionnelle, qui réenclenche à chaque fois un nouveau processus rotatif tel le Yin et le Yang.

Third Tape, enfin, est réalisé en trois parties avec la collaboration de John Erdman. Il s'agit ici de la construction et de la destruction ou plutôt de la modification du visage en un double altéré. Altéré car il n'est que réflexion (miroir) mais aussi altéré car, déformé, boursouflé.

Il est frappant dans ce travail de constater à quel point l'énonciation du sentiment de solitude fait écho aux travaux antérieurs. Depuis le début de son oeuvre, Peter Campus, même s'il travaille pour la télévision et en équipe, s'est toujours attaché à se présenter seul. L'aspect minimal de sa recherche nous poussait à croire que c'était probablement dû à une investigation exécutée dans une certaine économie de moyens, mais *Third Tape*, si proche de la performance, de la saynète, reconduit notre jugement vers des zones plus sinistres.

Cet homme seul face à la caméra, muet, transmet quelque chose de triste de l'ordre de la non-communication, alors qu'il s'adresse à la télévision. Peter Campus transmet une émotion teintée d'ennui et de profonde solitude. Ce qui pourrait être perçu comme un échec, l'impossibilité à communiquer son moi, son portrait, devient une réussite, car elle prend ici formellement corps dans la violence de la laideur, la monstruosité physique du visage de John Erdman, elle fait image. Celui-ci est in extenso lacéré et déformé par la pression du fil sur sa peau.



Peter Campus : Third Tape

Enfin, Peter Campus signe son oeuvre à jamais à travers *Six Fragments*, dans lequel apparaît une voix narrative reprenant et éclairant toute l'oeuvre passée de l'artiste.

Cette ultime bande vidéo est réalisée avec la participation de John Erdman, Susan Dowling et Stan Strickland. C'est la première fois que Peter Campus met en scène plusieurs acteurs de façon simultanée. C'est également l'apparition d'une voix off, celle du narrateur, qui relie les six parties du travail.

On y retrouve toutes les caractéristiques de la personnalité de son oeuvre. Le sentiment de solitude atteint ici son apogée, à la fois dans le texte et à travers l'attitude des personnages. Bien que la mise en scène fasse interagir plusieurs comédiens dans le même espace, ils semblent ne pas pouvoir communiquer. Chacun d'entre eux scrute droit devant lui, dans le vide. Leur jeu de regards est chorégraphié afin qu'ils ne se croisent jamais, dans une réciprocité entre observé et observateur. Ce groupe entité n'est soudé qu'en tant qu'ordre composé d'unités. Les personnages se surveillent à tour de rôle, s'évitent, se menacent tout en se protégeant. Ces corps statufiés semblent attendre à chaque instant le faux pas de l'autre, miroir d'eux-mêmes, dans une expectative totalement paranoïaque.

Peter Campus a toujours refusé un investissement qui serait de l'ordre de l'affectation en se tenant toujours en suspension de tout émoi pulsionnel tout en traitant des thèmes qui engagent pour le moins le pathos, comme la violence, la mort, la solitude. Deux des personnages se révèlent être l'ultime possibilité de pénétrer dans une sphère plus humanisée. Mais cette démarche vers la communication vire à la faillite, au vide, car l'homme demande à la femme le droit au suicide. *Six Fragments*, comme le dit Peter Campus "... possède deux fils conducteurs: la narration qui est prise de la transcription d'un rêve et les six images qui forment la base du mythe de la perte et de la désertion" (5). Cet épisode onirique assez complexe raconte l'histoire d'un groupe de personnes, sorte d'armée de libération, qui se serait donc formée pour sauver l'humanité d'une guerre apocalyptique. Mais c'est l'histoire d'une tromperie, d'un leurre, d'une trahison. Ces soldats s'aperçoivent finalement qu'ils n'ont pas été réunis pour sauver quoi que ce soit. Un des guérilleros décide de se sacrifier en s'inoculant une maladie mortelle qui pourra à travers lui contaminer le peuple, ce qui n'exclura pas les membres au pouvoir. Sa tentative échoue, il se retrouve seul en prison, abandonné par ses camarades, dans l'attente de sa mort prochaine.

L'intérêt de cette oeuvre réside également dans la distorsion entre les images et le texte. Rien dans ce que l'on voit ne ressemble objectivement à une armée, à une ville, à la guerre. En revanche, ce sont toutes les images que Peter Campus a déjà mises en place tout au long de son oeuvre. Portrait d'ombre et de lumière, gros plan de visage, déplacements spatiaux du corps des acteurs, couleur et noir et blanc, variations des échelles de perception etc. En revanche, la simultanéité du texte et de l'image apporte une nouvelle interprétation de l'oeuvre passée ou plutôt la confirme. Ce que nous prenions au départ pour de simples exercices expérimentaux du médium, fait écho en réalité à toute la thématique de l'artiste, apparaissant de façon beaucoup plus évidente dans ses dernières vidéos.

Nous pouvons, au vu de son texte, nous demander si son entreprise n'est pas de l'ordre de la faillite justement et si son investissement n'est pas soumis à la désertion. Peter Campus ne parle-t-il pas de la vidéo, de la télévision comme d'un mythe, d'une utopie ? A-t-il réussi dans son entreprise à travers la constante recherche de son double à, finalement, se révéler ? N'a-t-il pas ruiné toute tentative de figuration en la recherchant justement ? Peut-être faut-il regarder encore et encore ce travail qui se refuse à toute catégorisation pour y trouver certaines réponses.

(1) Stéphanie Moisdon, Des dispositifs... Art et clinique, in "l'armateur", n°12, p. 16-18, 1994.

(2) Rosalind Krauss

(3) Sigmund Freud, in Psychoanalyse und Libidotheorie, 1923.

(4) in Peter Campus, Catalogue vidéo, Electronic Arts Intermix, New York, 1991. P59.

(5) in Peter Campus, Catalogue vidéo, Electronic Arts Intermix, New York, 1991. P60.

Réalisations vidéo

Dynamic Field Series
réalisée en 1971.
noir et blanc, sonore, 23 mn 42

Double Vision
réalisée en 1971.
noir et blanc, silencieux, 14 mn 45
1 - Copilia
2 - Disparity
3 - Convergence
4 - Fovea
5 - Impulse
6 - Fusion
7 - Inside the Radius

Three Transitions
réalisée en 1973.
couleur, sonore, 4 mn 53

Set of Coincidence
réalisée en 1974
couleur, sonore, 13 mn 24

R-G-B
réalisée le 29 Mai 1974.
couleur, sonore, 11 mn 30

Four Sided Tape
réalisée en 1976.
couleur, sonore, 3 mn 20

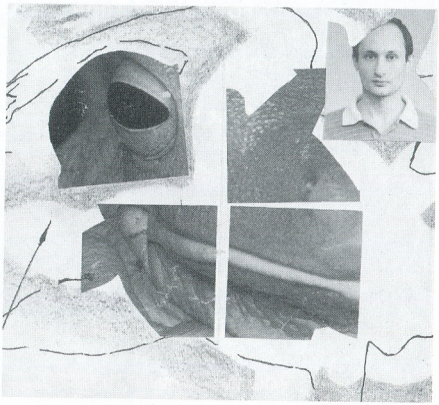
East Ended Tape
réalisée en 1976.
couleur, sonore, 6 mn 46

Third Tape
réalisée en 1976
couleur, sonore, 5 mn 06

Six Fragments
réalisée en 1976
couleur, sonore, 5 mn 07

carnets

de



Maliarenko : La Princesse Grenouille



Maliarenko : Performance of Performance

Clermont-Ferrand s'ouvre à un pays entier, représenté par deux artistes vidéo et leurs installations : l'Ukraine. Les thèmes des oeuvres (intéressants pour les Lituaniens, Allemands, Français, Ukrainiens) ne sont qu'une coquille dans laquelle se cache la question la plus importante et la plus actuelle : qui sommes-nous ? A mon avis, l'Ukraine est aujourd'hui l'endroit le plus curieux que l'on puisse trouver.

voyage

Elle a perdu sa souveraineté il y a plus de 300 ans, laquelle a été dissoute sciemment dans les franges de la culture russe.

Carnets de voyage

La plasticité de la poétique transforme la cruauté de la réalité

Ute Victoria Kilter

Traduit de l'anglais par E. Daniau

Les Ukrainiens ont gardé une originalité due à leur étonnante sagesse - caractérisée par la douceur (poétique) - plasticité : "Tout passe un jour". Cette poétique, à elle seule, est un trait essentiel des deux vidéastes présentés. La notion de "Film poétique ukrainien" (citations de Dorjenko, Illenko) est valable également pour eux. C'est une sorte de mouvement génétique qui se reproduit ; ni une aggravation, ni un renforcement mais une manière d'arrondir les angles, d'adoucir les oppositions.

Pour désigner le problème sans le mettre en exergue pour autant, c'est écrit dans la langue d'Esope. A. Dirdovsky en stratifiant les différentes couches de la perception dissimule le véritable sens et laisse la possibilité d'être un simple spectateur ou de deviner pourquoi Kiev parle du destin d'un moine lithuanien (et qui plus est catholique). Il travaille à un rythme exceptionnel allant même jusqu'à se répéter, il compléte la présentation de chaque nouvelle oeuvre par une performance théâtrale à laquelle il participe (en tant qu'acteur) ainsi que sa femme Larisa.

Victor Maliarenko travaille aux studios cinématographiques d'Odessa en tant que créateur d'effets spéciaux, et connaît également l'infographie, tout en refusant (j'espère que c'est encore le cas) d'utiliser des effets spéciaux dans ses travaux. Il crée grâce à l'environnement lumineux, la structure du cadre et les participants. C'est davantage un travail théâtral et de mise en scène, alors que d'Al. Dirdovski, lui, travaille en superposant des images de la nature et des documentaires.

Maliarenko met en vedette les niveaux sémantique et textuel (et je ne peux rien dire de ma participation). On retrouve ces deux niveaux dans *Performance of Performance* : initier le spectateur moyen à la spécificité des performances (mais à l'aide de la vidéo) et en plus de cela, au sentiment que l'art vidéo en constitue l'introduction car la vidéo est devenue une matière en relation avec le spectateur.

Dans *The silence of Dr Lecter*, les répétitions permettent de garder l'attention sur le texte - ce qui est très important ici ; bien que le sujet soit l'art de la cruauté, il présente les artistes

d'Odessa. Pourquoi ? Le thème de la cruauté est prépondérant chez le couple Maliarenko-Kilter. La question de la cruelle destinée des artistes dans notre monde ou la question d'avoir son propre monde au moyen du silence de "tous les autres". "Tous les autres" qui s'inquiètent de résoudre des problèmes à "d'autres" niveaux (éternité, responsabilité, rappel de l'importance de l'art et de la raison dans tous les phénomènes de la vie).

Tous les travaux de Maliarenko sont présentés en mouvement avec d'indispensables performances. Il est intéressant de se demander pourquoi les créateurs présentent l'art vidéo (image en principe vivante) accompagné de performance. Ce n'est pas bien sûr parce qu'ils considèrent le plan visuel comme insuffisant, mais parce que ce qui est familier amène le spectateur à l'émotion. Il faut reconquérir et développer cette émotion, diriger la perception ainsi que reproduire cette indéracinable plasticité de langage et de mentalité. C'est pourquoi l'art vidéo de Dirdovski est toujours dynamique : vidéo + performance ; auxquelles Malyarenko ajoute, dans ses travaux, des installations.

L'installation de Kulchitsky - Chekorsky (avec toute sa saturation textuelle, la violence des rares accessoires et l'insuffisance du son à la limite du sérieux) est en tout cas ukrainienne.

Il est nécessaire de faire remarquer l'importance du travail en couple (en laissant de côté ici les aspects psychologique, traditionnel, financier des travaux etc.). Dirdovski et Maliarenko travaillent en couple par opposition au travail de l'"Adama Studio" et de la "League Level 14". Même Kultchitsky-Chekorsky (non mariés car trop jeunes) forment une paire. Les difficultés des pionniers sont divisées par deux et ils existent en tant qu'unité intellectuelle et émotionnelle permanente. Leur vie d'artiste et leur vie personnelle ne font qu'un.

Dirdovski. Une légère nostalgie pour le pays (que l'on pourrait appeler "la terre des aïeux"), la foi (que chacun doit chercher en lui-même). La tradition interrompue en tant que continuité de la culture, transmise de père en fils et au moine lituanien en Ukraine. La recréant à travers la mythologie et sa propre foi.

Maliarenko *Perf of Perf.* Ayant décrit la performance d'un artiste canadien, nous parlons de ce phénomène et rapprochons cette description et les diapositives de ce que nous attendons visuellement d'une performance, ce qui est absolument le contraire d'une vraie performance.

Silence of Dr Lecter est une tentative visuelle de mettre en exergue le problème de la cruauté créatrice de la mentalité des "autres", la question du droit d'avoir son propre monde au moyen des "autres" silences artistiques. Cette question rappelle l'importance de l'art et du sens dans tous les phénomènes de la vie.

Perf of Perf a pour arrière-plan le conte de fée, le film encourage les gens à déchiffrer le code de la vie de tous les jours, du mythe national traditionnel. Le but est d'entraîner les gens à trouver sous la coquille de la vie de tous les jours la profondeur de la nuit pour désarçonner l'indifférence.



Villius - Gabrielus
Dirdovski Alexandre
15 mn 50, 1992

La Princesse Grenouille
Maliarenko Victor
6 mn, 1994

Silence De Docteur Lector
Maliarenko Victor
9 mn, 1994

Performance Of Performance
Maliarenko Victor
12 mn, 1993

Adama
Dirdovski Alexandre
5 mn 30, 1993

Compositions
Dirdovski Alexandre
9 mn, 1994

Insight
Dirdovski Alexandre
7 mn 30, 1994

Dead In The Opera
Savadov A. & Ientchenko G.
9 mn, 1993

4/3
Vycheslavsky
14 mn, 1993

Métatexte

L'existence "en marge" d'un monde entièrement cultivé, sans participation au processus d'art courant, nécessite la réalisation de pratiques artistiques individuelles qui se positionnent par rapport aux discours existants (au moyen de commentaires, en établissant des liens avec/entre ces mondes). Ici le sujet de réflexion choisi est un des plus radicaux dans l'art contemporain : l'art interactif (interactive-art).

Le rôle intermédiaire des technologies permet d'engendrer un nouveau contexte de jeu ; pour chaque oeuvre d'art concrète et innovatrice, l'ambivalence est assurée. Une oeuvre d'art interactive comprend deux espaces : la réalité, jouant le rôle du monde profane (récipient d'objets-symboles non valorisés), et le virtuel, dans le rôle du monde culturel valorisé. Une fois la liaison faite (interaction), le monde réel et le monde virtuel ne fusionnent jamais, de même que "les couches valorisées et profanes... ne s'unissent nulle part, ne constituent jamais de vraies synthèses" (1). Le mécanisme de l'esthétisation de l'objet profane dans l'art interactif fonctionne sur un principe de "ready made" : la valeur artistique est donnée à l'objet du monde profane (réel) en le transposant dans le monde culturel valorisé (le virtuel) (2) (3). La possibilité d'une fusion qui se ferait aux moyens de la techno-logie et de la bio-logie, amènerait inévitablement la perte du statut de valeur artistique pour les oeuvres d'art interactives. D'ailleurs, pour l'art interactif dans une situation où les procédés techniques ne sont pas infinis, il existe aussi une possibilité de développement "extensif" - au moyen d'un travail avec l'esthétique de l'interactive-art : par une variation de cette esthétique, par une combinaison, une union de ses éléments pouvant créer des espaces "privés", "quasi-mythologiques et individuels provoquant l'expressivité, l'originalité, la richesse de l'art" (4).

Kulchitsky & V. Tchekorsky

Traduit du russe par Maja Bozilovic

C'est justement cette situation qui est caractéristique aujourd'hui de l'art dans les installations vidéo : dans la chaîne artiste-oeuvre-spectateur, le premier maillon est de nouveau actualisé en raison de l'augmentation de la portée de catégories comme la démarche, le procédé, la méthode, le sujet, l'idéologie ; dans cet ensemble, l'artiste est également compris (5). En outre, à la différence de l'interactive art maker, l'installation-maker est autant soucieux du problème de l'organisation de l'espace virtuel que de celui de l'espace réel. De plus, son attention est plutôt concentrée sur le problème des rapports entre ces deux espaces - le réel (sculptural) et le virtuel (images). Il est intéressant de considérer, de ce point de vue, le processus possible de fusion du destinataire avec l'espace de l'installation vidéo. Le destinataire élabore ici le rapport à l'espace virtuel, comme à l'espace réel, lesquels sont bien délimités dans ce genre, et de manière phénoménologique il participe à ces espaces, les unissant dans son imagination. De plus, l'adéquation de la perception des oeuvres d'art dépend beaucoup du spectateur, surtout de ses facultés d'imagination, de capacité à produire des métaphores et des analogies. Cependant on peut se représenter l'espace virtuel, non pas "de l'autre côté" de l'écran de l'ordinateur (qui en tant que moyen technologique occupe ici une position "soumise") mais comme un espace réel de substitution (galeries, musées, plate-forme en plein air, etc). Le caractère paradoxal de cette méthode consiste dans le fait que le monde virtuel exprimé par l'intermédiaire de technologies (6) est, dans une mesure significative, intégré au monde réél (7). Sur nos installations, le spectateur se trouve pratiquement immergé dans un espace (l'espace réel ici est absent, remplacé par l'espace virtuel qui cependant n'est pas engendré par la techno-logie et la bio-logie comme s'il avait reçu le droit à une existence indépendante, autonome). Nous qualifierions cette situation de situation d'art post-interactif. Nous démontrons que le spectateur n'a plus besoin de faire d'effort pour unir dans son imagination l'espace virtuel et réel (en effet il n'y a plus de frontières entre eux), il n'a également plus besoin de produire des métaphores, de forcer son potentiel intellectuel et émotionel (8). La pluralité et l'identité des objets, mis en fonctionnement sur nos installations *Espace de la capitulation. Stalingrad à Berlin*, démontre plutôt un processus de réduction infinie (décomposition) de la métaphore qu'un processus de reproduction infinie de celle-ci. La représentation photographique du soldat, travaillée à l'ordinateur, occupe ici une positon intermédiaire entre la métaphore de la guerre et celle de l'homme en uniforme militaire qui pointe son canon sur le spectateur ; l'image vidéo censurée pour la métaphore de l'amour, du sexe et de l'homme et de la femme, accomplissant l'acte sexuel ; l'escalier pour la métaphore du passage d'un monde à l'autre et pour l'objet d'usage courant ; l'uniforme allemand pour la métaphore de l'agresseur, de l'ennemi et de l'habit militaire, etc.

L'ambivalence des oeuvres d'art novatrices actualise le problème du choix des sujets pour chaque projet particulier. On préfère de loin les sujets engendrant les perceptions les plus frappantes , les sujets assurant une intégrité plus certaine et plus durable du "texte" de l'installation dans la mémoire du destinataire. Ainsi l'artiste doit se poser avec une acuité particulière le problème de la révélation du degré d'actualité, de la portée sociale des sujets. Dans la situation actuelle, cela est rendu difficile par la perte totale des liens conventionnels dans l'espace social. En plus de la réduction infinie des signes-objets, qui représenteraient dans l'espace de nos installations le social, ce social lui-même est réduit mais ne devient pas son contraire, l'a-social. L'installation est comme "suspendue" entre des oppositions montrant que pour les habitants de l'espace sans culture ,une autre existence est impossible dans le contexte de la culture contemporaine , si ce n'est dans la réalisation d'une pratique artistique sous forme de réflexion constante sur les rapports entre les discours artistiques actuels jusqu'à ce que cette pratique engendre un nouveau discours .

(1) B.GROISSE, Outopia i obmien (Moscou : éd. ZNAK 1993)

(2) Il est intéressant de noter que, dans l'art interactif, l'acte créatif c'est avant tout la construction d'un espace virtuel, et le travail de création d'un espace réél passe ici au second plan.

(3) Il convient de considérer attentivement un aspect particulier des relations entre les esthétiques de l'interactive-art et le ready-made : au moyen du ready-made, l'esthétisation des objets et des phénomènes (c'est-à-dire ceux qui ont reçu un statut de valeur artistique) s'ils sont travaillés dans un cadre d'art interactif, ils sont toutefois considérés comme "profanes" ; le monde non virtuel dans son ensemble est considéré ici comme neutre et tous ces objets comme équivalents, qu'il s'agisse d'objets non soumis à l'esthétisation ou d'oeuvres d'art - peintures, sculptures, oeuvres vidéo, du cinéma d'animation, etc.

(4) B.GROISSE,op.cit.

(5) En principe, tout cela constitue le "style" , c'est-à-dire que l'on pourrait parler d'une réhabilitation possible de cett notion (naturellement sous une forme nouvelle).

(6) Il ne s'agit pas ici des mondes que l'art interactif définit comme virtuels, mais des mondes virtuels au sens large du terme (mondes parallèles, "de l'au-delà", monde de visions, d'hallucinations, mondes virtuels de toutes les oeuvres d'art possibles, etc...) qui ont subi un "traitement technonologique" et se sont transformés en une sorte de "nouvelle réalité virtuelle".

(7) Peut-être serait-il correct de rappeler que les personnages monstrueux de la vidéo et du cinéma contemporains occidentaux ont leurs équivalents dans le monde réel et les sujets utilisés dans les films n'ont pas du tout l'air fantasmatiques.

(8) Cette situation n'est-elle pas effectivement souhaitable pour le spectateur contemporain ? Il est possible que la tendance de ces dernières années à utiliser dans les installations les écrans plats en video témoigne du fait que l'homme contemporain perçoit le monde de manière plate, par impression, et veut voir l'oeuvre d'art comme une surface plane.

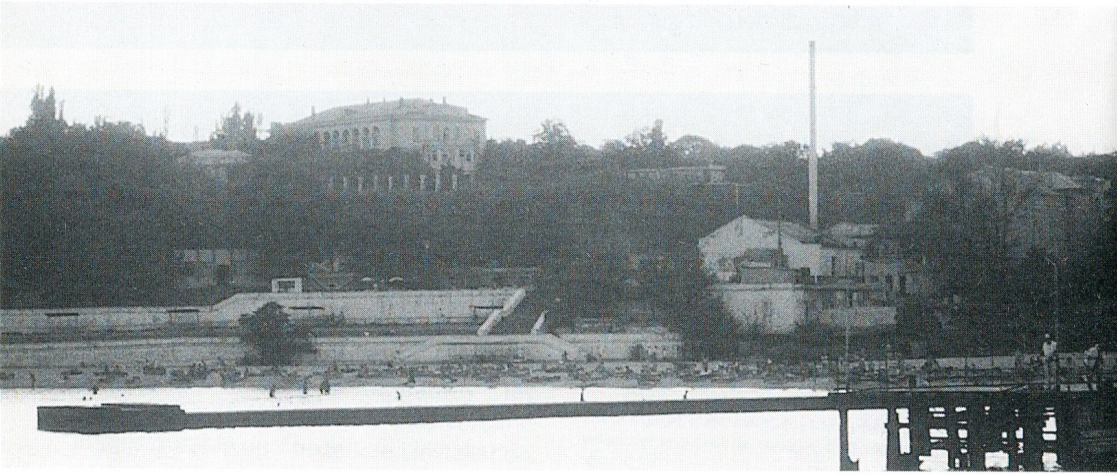
Odessa-Ukraine

Relation de voyage.

Jean-Claude Schenkel



Odessa - Photo : Jean-Claude Schenkel



Odessa - Photo : Jean-Claude Schenkel

C'est vrai de tous les pays, et de toutes les villes, il faut apprendre. Alors, j'ai appris un peu d'Odessa en septembre : poussière, soleil, lumière à travers les acacias, vignes qui dégringolent des façades décrépies, filles en mini ou robes transparentes, musique techno, à fond, à chaque coin de trottoir. Il faut apprendre à voir, à sentir, à écouter. Parce qu'on ne parle pas cette langue, qu'on ne la comprend pas, qu'on ne peut même pas lire ce bizarre alphabet et parce que les gens, ceux que vous croisez dans les rues, à qui vous demandez des cigarettes ou une bière, eux non-plus ne vous comprennent pas.

Odessa, c'est en Ukraine, tout à fait au sud, ça n'est pas l'Ukraine, c'est unique, c'est Odessa - il faut bien, parfois, énoncer des évidences. C'est une belle ville déglinguée ; c'est un port sur la Mer Noire, plein de bateaux, de vieux cargos déglingués, mais il y a une gare maritime toute neuve, construite par les Italiens. Juste au-dessus, il y a un immense escalier, très célèbre : c'est celui du *Cuirassé Potemkine*, le film d'Eisenstein ; et sur les marches, des types vendent aux touristes de vieilles décorations soviétiques, de vieilles cartes postales à la gloire de l'Union Soviétique et des images du Christ ou de Saint Nicolas dans des cadres de plastique doré. Il y a aussi au coin des rues les plaques émaillées de l'Aéroflot avec leur petit logo, comme on dit chez nous : la faucille et le marteau encadrés par deux ailes.

Les Odessites ont beaucoup d'humour, un humour très noir, un grand sens de la dérision et de l'ironie. Les artistes d'Odessa sont pareils, évidemment, sauf qu'on le remarque davantage et que c'est très visible dans leur travail. Je ne peux rien dire de Kiev que je ne connais pas mais qui, paraît-il, est très différente, plus dure, davantage marquée par la période soviétique, plus proche de l'idée qu'on peut se faire, ici, des "pays de l'est" mais,

franchement, je n'en sais rien ; c'est ce qu'on m'a dit à Odessa.

Comme dans un mauvais roman, c'est au moment où il m'a fallu la quitter que j'ai pris conscience que j'aimais cette ville, Odessa.

Arcadia...

Depuis le port, il faut une demi-heure de bateau pour s'y rendre. C'est la plage. C'est très nostalgique, rouillé, usé, cassé mais les gens y sont plutôt joyeux. Au-dessus, sur la colline, c'est plein de petites datchas qui croulent sous les houblons. On descend à la mer en se faufilant parmi les oliviers.

Pour les longues distances en ville, il suffit de héler une voiture qui passe, et pour 50.000 coupons, on se balade à travers les rues à moitié défoncées dans des trabants sans amortisseurs et sans freins.



Odessa - Photo : Jean-Claude Schenkel

Action "Techné"

Autrefois, il n'y avait pas que la technique qui portait le nom de "techné". Au début de l'histoire européenne, en Grèce, on appelait "techné", l'art qui s'était élevé au niveau de découverte d'un mystère.

C'est justement dans l'action "techné", qui d'une part, se rapproche de l'essence de la technique, et, d'autre part, en diffère d'une manière fondamentale, que nous pouvons distinguer "une technique pure" et "une esthétique pure".

L'action comprend :

- des photos, placées dans des lieux spécialement choisis ;
- des décors, faits de diapositives dessinées et de doubles expositions ;
- un film, tourné en Ukraine, en Grèce, en France, en Lituanie (dans des labyrinthes de pierres, d'arbres et de sculptures réalisés par le sculpteur et moine Villius - Gabrielius). Le film doit être projeté à l'aide d'un projecteur-vidéo ;
- un cinécollage documentaire et dessiné (pellicule 35 mm) ;
- de la musique du groupe kievien "Er-Jazz-Orchestre" (et différentes variations du groupe "Kyrle") ;
- des sculptures scéniques, des masques et costumes spéciaux ;
- la plastique de Nathalie Droen (âgée de 70 ans, française d'origine slave) et de son élève Larissa Dirdovski (âgée de 25 ans), avec la participation du "Théâtre de l'ombre".

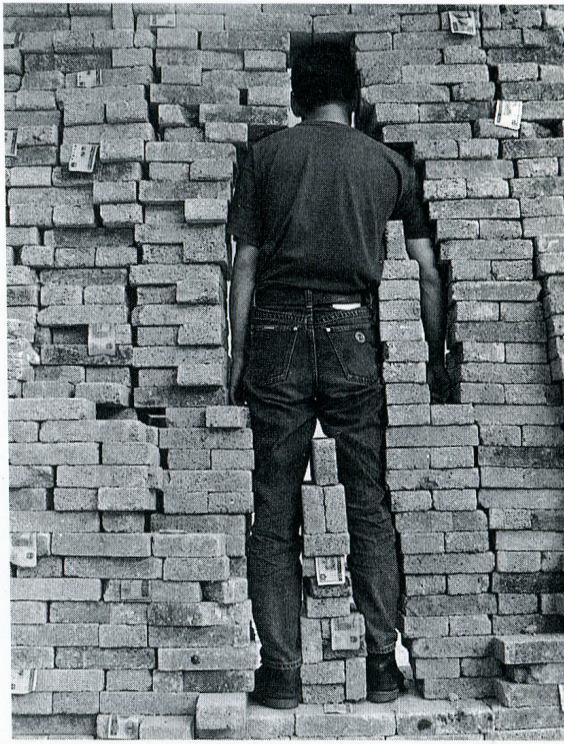
Alexandre Dirdovski

L'auteur lui-même crée sur scène l'image d'une personne qui voit avec les mains. Toute l'action est scanée à l'aide de deux caméras-vidéo sur un écran-vidéo.

Cette action est une forme de prière, de rite et de réflexion sur la "techné", qui était un nom propre correspondant à la découverte d'un mystère, capable de montrer la voie salutaire dans le danger.

Anticipation 96

Suite à mon article dans art press (sept. 94) sur leur travail trois artistes de Canton, du groupe "L'éléphant à grosse queue", viennent de m'envoyer de leurs nouvelles. Je leur avais parlé de VIDEOFORMES et d'une éventuelle invitation à Clermont-Ferrand. Ils ont très envie de venir se faire connaître en Europe, où ils n'ont encore jamais exposé. Espérons que Clermont-Ferrand sera pour eux en 96 la première ville d'une longue marche vers le succès. Les traces photographiques de leurs nouvelles pièces témoignent d'une belle activité. Le moins qu'on puisse dire est qu'ils ont de la suite dans les idées.

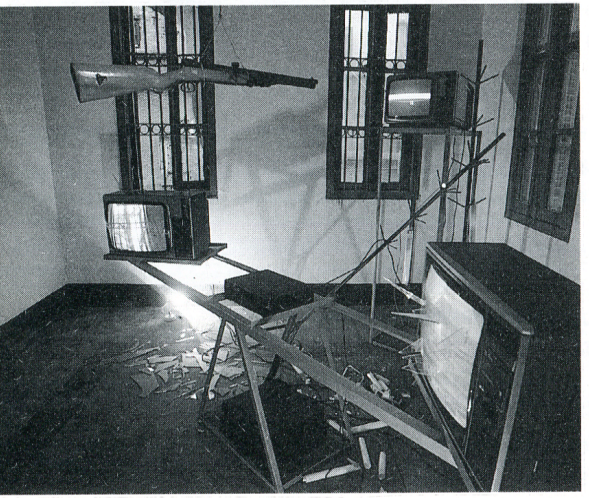


Lin Yilin : The Result of 1000 Pieces

Lin Yilin continue à explorer la thématique du mur. Avec lui, la dialectique sert mieux que jamais à casser des briques. Il n'utilise pas, comme ses collègues, le téléviseur dans ses installations. Mais la vidéo s'y trouve représentée en creux. Dans *The result of 1.000 pièces*, chaque brique est comme un point dans une trame cathodique, comme un pixel, un écran où il s'agit de n'imprimer que sa propre trace, afin de ne donner aucune prise à la Représentation, toujours liée, comme on sait, au Pouvoir. Lin Yilin est fondamentalement un *an-archiste*.

Jean-Paul Fargier

Chen Shaoxiong vient de signer deux nouvelles installations vidéo qui explorent de façon, semble-t-il, encore plus exubérantes que ses précédentes, l'étrange parenté lumineuse qui unit le tube cathodique et le tube de néon. Un fusil dirigé vers un téléviseur offrant pour tout spectacle la barre blanche d'un néon et deux moniteurs posés en équilibre sur un balancier : drôle de rébus, qui se décrypte si l'on remarque que l'ombre de l'antenne, qui sert de contre-poids, a la forme d'une arme. La mariée de Duchamp en Chine ne se promène jamais nue : c'est peut-être ce que signifie l'autre instal-lation de Chen Shao Xiong, intitulée *Change the TV channel, change the bride's decision*. Mais pas besoin de lui soulever les jupes pour savoir ce qu'elle cache. Et à quoi elle pense. Il n'y a qu'à regarder les pubs de la télé.



Chen Shaoxiong : See Saw

Xu Tan, lui, persiste à jouer avec les soldates... Il dévoile la pornographie latente à toute image de femme militarisée, y compris dans l'iconographie maoïste (ce que les mémoires du médecin de Mao, récemment parues, sont venues confirmées jusque dans les pratiques sexuelles du Grand Timonier). Dans la mise en scène autour des photos pornos (où figure l'artiste lui-même), il s'agit de relater la lutte d'influence entre deux groupes, dont l'un est une association d'artistes (le Borges Bookshop) et l'autre un organisme d'investisseurs dans l'immobilier. Devinez qui a gagné ?


所见的一切都是虚假的，
是真实的，

VII
install

Simonetta Cargioli
Didier Husson
Vittorio Fagone
Magda Carneci

PFO

ations

Séduction des nouvelles scènes

Simonetta Cargioli

Voyage 1. Milan, Studio Azzuro. "La camera astratta", 1987. Scène pour moniteurs (et) acteurs

"Les moniteurs ont leur propre fonction dramaturgique, ils se déplacent comme les acteurs, et doivent pouvoir s'exprimer comme un corps animé (...). Il faut exploiter les possibilités, en élargissant et en multipliant leur propre écran, de créer des murs, des fissures, des percées, de violer avec leur luminosité l'osbcurité de la scène, de prolonger les limites spatiales en allant au-delà des modalités de représentation perspective en évoquant ainsi des dimensions originales et imprévisibles." (Studio Azzuro)

Le Studio Azzuro - Paolo Rosa, Fabio Cirifino et Leonardo Sangiorgi - est né à Milan à la fin des années 70, quand ce groupe d'artistes commence à travailler avec la photographie et le cinéma. Viendront ensuite la vidéo, les vidéo-environnement, les installations vidéo et les spectacles électroniques, où "les objets technologiques", tels les moniteurs et les écrans, assument une place et une valeur toujours changeantes.

Troisième moment de la collaboration avec le chorégraphe Giorgio Barberio Corsetti, *la camera astratta* (1987) est une oeuvre théâtrale pour des voix, des acteurs, des sons et des

moniteurs. Cette oeuvre est l'étape la plus accomplie de la "libération des moniteurs" - de leur poids d'"objets sur scène" - un procédé entamé avec deux autres spectacles réalisés avec Corsetti : *Prologo a diario segreto contraffatto* (1985) et *Correva come un lungo segno bianco* (1986). Dans la camera astratta, les moniteurs sont les acteurs d'une scène mentale, deuxième degré de la première : ils amplifient les espaces mentaux des acteurs et des danseurs qui se déplacent en suivant les lignes imprévisibles d'un récit ouvert fait de lentes digressions. La scène comme une boîte crânienne, acteurs et moniteurs comme idées-signes, de chair et d'énergie lumineuse, un assemblage de cellules humaines et électroniques autour du spectateur / acteur, en cela j'ai trouvé toutes la force du projet de Studio Azzuro, qui, dans les années 90, a produit d'autres installations ainsi que d'autres pièces de théâtre et chorégraphies, et prépare, pour avril prochain, dans l'exposition "La Triennale" de Milan, un environnement interactif à partir de quelques fragments de Georges Perec.

Il y avait dans la camera astratta un deuxième aspect, également important, concernant la relation du spectateur à ce qui se passait sur scène. Le spectacle provoquait, en effet, un éclatement de la position habituelle du spectateur face à une représentation traditionnelle : même si, physiquement, le spectateur ne dépassait pas la position frontale, immobile sur son fauteuil, il devenait, lui, acteur et créateur, suivant sa propre sensibilité, des possibles pistes narratives qui s'offraient à lui et il était le moteur de centaines d'histoires qui se passaient entre les signes sur scène.

"En réalité, la tâche qui se présente en théâtre est tout à fait identique à celle que nous essayons d'exécuter dans le cinéma (...). Dans un cas comme dans l'autre, il est nécessaire de créer, en partant d'objets non réels, une réelle reviviscence émotive - d'une part, dans le spectateur et d'autre part, dans l'acteur - qui suit des parcours identiques à ceux qui produisent la charge émotionnelle du spectateur." (Sergei Eisenstein, Théorie générale du montage).

Voyage 2. Banff Center for the Arts, Canada. Brenda Laurel et Rachel Strickland. "Placeholder". 1994. Spectacle et narration dans des espaces virtuels

Placeholder est le nom d'un imposant projet de recherche qui explore de nouveaux paradigmes narratifs dans des reconstitutions virtuelles, réalisé par Branda Laurel et Rachel Strickland, au Banff Center for the Arts. L'espace virtuel est une simulation de la nature canadienne ; un parc, les montagnes, les cascades. Le projet est issu de ce mélange du naturel et de l'artificiel. Des images tridimensionnelles, des sons et des voix spatialisés et de simples personnages stylisés et animés ont été utilisés pour construire un paysage qui peut être visité en même temps par deux visiteurs

physiquement éloignés et équipés de casque. Le spectateur - mais j'ai de plus en plus de mal à parler du "spectateur", puisqu'il est le moteur d'un dispositif représentatif et narratif qui ne pourrait exister sans lui, et il devient, alors, l'acteur d'une nouvelle scène - peut explorer l'espace, marcher, toucher des objets virtuels, parler. Et ainsi, comme les voyageurs laissent souvent des traces sur le lieu qu'ils ont traversé, dans Placeholder, les visiteurs laissent des "voicemarks", des phrases, des sons, des mots, qui, une fois accumulés dans l'espace, peuvent être écoutés et manipulés par les explorateurs successifs.

L'idée de Branda Laurel, qui a à son actif une formation théâtrale et quelques années de collaboration avec Atari, auteur de deux textes théoriques The Art of Human Interface Design et Computers as Theater, était de créer un milieu virtuel le plus proche possible du milieu naturel et où le degré de simulation soit parfait, où les signes de l'iconographie primitive et quelques "figures" de récits populaires, deviennent les actants d'une multiplicité inépuisable de pistes narratives, lorsqu'un visiteur en assume l'identité.

Naturel, artificiel, distance abolie, jeux d'identité. Placeholder est parmi les expériences les plus réussies d'un environnement qui a utilisé les technologies du virtuel pour de nouvelles formes de spectacle et de narration dans lesquelles "le spectateur est l'acteur" dans une scène-écran qu'il crée et modifie en agissant.

Voyage 3. Helsinki, ISEA - International Symposium of Electronic Art. 1994. Exposition Toshio Iwai Les installations, les technologies primitives et le spectacle

J'ai fait la rencontre - heureuse - du travail de Toshio Iwai. Son style est marqué par une envie de jouer, par le plaisir d'amuser le public tout en le poussant dans des situations riches de références à l'histoire des technologies de la création. Une sorte d'"archéologie des médias", mais dépourvue de toute gravité muséale.

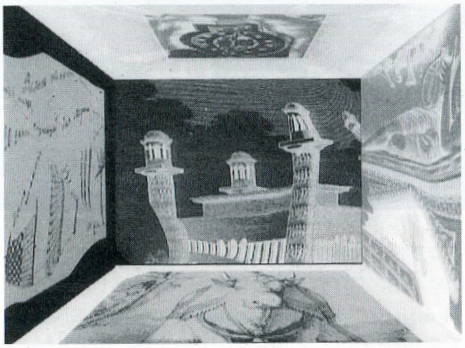
"Etonner et divertir le public, transformer la technologie en attraction, en enroulant ses créations dans la stupeur et le mystère, est une partie essentielle du travail de Toshio Iwai". (Erkki Hultuano)

L'exposition organisée à Helsinki comprenait une bonne partie de la production de Iwai. Et c'était souvent la simplicité du dispositif qui me frappait le plus.

Une des premières expériences de Toshio Iwai (né en 1962), au début des années 80, étudiant à l'université de Tsukuba, fut la série de l'*Odoroki-ban* (disque magique). C'étaient des études sur le phénakitiscope, inventé en 1832 par le physicien J. A. F. Plateau et par le mathématicien S. R. Von Stamper. Le principe était simple ; sur un disque en papier, placé en face d'un miroir, est dessinée une séquence d'images, et le spectateur perçoit le mouvement grâce à la rotation du disque. La série Computer *Phenakitiscope* (1983) inaugure le style de Iwai, caractérisé par une recherche férue de l'histoire du cinéma et de la technologie qui, pendant qu'elle redécouvre les "machines de la vision" pré-cinéma, les réinterprète à travers les technologies informatiques.

Ainsi, dans cette série, cet appareil est le phénakitiscope, mais c'est l'ordinateur qui anime les images et qui calcule les transformations de leurs paramètres. Depuis le début, le travail de Iwai va dans deux directions : vers la création d'installations de petites dimensions, souvent ludiques et amusantes - par exemple, *AV Game I/II* (1986), *Three dimensional Zoetrope* (88), *Music Insects* (92) - qui redécouvrent les dispositifs du XIXème siècle, sorte d'ancêtre des consoles actuelles, en récupérant la dimension du spectacle réservé à la jouissance individuelle, d'un corps-à-corps avec la machine ; et vers l'exploration de la spectacularité des technologies actuelles. L'installation devient alors - comme dans Resonance of 4 (1994), une reconstitution pour sons, ordinateurs et vidéo projecteurs, la scène d'un théâtre électronique, au milieu duquel le spectateur-acteur dirige l'orchestration de sons et d'images.

Voici quelques fragments d'un carnet de voyage dans l'archipel des installations. Au moment où j'écris, et je décris ces projets ci-dessus, le terme-même d'installation me semble inadapté au service de l'idée que j'ai donc essayé d'illustrer, ce qui révèle plutôt une recherche de la spectacularité d'un dispositif représentatif/scénique. Les exemples cités, choisis parmi beaucoup d'autres, sont les débuts de ces oeuvres totales, où la technologie électronique permet la synthèse des technologies dans la réalisation de formes de spectacles multi-médias, multi-sensoriels et pluri-linguistiques. Leurs antécédents étaient les rêves - irréalisables à cette époque-là au cinéma - de Gance, d'Eisenstein ; sont



Gianni Toti : Planétopolis

les visions impossibles du théâtre des premières décennies du XXème siècle, de Scriabine, à Artaud, à Craig en passant par les intuitions de Schoenberg et de Kandinsky . Sommes-nous capables aujourd'hui de produire des oeuvres électroniques spectaculaires ? Technologiquement, oui, tout y est. La réponse, courageuse et déterminée, ne tarde pas de la part de certains producteurs et de ces centres de production qui, laboratoires de recherche accueillant des artistes dotés de moyens technologiques à la hauteur des projets les plus ambitieux, éparpillés dans le monde, sont aujourd'hui les lieux où sont possibles le temps et l'espace nécessaires à l'expérimentation. C'est de là que sortiront, avec un éclat étourdissant, caressant et pénétrant notre peau et notre cerveau, les oeuvres électroniques d'un futur proche.

Pour une Poétique de l'Expérience

Didier Husson

La prolifération et la dissémination des images en cette fin de millénaire bousculent et dé-hiérarchisent les représentations du réel. Simultanément, mais c'est un luxe de nantis culturels, nous observons, schizophrénie de l'époque, un grand écart dialectique entre deux simulacres qui tentent d'échapper à l'ici et maintenant. L'obsession du tout commémoratif, du recyclage muséifiant de toute chose. Les promesses d'ubiquité du virtuel, du cyberspace, excitantes pour l'imaginaire mais dont les fondements philosophiques, politiques, éthiques restent limitées pour l'heure très basiquement au mythe "progressiste". On n'a jamais vu "une révolution" pouvoir s'appréhender autrement que rétrospectivement. Dans cette ère du flou, de la latence, de la vacuité, de la perte des repères, de la contradiction, les positions extrêmes trouvent un champ propice pour s'épanouir, de l'apologétique à la négation pure. L'"art vidéo", le "vidéo-art" existe-il, a-t-il jamais existé, a-t-il un devenir ? Ou par son caractère d'essence hybride, n'a-t-il jamais eu un autre rôle que de fusion, de passage, de métissage, d'étape singulièrement éphémère dans l'histoire de la représentation, de l'image animée ? N'existe-il que comme représentation symbolique du direct, du flux, de la simultanéité, de l'ubiquité? On peut l'imaginer fossile, trace "archéologique" et symbolique d'une transition entre le cinéma des origines et le cinéma numérique en devenir. Il reste toutefois difficile de nier à la vidéo des propriétés d'exploration du champ du sensible et de la perception. Sa "matière créatrice" propre : la négation de la profondeur de champ, le morcellement kaléidoscopique du cadre, la synchronisation-désynchronisation du temps, du récit, des niveaux de lecture ou de perception. Trop de quiproquos ont brouillé les cartes: la césure entre cinéma expérimental et création vidéo, une vision critique trop exclusivement plastique, le rapport de haine-passion manifeste avec l'objet télévision.

Quels rôles, quels enjeux peuvent avoir aujourd'hui dans un tel contexte les installations vidéo ? Quels doivent être leurs lieux de dilection ? Doivent-elles être pensées en termes de flux et de réseaux, d'installation monumentale dans l'espace public, ou comme les composantes d'un opéra multimédia spectaculaire. Etre des dispositifs éphémères ou pouvoir rester des oeuvres reproductibles, transposables. Toute réflexion conceptuelle qui ferait l'économie du sociologique, de l'anthropologique, de l'économique, de la "dépendance" technologique de l'art actuel est plus ou moins condamnée à l'autisme. L'art de "laboratoire" reste plus que jamais une prétention fumeuse et suspecte. On peut aussi, a contrario, s'interroger sur la phase d'engouement que suscitent les installations vidéo depuis quelques années. La multiplication réjouissante d'expositions dans les galeries ne doit pas faire oublier l'enjeu économique sous-tendu. Le marché de l'art n'est plus prospère. Le futurisme technologique attise les curiosités. L'art électronique est donc un investissement sinon rentable au moins gratifiant en terme de prestige. L'installation vidéo trouve une place croissante dans les musées. Quel rôle y tient-elle sinon trop souvent un rôle d'alibi, de stimulus "publicitaire" (l'hommage à Guattari de Jean-Jacques Lebel, Hors Limites à Beaubourg). L'élément "moderne, dynamique, actuel" dans un espace de consécration, de conservation, de collection, de sacralisation qui est plus souvent un lieu de "mémoire documentaire" qu'un territoire "d'expériences à vivre". La vogue des installations dans les festivals, restitue à ceux-ci une dimension ludique, déambulatoire, foraine, spectaculaire. Pour masquer l'épuisement créatif (provisoire ?) dans l'univers des oeuvres mono-bandes ? Avec tous les excès prétextes d'une interactivité encore fort balbutiante quand elle se résume le plus souvent à du presse-bouton, ou une forme de "conditionnement" primaire, depuis belle lurette plus spectaculaire et plus troublant dans le spectacle vivant.

Il faut donc en revenir aux questions les plus simples pour entr'apercevoir le devenir des installations vidéo, au-delà d'un simple effet de mode, d'une nécessité économique du marché, d'une recherche de singularisation à défaut d'"identité".



Y. Cho & A. Yun

Comment peut-on définir une installation ? Comment peut-on la décrire ? La garder en mémoire ? Une installation s'"installe"-t-elle dans un lieu d'accueil et se conçoit-elle en fonction de lui ou bien l'inverse ? Avec tous les problèmes d'occupation de l'espace, d'isolation phonique, de neutralité, de contiguïté, que cela induit. Ou devrait induire ! L'installation est un concept fou autant que flou : il rêve de l'art total, libéré du cadre, des trois dimensions, de la temporalité, de l'enfermement dans une typologie. D'une autre relation envers celui, spectateur unique, multiple qu'il surprend, provoque, leurre, interpelle, induit à la réflexion, à l'immersion, à la retenue ou à l'extraversion de ses émotions, perceptions, réminiscences. On connaît le catalogue des formes profus : environnement, tableau-écran, polyptyque, sculpture, dispositif plus ou moins complexe, jeu de miroirs ou circuit de surveillance, parcours, réseau. Sans oublier la fragmentation du cadre, du corps, la diffraction du regard et un processus d'accumulation, au minimum un moniteur et "autre chose", une machinerie, une connectique, un décor.

Le classique retour au dictionnaire (Petit Robert pour faire simple) se révèle comme souvent intrigant pour cerner un terme aussi évanescent et peu poétique qu'installation. Passons sur la "mise en possession solennelle d'une charge ecclésiastique" certes émoustillante. Le retour du sacré, du spirituel, de l'ineffable: totem ? Idole ? Icône ? Retable ? L'adoration des images ? Ensuite: installation, action de s'installer dans une fonction, ou dans un lieu. A quel jeu du je est convoqué dès lors le spectateur s'il est "installé". Si ce n'est à priori à l'immobilité, la contemplation, l'évasion onirique, la concentration mentale, l'introspection. Mais l'installation est aussi : aménagement, arrangement, établissement. L'artiste installateur serait donc avant toute chose, celui qui "installe" le spectateur dans une temporalité, une "manière de se comporter", une "manière de voir" qui réclame l'artifice d'un dispositif plus ou moins coercitif, inconfortable, surprenant, déstabilisant. C'est : prévoir les déplacements, contrôler le cheminement de la perception, mettre en position propice pour voir ce qui est montré, ce qui est à entendre. Entre parenthèses, on ne s'attardera jamais assez sur la dimension sonore d'une installation : silences, bruits, musiques, le son reste le premier stimulus sensoriel. Sans oublier le rôle des interférences (involontaires ou mal maîtrisées) dans maintes expositions. "Installer" le spectateur, c'est donc le mettre en scène, lui indiquer un des points de vue (y compris les plus inattendus, les plus aventureux). C'est aussi parier sur l'ambiguïté de la fascination coutumière de l'écran, l'absorption, la dilution dans l'image. Mais "dans un cadre élargi", un décor, un environnement, un dispositif, une déambulation. Ou se perdre, on ne pas trouver immédiatement ses repères, construire ses propres représentations mentales, son cheminement sensitif, sa temporalité. C'est aussi jouer au petit bricoleur techno, au truqueur, au fabricant d'artifices qui propose un "ailleurs" de l'image. Et ne peut être envisagé sans une réflexion par rapport aux autres codes de la représentation : la "projection", la dramaturgie du spectacle vivant, l'"écoute du concert", le parcours de l'exposition etc. Se poser la question de la pertinence des installations vidéo

aujourd'hui, c'est nécessairement faire référence à la multitude des propositions émises dans l'histoire des arts électroniques. Soit dit en passant où est consignée cette mémoire ? Pour l'heure essentiellement orale, écrite, dans nos consciences et dans nos rêves, artistes ou spectateurs, ou figée sur pellicule ou bande magnétique. Plus prosaïquement démontée dans des caisses. Toujours comme un objet "autre" auquel il n'est pas possible de faire une référence implicite. Si l'installation est éphémère ou transposable, modulable, évolutive, quelle en est sa trace ? Parmi la kyrielle de questionnements qui se posent aux installations aujourd'hui, l'ébauche de définition, de prospective ne peut souvent se faire que par défaut.

Doivent-elles encore se "positionner" vis-à-vis de l'objet télévision : détournement dérisoire ou "habillage du meuble", piratage, "recyclage" de ses images ? Avouons que la création vidéo, comme les installations, ont déjà beaucoup "donné" dans ce champ d'expérimentation. Jusqu'au risque tautologique et à l'aquoibonisme...

Le seul principe qui soit intrinsèquement propre à la vidéo, est celui de la "diffusion" en direct, ou en différé (simulacre du direct). La palette des dispositifs a été largement explorée sans qu'on puisse considérer en avoir constaté le complet épuisement : diffusion site à site, circuit interne, dispositif leurre, vidéo-projection, batterie de moniteurs, empilements, murs, totems... sans oublier les recherches d'une tridimensionnalité "sculpturale". Comment l'installation vidéo peut-elle rivaliser devant la surenchère des grosses machineries technologiques des "parcs à réalités virtuelles", ou ciné-foraines des Imax ou omnimax. Parce qu'elle procéderait par définition de l'Art et de la Culture ? Il suffit d'arpenter une exposition en prenant le parti d'observer ces spectateurs pour constater la suprématie du caractère ludique, déambulatoire et le zapping de l'attention. Comme l'emporte l'adhésion à la scénarisation du lieu, le piquant humoristique d'une proposition plutôt que son contenu imagier. D'ailleurs le plus souvent codé comme une séance de diffusion, le cartel indiquant la durée de bande...

Quitte à restreindre le champ des possibles, deux voies s'imposent par leur pertinence exploratrice. Ou dans l'un et l'autre cas "l'image vidéo" s'oublie, se dilue, semble s'absenter comme objet désormais trop connoté pour reprendre sens sous forme poétique ou spectaculaire. La première se situe dans une recherche personnelle sensitive, réflexive, perceptive. Affleurement ou immersion introspective qui relève de l'"expérience à vivre" de manière intime comme nous y incitent des artistes comme Bill Viola ou Cho Yong Shin. L'autre tendance à suivre invite à la pluridisciplinarité, à la fusion, à ce qu'il est convenu d'appeler le spectacle multimédia, à la transgression des territoires. Tant il est vrai que la vidéo exprime le mieux la richesse de sa spécificité quand elle accepte la greffe avec d'autres disciplines. Tant il est vrai qu'alors la question de son "identité" propre devient facultative. Le travail amorcé et en cours de développement de Dominik Barbier avec le dramaturge Heiner Müller est l'une de ses pistes d'exploration dont on attend, de manière symboliquement désirante, des nouvelles...

Comme j'aimerais écouter les images

Vittorio Fagone

Par définition, les installations mettent la télévision hors d'état de nuire. C'est prouvé historiquement...

Vidéo et télévision

La ligne d'arrivée de vingt ans de recherche dans le domaine de la vidéo passe-t-elle vraiment - comme beaucoup sont portés à le soutenir, à la suite du slogan lancé par Carl Loeffler pour promotionner la vidéo californienne - par l'inévitable enlacement de la micro et de la macro-vidéo (micro, autrement dit : espace d'expérimentation, de plus en plus micro, et macro, autrement dit : canaux de communication conventionnels, de plus en plus macro) ?

Une course aussi difficile et mouvementée était-elle le prix à payer pour que la télévision - texto dans le dernier numéro de la revue belge Videodoc ! -"ne prenne plus ses spectateurs pour des imbéciles" ?

Il n'est pas certain qu'une réponse positive puisse être écartée.

Quand, dans les années soixante, Hans Sedlmayr imagine qu'une histoire de l'art entièrement écrite à partir du problème de la lumière ouvrirait une perspective absolument neuve dans la culture visuelle de l'Occident, il pensait davantage à la claritas de la Cathédrale de Chartres, comme rapport entre nombre et lumière, qu'aux expériences bizarres réalisées à ce moment-là en Allemagne par un jeune artiste coréen (musicien et ingénieur de surcroît) nommé Nam June Paik qui explorait alors la plus complexe des nouvelles matières lumineuses, celle du tube cathodique.

"L'écran vidéo est la toile du nouveau peintre" : une telle affirmation, si un jour l'Histoire que Sedlmayr appelait de ses voeux est enfin écrite, semblera alors beaucoup moins étranges qu'au moment où elle a été formulée, à la fin des années soixante.

Alors, à travers la vidéo, on pourra réellement mesurer la capacité de la lumière de produire langage et métaphores : une nouvelle taxinomie constituée numériquement.

Vidéo et Télévision ne pourront pas davantage être confondues qu'on prend aujourd'hui l'une pour l'autre Littérature et Imprimerie. On regardera la Vidéo beaucoup plus comme langage que comme technique. Car la Vidéo rendra compte de ses propres explorations en même temps qu'elle balaiera tout le champ des arts visuels, par sa capacité particulière à être à la fois preuve authentique et témoignage irréfutable. Preuve, car elle démontre ; et témoignage, par ce qu'elle déclare.

L'Art Vidéo des années 60-70 aura beau passer sur les téléviseurs, jamais il ne sera réductible à la Télévision. Il a été construit contre la Télévision. Contre le modèle par excellence de la communication froide. Pour la temporalité longue et active de la contemplation. Et non pour celle du regard rapide et distrait.

Aujourd'hui, c'est vrai, la situation est différente. La vidéo des artistes tire profit d'une manipulation de la grande communication télévisuelle. Profit et stratégie. Et virtualités spectaculaires. Mais le jeu des combinaisons n'empêche jamais chacun des éléments conventionnels de retrouver sa place, quelle que soit la structure.

La Vidéo ne sollicite pas la Télévision seulement pour qu'elle lui concède des espaces, mais pour qu'elle puisse s'engager dans un processus de mutation intelligente.

Les installations vidéo

Il existe, de toute façon, une dimension de la Vidéo - les installations - qui ne pourra jamais être rapprochée de la Télévision. Cet axe de recherche semble aujourd'hui, au niveau international, plus que vital.

Pour comprendre la spécificité et le rôle des installations vidéo, il faut se référer, d'abord, au climat de la recherche artistique au tout début des années soixante-dix. L'expansion de la spatialité interne de l'oeuvre d'art visuel, (que le futurisme et le constructivisme avait déjà sollicitée, on pense à l'Universo Riconstruito de Depero ou à la "camera" d'El Lissitzky au Musée d'Hanovre), trouve, à la fin des années soixante, dominée par la pulsion de sortir du champ conventionnel et institutionnel de l'Art, une réponse décisive et congruente. Une spatialité complexe, rendue vivante à la fois par l'intervention de l'artiste et par celle du spectateur poussé à un comportement inédit, se trouve alors activée autant sur le plan théorique que dans la pratique (disciplinaire et méta-disciplinaire).

L'expansion dans l'espace n'est pas une opération de simple croissance géométrique. Frank Popper, qui a longuement étudié le "nouvel espace environnement", a tenu à mettre en relief ces trois caractéristiques : 1) la socialité - l'environnement ne nie pas les éléments directs de communication mais leur donne de la puissance et les élargit ; 2) la réalité - la spatialité n'est pas illusoire, elle comprime et met à nu une dimension esthétique qui est dans les images comme terme d'un univers concret avant que d'être visible ; 3) la plus large et complexe humanité, réalisée par l'activation et la synthèse d'expériences différentes et corollaires (polysensorialité). A tout cela on peut ajouter que dans les environnements, on a une forte "mise en évidence" du temps : temps de constitution de l'image, temps de son balancement absolu, temps de référence du regard. Sans oublier cette incitation constante à tout rassembler, sur le plan des perceptions, dans un sens de structuration-destructuration des éléments constitutifs de l'ensemble.

Environnement et vidéo se rencontrent dans une perspective particulière. Les artistes qui furent les premiers à explorer les potentialités de ce nouveau moyen, Nam June Paik et Wolf Vostell, comprirent très vite que si on la libérait de son écran-limite, la luminosité ne pouvait pas manquer de déboucher, par sa fuidité plastique, sur la plus séduisante et sophistiquée des formes de sculpture à l'ère électronique.

Les vidéo-sculptures sont les premières formes de vidéo-installations. Elles agissent en modulant la luminosité. En provoquant un jeu dynamique de reflets à travers la multiplication d'une dislocation raisonnée dans différents moniteurs. Elles nient et exaltent l'image. Elles sectionnent le corps, miroir du moniteur : elles transfèrent la densité et l'ambiguïté du corps, qui est consistance et simulacre, dans la luminescence opaque et réticulaire des nouvelles images. Les vidéo-sculptures distancient, sans aucune possibilité de référence, la télévision. Elles travaillent avec peu d'images, proposant de préférence une croissance lente et enveloppante, qui immobilise dans l'espace circonscrit chaque disposition perceptive.

En général, elles suppriment le son, pour intensifier la viscosité envahissante de l'image. La négation du son, en vidéo, agit toujours comme une sorte de rumeur blanche. Chaque vidéo-sculpture s'en trouve circonvenue.

Les vidéo-environnements les plus complexes réalisent une dialectique de l'espace-temps qui met à jour une des dimensions les plus fondamentales de l'image vidéo : la capacité de contraindre le spectateur à identifier constamment son propre point de vue.

On peut partir d'un lieu désormais classique. En 1975, Ira Schneider réalise à New York un environnement intitulé Manhattan is an island : 24 moniteurs placés circulairement et 6 magnétoscopes exhibent divers points de New York (vu de

haut, à fleur d'eau, au ras du bitume ou des pâquerettes, etc.). Les moniteurs redessinent les limites topographiques de Manhattan en octroyant une vue imprenable (parce qu'impossible) à l'intérieur d'un temps pluriel, réel, hyper-concentré. Le spectateur - mieux : les spectateurs - qui se retrouvent à l'intérieur de l'installation jouissent d'un panorama autant réel que virtuel (certaines conditions techniques étant remplies).

L'installation d'Ira Schneider - que l'on peut considérer comme l'ancêtre, quoique indirectement, de celle que le Studio Azzuro a montée, en 1985, au Palais Fortuny de Venise, sous le titre "Vedute" - affirme singulièrement deux gestes typiques de toute vidéo-installation : 1) la formulation d'une dislocation spatiale paradoxale et réelle ; 2) l'activation d'une confrontation avec le temps comme canon de mise en ordre, codex de reconnaissabilité de la fluidité du visible, rythme de croissance et d'appréhension de tout phénomène.

Parfois les vidéo-installations, qu'elles utilisent peu ou beaucoup de moniteurs pour multiplier les images et les jouer dans les combinatoires les plus variées, se compliquent d'une déclinaison d'objets (ou d'images) réalisés avec d'autres médias. On peut dire que cette tendance à la sophistication multimédia des vidéo-installations est aujourd'hui prévalante. C'est même là le critère qui distingue les réalisations des années soixante-dix (dirigées contre la TV) des réalisations actuelles.

Les niveaux de sophistication sont entrés dans une course-poursuite, où ne cessent de se doubler et de se redoubler, d'une part l'utilisation des nouvelles technologies de traitement de l'image et d'autre part le rôle de plus en plus décisif des bandes sonores.

Par ailleurs, l'image vidéo ne s'y trouve pas manipulée seulement dans le sens de sa propre tessiture visuelle, mais par des duplications, des agrandissements et des transferts, dans un jeu encore plus dense de déplacement et de dislocation. L'exposition de Montréal (Vidéo 84), d'Amsterdam (L'image lumineuse) et maintenant celle d'Avignon (La Vidéo c'est eux) peuvent être considérées comme une démonstration de plus en plus large de ce phénomène. La vidéo est vraiment devenue le lieu où l'on peut écouter des images comme le rêvait Leonard de Vinci.

Extrait de "Où va la vidéo", hors série des cahiers du cinéma - 1986.

Quelques Installations Mentales

Disons que je ne saurai rien sur la théorie de l'installation (vidéo ou pas). Disons que je fais table rase de tout ce que je savais et que je me mets à penser "en toute naïveté" sur cette chose étrange. Comme si j'étais un autre, un homme de la rue entré par erreur dans une salle où l'on expose, on exhibe des moniteurs entourés (ou pas) de câbles, chaises, miroirs, épis de blé, taches de sang, etc.

Je me trouve à l'intérieur d'un espace peuplé, meublé de quelques objets mis à propos par l'artiste. Je me trouve à l'intérieur d'une image interne de l'artiste, faite espace, "espacialisée". Ou peut-être à l'intérieur d'une pensée transformée en espace, "corporéifiée" en un endroit où se passe quelque chose : un étonnement, une émotion, un état, un pressentiment, un presque-sens. Quelque chose.

L'installation comme un endroit, une machine, une "machination" à sentir, ou à penser, ou bien à sentir et à penser quelque chose. Mais mon cerveau n'est-il pas une installation à penser ? Mon imagination n'est-elle pas une installation à envisager les choses d'une manière simultanément sensible et "émotionnelle", sensuelle et visionnaire ? Et mon corps ? pourquoi ai-je besoin d'un instrumentaire autre, auxiliaire ? Alors pourquoi ai-je besoin d'images, ou de théâtre ? De film, de vidéo ? Pourquoi faut-il que je visualise tout ce que je ressens, faut-il que j' "externalise" tout ce que je pense, faut-il que je mette hors de moi, en forme solide, mon essence émotionnelle, rationnelle ou d'autre sorte ?

Il y a un point mystérieux là-dedans. "L'incapacité du monde moderne à penser quelque chose en dehors du domaine de l'imagination sensible", dont parle Guénon. Mais, alors, tout ce monde qui m'entoure est une solidification, une externalisation de ma propre essence. Tout ce monde est une installation ? Une installation. D'un artiste, d'un philosophe, d'un politicien ou d'un prêtre ? De tous, de Hegel, de Marx, de Nietzsche, de Staline, de Reagan, de Malevitch, de Picasso, de Le Corbusier, de tous, de nous-mêmes.

Et l'artiste, pourquoi monte-t-il son petit "machin" à l'intérieur de l'énorme installation qui de toute façon nous entoure, nous emprisonne ? Parce que. Peut-être veut-il matérialiser devant nous une sensation inouïe que lui seul a senti et qui ne peut pas s'extérioriser autrement. Peut-être veut-il nous offrir une petite image concentrée, à la portée de la main, de la vaste installation complexe du monde. Une petite image bon-marché, "bon-pensée" de ce monde. Ou bien, il tente de capter quelque chose qui n'existe pas, qui hésite encore d'exister, un état, un pressentiment, un espace autre à l'intérieur de notre espace, une image d'un autre monde dans ce monde, une brèche dans l'énorme installation de la réalité. Peut-être ne peut-il pas penser autrement.

Je ne sais pas. Ce n'est pas clair. Je me trouve dans la salle d'exposition, parmi les moniteurs, câbles, chaises, épis de blé, taches de sang. Je me sens tel Jonas à l'intérieur d'une baleine desséchée et déserte. Je me demande si Wittgenstein n'avait pas raison : si toute construction logique même parfaite, toute installation mentale, visuelle, vidéo, mondaine etc., n'est qu'un échafaudage pour décoller, qu'il faut laisser derrière....

Miroslav Kulchitsky
& Vadim Chekorsky

EXPOS

Bill Viola

Pierrick Sorin

Jean-François Guiton

Nam June Paik

Jean-Paul Labro

ITION

Yongshin Cho
& Aiyoung Yun

Pitch

Christian Châtel

Bill Viola
Tiny deaths

Jean-Paul Fargier

Nemo, Memo, Dodo

Que faut-il privilégier ? La quadrature du dispositif. Ou son contenu : ces corps qui pulsent du noir absolu - livides, fuligineux, évanescents ?

Il semblerait, tout bien pesé, que le dispositif ici préexiste à toute fonction. Depuis pas mal de temps, Viola cherche à créer un lieu d'images où le spectateur serait assailli de toutes parts, où il baignerait. Et de fait, que ce soit entre les quatre murs de l'installation du Musée de Francfort (*The stopping mind*) ou dans celle-ci (*Tiny deaths*), que nous vîmes pour la première fois à la Biennale de Lyon et qui appartient maintenant au fond permanent du Musée d'art contemporain de cette ville, le visiteur ne sait plus s'il respire un air réel ou se trouve en apnée dans un univers second. La violence de l'attaque, à chaque fois, dans les deux cas, annihile presque tout sentiment d'être encore de ce monde.

L'autre monde où l'on se trouve projeté, happé, peut être figuré de multiple façon : mort, sommeil, conscience pure. Tour à tour, Viola essaie tel ou tel de ces états. A Francfort, le visiteur est renvoyé à son mental. A la Fondation Cartier, face au triptyque en U de *The Sleeping of Reason*, nous nous regardions veiller au creux de notre sommeil même. Ici, nous serions plutôt du côté des spectres. Première impression. Mais il ne faut pas s'y fier : les dispositifs de Viola visent toujours un autre but que ce dont il parle. La mémoire, les rêves, les hallucinations n'y sont convoqués que pour leurs effets de déracinement. Pour aller de l'étrangeté à la familiarité. De l'inquiétude à l'apaisement. Toutes ces apparitions, s'opposant a priori au rôle assigné habituellement aux images de dire les apparences, conduisent à une nouvelle transparence : l'image est pénétrable, habitable comme un monde. Tout est donc dit, joué, dès la construction du dispositif. Qui peut être plus ou moins efficace.

Peu à peu Viola en est arrivé à formuler ce site idéal : une chambre dont chacun des murs est un gouffre ouvrant sur des images. Intermittentes. Ce qui est permanent c'est le gouffre.

Réalité virtuelle, dit-on aujourd'hui. Le plus beau est que Viola n'ait pas besoin des moyens du Virtuel pour en penser l'impact, nous en faire éprouver l'ivresse. Nous y sautons d'emblée. Comme il plonge lui-même, à notre grande surprise, dans le sol soudain liquide de son bureau, à la fin de *Desert*, la bande images qu'il a conçue pour aller avec une musique de Varèse. Dans cette oeuvre mineure mais très enlevée, Viola fait la démonstration qu'il sait désor-mais comment tout faire communiquer (par ex. la piscine de *Reflecting Pool* et le couloir de *The Space Between the Teeth*). Toute image n'est jamais que la énième face d'un cube au centre duquel "je" flottons.

Biil Viola : Tiny Deaths



Nam June Paik

Karma n°7, Autoportrait, Ga na oa ra airways

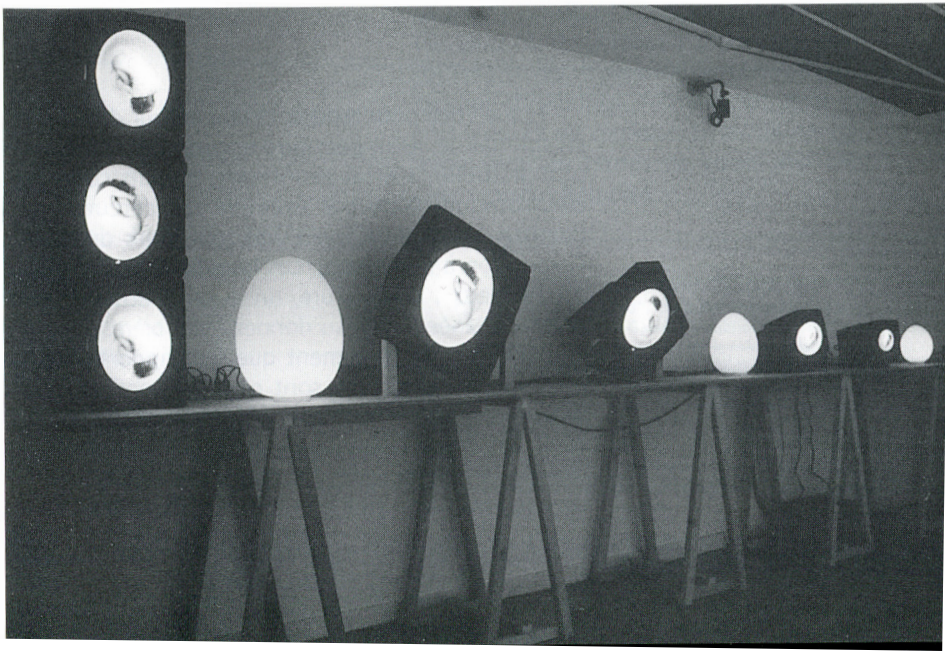
Oeufs de Paik et cloches de pâques

Au moment où j'écris, nous ne savons pas encore quelle oeuvre de Paik nous montrerons à **VIDEO**FORMES. Les oeufs ou le cercueil en forme d'avion ? Ou une autre ? La Galerie Philippe Gravier, qui doit nous prêter une des pièces qu'elle a exposées cet automne, attend encore un peu pour nous dire laquelle sera disponible en mai. C'est que la commission des achats nationaux ne s'est pas encore prononcée : elle devrait acquérir les oeufs (*Eggs growing*). Dans ce cas nous aurions le cercueil-avion. Si vous voyez les oeufs à **VIDEO**FORMES, c'est que la France n'a pas su les mettre dans son panier.

Il y a plusieurs versions des oeufs. J'en ai vu une à Zurich, lors de la grande exposition suisse de Paik en 91. Et je l'ai revue en Corée l'année suivante, quand le Musée d'art moderne de Séoul, où se trouve déjà en permanence son oeuvre la plus gigantesque, sa tour de 1 003 écrans, qui est à l'art vidéo ce qu'est la Porte de l'Enfer de Rodin à la sculpture moderne, avait organisé la plus grande expo de Paik jamais réalisée. *Eggs growing* consistait alors en un alignement de moniteurs de toutes tailles, du plus petit au plus grand, donnant tous la même image, celle de l'oeuf, filmé en direct, bien réel et présent donc en bout de chaîne, devant une caméra, elle aussi bien visible. Leçon de chose, leçon d'image : la poule et l'oeuf, le réel et son reflet. Leçon d'ontologie : l'être de l'oeuf est unique, l'être de l'image est multiple. Les postes de télé contenant les oeufs, étant de toutes tailles et disposés dans toutes les positions (à l'endroit, à l'envers, sur le côté, inclinés diversement), la même image devient un essaim d'images différentes. Dans le monde où la poule pond des oeufs, un événement s'est passé : l'oeuf pond des images. Quelle chance nous avons : nous qui vivons dans ce monde et qui aimons beaucoup les omelettes, voilà que maintenant nous pouvons aussi nous régaler d'omelettes d'images. Paik sait flatter toutes nos gourmandises. Il ne crée rien qui ne soit d'une extrême sensualité.

Jean-Paul Fargier

Après ça, Paik a dû rencontrer un de ces luminaires ovoïdes que l'on trouve dans les boutiques de mobilier "design", et il en acquis plusieurs. La nouvelle version des oeufs de Paik, d'abord exposée à Milan (en vis-à-vis d'un hommage à Charlotte Moorman, Music non stop) (1) puis reprise à Paris chez Gravier et Benamou, élimine toute référence à un oeuf réel. On n'est plus dans l'ordre des reflets mais dans celui des métaphores. Une jeune femme en position foetale occupe le centre de tous les moniteurs de tailles diverses qui alternent, dans un alignement en L, avec les lampes en forme d'oeuf. Une animation par morphing fait évoluer le modèle nu. Car il s'agit d'un modèle et toute la question est là. Paik a payé un modèle professionnel (qui auparavant avait posé pour Play Boy comme pin up du mois, en double page centrale). L'artiste et son modèle : Paik affirme ici, assez solennellement, que l'art vidéo se situe dans le même rapport au corps humain que toute la peinture et toute la sculpture, qu'elle soit ancienne ou moderne. L'oeuf de toute représentation, la graine de toute l'image, c'est et ce sera toujours le corps, notre corps, la machine à vie. Leçon non plus d'ontologie mais d'histoire de l'art. Paik, dont toute l'oeuvre tourne autour de la question de la Reproduction (génétique et artistique, l'une servant de voie d'accès à l'autre) et de la notion de généalogie appliquée à des artistes particuliers (d'où vient Cage ? d'où vient Cunningham ? d'où vient le Living Theatre ? d'où vient Ginsberg ? d'où vient Kaprow ? et Beuys ? et Paik ? et Godard ? (2), se livre ici à une démonstration première, radicale, plus générale et théorique. Mais non moins sublime. Car, répétons le, Paik ne crée jamais rien qui ne soit splendide.



Nam June Paik : Eggs growing



Nam June Paik : Karma N°7

Et il a l'oeil pour repérer ce qui autour de lui est déjà beau en soi mais le serait peut-être encore plus, du moins de façon plus actuelle, s'il lui redonnait, lui, un coup de pinceau électronique. D'où par exemple ces cercueils, oeuvres de l'artiste ghanéen Kane Kwei, que Paik découvrit lors de l'exposition à Beaubourg, Les Magiciens de la Terre. Il lui en a acheté deux : une voiture, un avion. L'absence de morbidité que le Ghanéen avait su donner à ses bières se trouve encore amplifiée par le traitement que leur apporte le Coréen. Cet avion, cette voiture ne sont plus des tombes où s'éteint en beauté une vie ; ils redeviennent des moyens de transport, des véhicules d'une nouvelle forme de vie : le devenir image du monde. Y a-t-il un pilote dans l'avion ? Oui, c'est un speaker de télévision, une émission tout entière, toutes les stations de



: Ga na oa ra airways

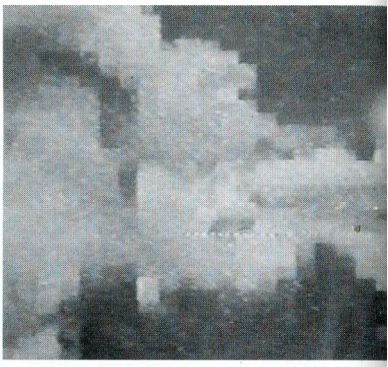
TiVi du monde. A ces mots, certains font leur dernière prière, enfilent leur gilet de sauvetage : si la télé tient les manettes, on est foutu, le crash est proche ! D'autres, mieux informés, inconscients ou éternels optimistes, recommandant un whisky, replongent dans leur bouquin, allument un cigare, caressent légèrement des yeux ou de la main leur voisin/voisine, jouissent du moment, entendent les cloches de Pâques, ferment les yeux de bonheur. Et ne regrettent pas de ne pas avoir vécu au temps de Louis XIV, des Grecs ou des Romains.

---

(1) Voir mon article dans le Monde du 16-08-94.

(2) "Mieux que Godard", "Mieux qu'Hitchcok" : ces 2 pièces exposées en 91 à la Galerie Beaubourg (Marianne et Pierre Nahon) ne sont pas construites sur le même principe que les bandes monographiques de Paik ("Tribute to John Cage", "Merce by Merce by Paik", "Allan'n Allen Complaint", "Living with the Living Theatre") mais elles mettent en avant tout de même une question de généalogie : Paik est-il le fils de Godard et d'Hitchcok, en mieux bien sûr ? Ce qui signifie plus sérieusement : je sais que l'art vidéo a dans son programme génétique une lourde hérédité cinématographique, je sais aussi comment dépasser cette hérédité!

Vadim Chekorsky
Miroslav kulchitsky



Espace de la capitulation. Stalingrad sous Berlin

Espace de la capitulation Stalingrad sous Berlin

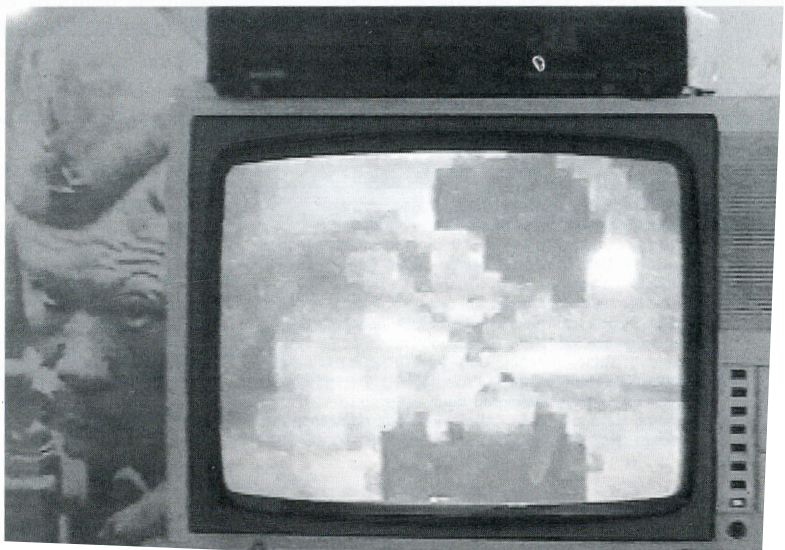
"Mille missiles de couleurs variées se sont envolés dans le ciel. A ce signal lumineux, 140 projecteurs placés tous les 200 mètres se sont allumés. Une puissance de plus de cent milliards de bougies illuminait le champ de bataille aveuglant l'ennemi et sortant par éclairs de l'obscurité les objectifs à atteindre par nos chars et l'infanterie. C'était un spectacle saisissant, et peut-être n'ai-je rien vu de tel de ma vie."
Joukov "Mémoires et réflexions".

"On peut entendre,à travers le brouillard, de sourds coups de canons irréguliers. On devine que les canons sont pointés directement sur les emplacements des armes ennemies pour les neutraliser. Cette méthode était largement employée dans les troupes de la 65 ème armée . Le général V. Kasakov, commandant de l'artillerie , l'avait mise en application avec insistance. S. Beskin, commandant de l'artillerie de la 65ème, était un avocat non moins ardent du tir direct."
Rokossovski "Le devoir de soldat"

Le problème d'interrelation des espaces culturels "allemand" (versus "germanique") et russe (versus "slave") fait partie de l'ensemble des problématiques culturelles européennes. Ce problème s'est élevé avec acuité à l'époque de Pierre le Grand en Russie et n'a pas perdu son actualité au long des 250 ans de l'histoire européenne. Cependant, s'il eut d'abord un caractère fictif, parce que les consciences nationales des Allemands et des Russes n'étaient pas encore formées (à cause du morcellement géographique et politique en Allemagne, et à cause des institutions sociales non développées en Russie), à l'époque des guerres napoléoniennes, ce problème a pris son vrai sens. Dès ce moment, l'Allemagne et la Russie ne se voient plus à travers le prisme des cultures classiques européennes. L'influence énorme des idées philosophiques et scientifiques allemandes sur des milieux progressistes de la Russie est connue, déterminant le train du développement historique du monde slave.Il est possible de dire que l'espace commun "Allemagne - Russie" s'est formé pendant une longue période de contacts culturels actifs. Les deux partenaires ont vu leur culture non seulement mise en valeur mais aussi colonisée par la culture de l'autre (il y a une "Russie" en Allemagne et une "Allemagne" en Russie) (1). Au XIXème et au début du XXème siècles, la Russie était favorable aux idées allemandes (c'est vrai en particulier des idées de Marx qui s'y étaient implantées). A ce moment-là, se sont formés dans la conscience russe les principaux stéréotypes de la perception de l'allemand, qui ont été décrits et fixés particulièrement dans la littérature classique russe et dans des articles sur la vie politique et sociale. Ces stéréotypes existent et fonctionnent dans la conscience slave post moderne sous un état un peu transformé. Les 1ère et 2ème guerres mondiales avaient fait naître un stéréotype nouveau à l'égard de l'Allemagne et de l'allemand dans la conscience slave - celui d'agresseur et d'ennemi.

Vadim Chekorsky
Miroslav Kulchitsky

Espace de la capitulation. Stalingrad sous Ber



Lié à la représentation de l'Allemagne comme porteur d'une source culturelle, il provoque la dualité de la perception de l'allemand, et cette qualité à statut de phénomène social et culturel. Dans le projet "L'espace de la capitulation. Stalingrad sous Berlin", l'instrument de résolution du problème des relations dichotomiques "Allemagne - Russie" est la capitulation examinée sous deux aspects différents :

1. Comme un fait historiquement donné, un moment critique de la deuxième guerre mondiale et de l'histoire allemande.

2. Comme un cas particulier des relations dans le cadre de l'opposition "masculin - féminin" (sous la projection des impulsions psychanalytiques) (2).

La guerre, en tant que forme relationnelle des espaces socioculturels, manifeste hautement - plus que dans les relations de convenance - tous les traits caractérisant les mentalités nationales et c'est, de ce point de vue, pour nous, d'un intérêt particulier. Notre examen porte sur deux moments critiques de la guerre. L'Allemagne et la Russie dans les années 1941-1945. C'est la bataille de Stalingrad (considérée comme un tournant dans l'histoire de la guerre) et celle de Berlin, à la suite de laquelle il y eut capitulation sans condition de l'Allemagne (3). Toutes les deux, elles constituent un champ commun, énergétisé à l'extrême, se projetant bizarrement l'une sur l'autre. Dans ce champ, les projecteurs berlinois (utilisés par les troupes en tant qu'armes psychologiques) sont disposés commodément sur le bord de la "poche" de Stalingrad. Se trouvant dans son épicentre, le spectateur éprouve un état critique, pareil à celui que les soldats de la Wermacht ont éprouvé sous les rayons des projecteurs et sous les gueules des canons soviétiques (4). Dans cette situation, le soldat allemand (= le spectateur) a un choix : capituler ou être anéanti. La principale question est la suivante : est-ce que cette possibilité de choix n'est pas fictive ? Dans cet état de non-existence toutes les caractéristiques collectives (nationale, sociale, sexuelle, religieuse, etc.) déterminant la place de l'homme dans la hiérarchie sociale sont annihilées (5). Est-il possible pour l'homme de ne pas capituler, sortir de la "nature" ?

L'intention rhétorique de régler les difficiles relations entre espaces culturels se réduit à la pathétique interrogation de Heidegger.

---

(1) In. V. Besprozvanniy "Sur le "Germania" (introduction au livre de Kulchitsky "Germania". Odessa 1994.

(2) In. V. Besprozvanniy "De capitulation" (va paraître)

(3) A la base, des spectacles joués dans le théâtre de la guerre de "Stalingrad" et de "Berlin" sont des scénarios connotants. Dans le premier cas, le "russe" (le rôle féminin, provoque "l'allemand" (le rôle masculin) à une agression, le premier permet de le tromper, suit cette provocation, se trouve dans un piège et suit une défaite. Dans le deuxième cas, les acteurs changent de rôles : "l'allemand" provoque "le russe", cependant subit un échec, dont le résultat est la défaite absolue et la capitulation de l'Allemagne : "Berlin" qui est appelé à devenir le Stalingrad pour la Russie, devient "Le deuxième Stalingrad" pour l'Allemagne ayant transcendé vers le "temps zéro" dans l'histoire allemande.

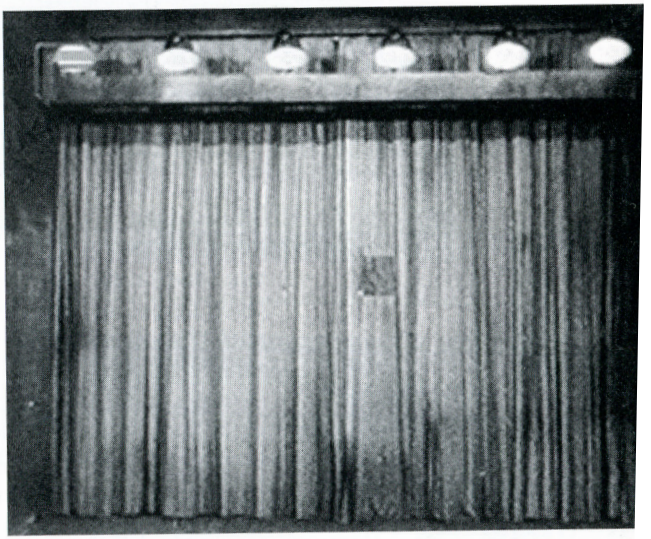
(4) La méthode d'observation sur le développement du projet et sur les processus à l'intérieur ne peut pas être caractérisée comme une surveillance ou comme une introspection. Plutôt il suppose un moment de la substitution - on emploie un mécanisme d'identification. Après cela, la possibilité de l'escapisme volontaire (ou forcé) devient irréelle.

(5) Si les "objets" (comme des complexes de sens) employés dans l'exposition ne se décomposent pas en idées "berclaynaises" perdant son ensemble de signes ? Il est possible que le tonnerre des canons venant de loin dégénère aux bruits élémentaires étrangers à la suggestion du rituel et de la même façon à l'adéquat de la "barbarie russe". Le texte photographique dégénère au noir et blanc. L'image censurée du processus de *Coitus* sur l'écran du moniteur dégénère à l'ensemble du carré coloré. La lumière des projecteurs étant une espèce d'influence psychologique dégénère à la "lumière tout simplement".

Jean-François Guiton
Le rideau

Pour fêter son centenaire, la vidéo apporte au film des installations comme cadeaux. Les exigences d'un catalogue aidant, voilà qu'il me faut dévoiler le contenu du paquet, soulever un coin du rideau avant que la fête n'ait commencé. Pour ne pas faire toute la lumière sur cet obscur objet du désir, nous dirons que ce qui suit est un scénario, le scénario d'une passion. Cela laisse encore de la place pour la surprise et les changements. Au fait, *le Rideau*, c'est le titre. C'est aussi l'objet qui sépare en deux la salle dans laquelle l'action se déroule. La moitié où se situe l'entrée est éclairée et celui qui y pénètre se trouve face au rideau au travers duquel lui parviennent des sons. S'il franchit le rideau, passe derrière l'écran, il se retrouve dans l'obscurité, entouré de ces cris et chuchotements. Le projecteur qui l'éblouit envoie sur le rideau qu'il vient de franchir l'image extraite de ... mais vous savez bien qu'on ne raconte jamais la fin; de peur que vous ne veniez pas. Il en est ainsi depuis que les trains entrent dans les gares et que les ouvriers sortent des usines. Ce serait placer un jour de fêtes sous le signe du mal que d'en détruire la grande illusion avant la première séance. Je mériterais pour le moins un zéro de conduite et il ne me resterait plus qu'à faire mon testament, si je ne m'abuse. Mais j'en ai déjà trop dit. Entrez, entrez ! la séance va commencer.

Jean-François Guiton : Le Rideau



Jean-François Guiton

Pierrick Sorin
Une vie bien remplie

Mo Gourmelon

Une installation comme *Une vie bien remplie*, 1994, repose résolument sur le principe de l'altérité et de l'ironie, tant le jeu d'acteur est désopilant. Chacun des vingt moniteurs livre en boucle une scène différente de la vie quotidienne : (lire un journal, battre des œufs, rédiger une lettre, téléphoner, s'habiller, peindre un mur, boire un verre de vin, faire sa gym, sa vaisselle, essuyer la table, se coucher, se lever, bercer un bébé, se raser, ouvrir une conserve, se filmer à côté d'un épouvantail, manger un yaourt, partir en voyage, ranger le jardin...), sur un mode de jubilation frénétique et tonique. L'accélération des images et leur manque de définition, comme si elles étaient légèrement corrodées, ont tendance à accentuer l'impression de burlesque dégagée par le personnage qui régit en saccades ses gestes mécaniques. Il berce le bébé de façon empruntée, rampe pour se coucher, ingurgite la nourriture, roule des yeux, fronce les sourcils d'un jeu outré d'acteur, d'où ressortent maladresse et surexcitation. Cependant l'engrenage de cette accélération drôle n'est pas exempte d'un certain accablement. Si l'image d'une durée fragmentée, hachée, disjointe, d'*Une vie bien remplie* déclinée par les vingt moniteurs regroupés en grappe, est encore supportable, celle défilant sur le grand écran, basée cependant sur ces mêmes séquences indistinctes est d'autant plus alarmante.



Pierrick Sorin : Une Vie bien Remplie

L'une après l'autre ces reprises d'images frappent l'artiste au visage comme autant de coups portés déstabilisants. L'affairement, les bourdonnements incessants des postures incongrues, que l'on saisit d'un premier abord selon son propre rythme, deviennent à l'écran une lapidation infernale ininterrompue. L'artiste qui semblait jouer la comédie, tout d'un coup suffoque et perd la maîtrise de son propre jeu. Ainsi, cette énergie première fondée sur l'agencement possible de combinaisons inédites que le spectateur appréhende "légèrement", se retourne contre l'artiste et s'avère destructrice.



Pierrick Sorin : Une Vie bien Remplie

Christian Châtel

Frankenstein créa la Femme

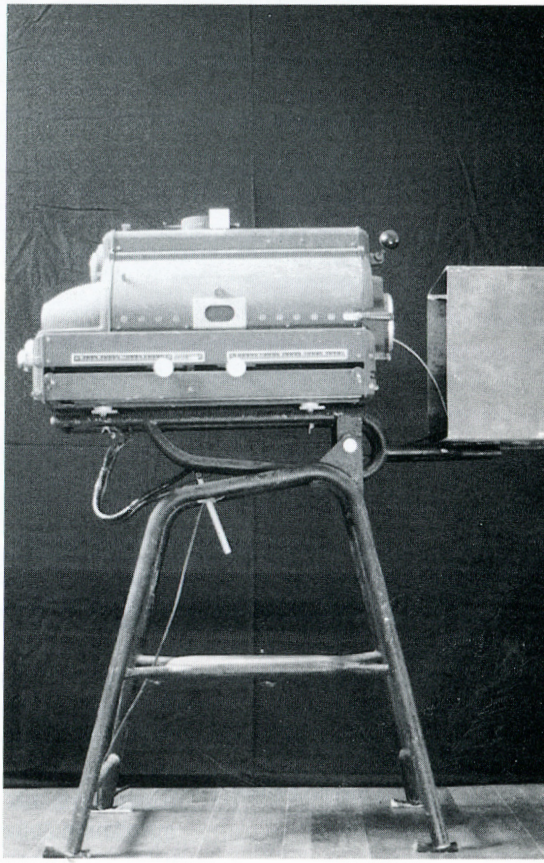
Les fantômes de Saint Sulpice

Alain Bourges

En ces temps Saint Sulpiciens où l'on célèbre le cinéma comme une relique, les marges se rétrécissent où l'on peut encore expérimenter. C'est pourquoi il faut souvent chercher hors des circuits traditionnels pour découvrir cet émerveillement face à la fragile transparence des images qui est l'essence du cinéma. Tout reprendre depuis le début, faire une image comme si elle était la première image du cinéma, éprouver chaque outil de ses propres mains, ne rien tenir pour acquis et certainement pas la technologie, aussi séduisante soit-elle, ne rien chercher à faire dire, mais seulement attendre que d'impressions en sentiments les histoires émergent lentement, arrachées à l'ombre par le mince faisceau lumineux.

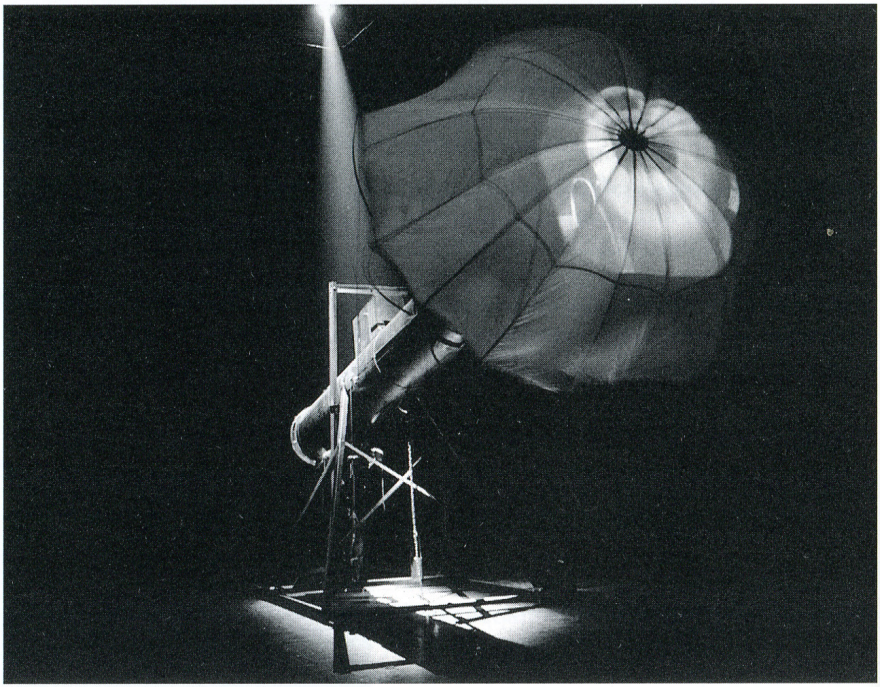
Frankenstein créa la Femme commence dans le noir. Remarque-t-on le velouté de ce noir ? Car c'est une sensation étrange que de s'y plonger, délicieuse de prime abord, puis irritante. Sans repère, on cherche à s'appuyer contre un mur, on sent ses yeux errer en quête d'un indice et rien ne vient. Et puis bizarrement quelque chose gêne au coin de l'oeil, comme un cil égaré ou une poussière. On voudrait s'en débarrasser ou mieux voir ce dont il s'agit mais la sensation, toujours insaisissable, s'accentue. C'est une lueur blafarde, guère plus puis, le regard s'accoutumant, on distingue une image floue, un spectre d'image plutôt, qui imprègne l'oeil. Où regarder ? Nulle part, l'image vient à l'oeil comme une simple impression. Flottante, elle ne semble se poser sur rien sinon notre propre regard. Etrange impression que de sentir l'image se former exactement à mesure que l'on s'efforce de voir. Les muscles oculaires jouent de plus belle, la pupille s'ouvre tout à fait et là, enfin, le spectre se matérialise. Il se pose sur la surface du mur, encore hésitant, des visages apparaissent, quelques scènes fugitives, un son rôde, à peine perceptible, et c'est tout.

Une histoire ? Des histoires ? Qui sait ? Bien sûr, ce n'est pas la première fois, ni la dernière, qu'une vidéo tourne autour de la fiction. C'est même un cliché : souvenirs, lambeaux de fiction portés par le flux de la mémoire, c'est la petite musique de la vidéo. Mais ici la sensation est plus vive ; non pas le sentiment, mais la sensation. C'est une impression physique, très forte que de demeurer dans le noir et de voir ces images émerger de nulle part, dans le flou de la vision, impalpables, évanescentes, fugaces. On est plus près du cauchemar que du rêve ou du moins ce rêve est-il assez ambigu pour que l'on y devine une secrète perversion. Une histoire ? On n'en saura jamais vraiment rien car ce que l'on perçoit éveille en chacun des grappes de souvenirs différents. Ce qui surgit de l'ombre est le spectre hésitant du cinéma tout entier. Et si Christian Châtel a choisi pour titre *Frankestein créa la femme* c'est bien pour ressusciter le mythe frankensteinien du cinéma, ce cinéma qui, disait Edison, pourrait montrer des opéras "donnés au Metropolitan Opera de New York (...) avec des artistes et des musiciens morts depuis longtemps". De cette mort vaincue, Christian Châtel exhume les derniers fantômes. Pour ce faire, il invente une machine, une machine de tôle et d'électronique qui est elle-même un condensé de l'histoire du cinéma puisqu'elle rassemble en ses flancs le sténopé, le projecteur et la télévision.



Christian Chatel : Frankenstein créa la Femme

Jean-Paul Labro
Hula hoop



Jean-Paul Labro : Hula Hoop

Etat de cause

En tout état de cause, ce qu'il y a de bien avec *Hula Hoop*, c'est que cette installation n'explique rien, ne joue ni sur le symbole, ni sur sa cousine la métaphore (ou je le pense), elle n'exprime aucune théorie juteuse, c'est tout sauf une installation conceptuelle ou virtuelle.

Comme *SOS* la précédente installation de Jean-Paul, *Hula Hoop* est une véritable immersion dans du réel, elle nous plonge dans un état.

Roland Baladi

Comme cet état n'est pas accessible par la description de la pièce ou par l'observation de sa photographie, nous serons très peu à le connaître. C'est peut-être dommage pour *Hula Hoop* mais c'est tant mieux pour nous.

Pitch
Sans titre

Un oiseau métallique qui se trémousse violemment sous un flash de lumière.
Un singe qui se jette sur des carrelages de lumière.
Des tiges métalliques qui froissent un tissu-écran sur lequel sont projetés les mouvements d'une jeune fille-danseuse.
Un arbre métallique qui, dans le bruit et la fureur, semble s'élever vers le ciel lors de notre passage. Véritable détonation.
Des tas de ferrailles (en apparence) modelés et disposés dans une pièce et, qui, soudain, dans la surprise, commencent à vivre dans la lumière et le son.

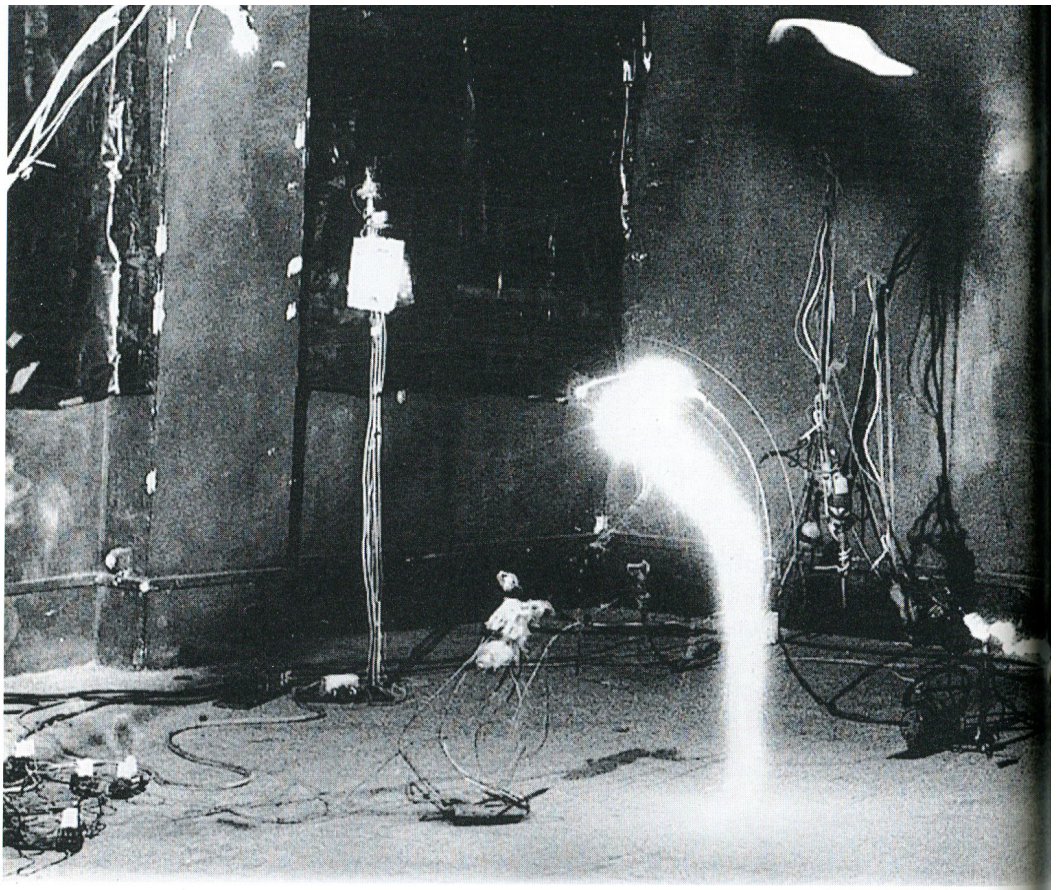
Descriptif sommaire et, hélas trop succinct, et peu poétique, de quelques sculptures, machines, installations de (Christophe Cardoen) PITCH.

"Je ne m'attache pas trop à les nommer, à les définir par des noms... A la limite, je parlerais plus de collage... Je n'ai pas de démarche artistique qui s'inscrit de manière volontaire dans un mouvement."

PITCH n'est pas un artiste, du moins au sens classique du terme, qui sous-entend une séance de formatage de cinq ans pour penser Art dans toute la convenance du conceptuel actuel. Il s'est formé tout seul, comme un grand, sur le tas. En commençant à fabriquer des explosifs ! Histoire de faire bouger la Province, de faire sa petite action directe... Toujours est-il qu'il survit à ces expériences empiriques et qu'elles font germer en lui l'idée du mouvement (la rapidité de ce dernier est fonction de la longueur de mèche) et de la lumière. Idée qui sera consolidée par l'expérience du théâtre. "Le travail avec le théâtre m'a fait découvrir l'importance de l'éclairage où tu donnes un sens particulier à un objet. C'est une autre forme de collage."

Jérôme Noetinger.

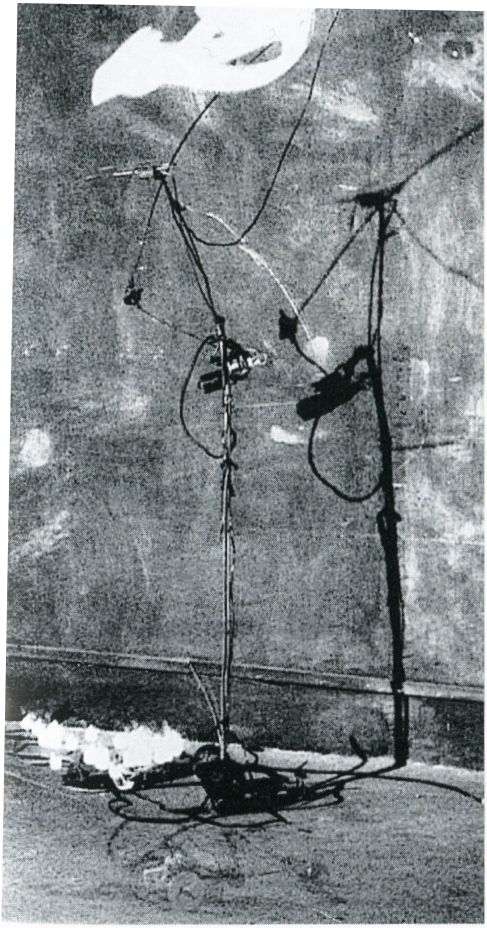
Revue & Corrigée



Evidemment on pense à Tinguely, car il est certainement le premier à avoir apporté, installé et animé avec une frénésie poétique tous ces tas de résidus dans des lieux d'exposition. C'est tellement facile d'y penser que s'y arrêter relèverait d'une quasi escroquerie intellectuelle digne des fiches de Monsieur Cinéma. C'est une référence qui rassure et qui permet de recadrer tout cela à un univers respectable. Car finalement, face aux machines de PITCH, on n'est pas rassuré ; que penser devant toute cette ferraille, ces câbles électriques... ? Et si cela nous pétait à la gueule ?

"L'aspect brut du travail : ce qui m'intéresse, c'est le mouvement avec un éclairage. Un événement visuel. Je n'ai jamais travaillé sur les finitions. Toute la précision se base, par exemple, sur le réglage du moteur. Ce qui est important aussi, c'est la fragilité de la chose, pour qu'il y ait une vie indépendante de ma volonté. Je cherche à être surpris par ce que je fais.

Provoquer des réactions et laisser la liberté aux gens de se l'accaparer. Ces machines ont une évolution que je ne maîtrise pas, due à leur fragilité.



Pitch : sans titre

Voir les gens face à mon travail. Montrer mon travail est aussi important que de le faire."

"La soudure, c'est vraiment du collage, c'est-à-dire que tu peux récupérer tout un tas de formes que tu peux retravailler ensuite. Collage parce que je récupère les objets, de la ferraille, des moteurs, du câble... Au départ, il s'agit toujours de récupération pour des raisons économiques. Une décharge publique est une véritable source d'inspiration. Il y a aussi la promenade qui va avec, la recherche."

"En général, cela part d'un flash. Ensuite je mets en oeuvre. L'idée de départ, je l'ai dans la tête et nulle part ailleurs. Donc forcément, elle se modifie. Ensuite, il s'agit de toute une recherche pour concilier l'idée avec les contraintes techniques. C'est une démarche complètement empirique et même au niveau du montage électrique où je ne connais que le béaba.

Tout ce que je fais est très simple et va directement à l'essentiel."

De l'alliance du mouvement et de la lumière, PITCH est naturellement arrivé à intégrer le dispositif cinématographique dans ses installations, et plus précisément dans *Chimère*, "(...) est aussi violente et fragile que l'amour et la mémoire, et par son fonctionnement aléatoire donne à ses images fugitives une fulgurance impressionnante." (N. Mircovitch)

La dimension sonore l'intéresse également. Chacune de ses machines a sa propre vie sonore : du clic-clic du minuteur au choc des tiges métalliques en passant par le froissement de l'air. Mais il pense lui donner une plus grande place dans de futures pièces, avec pourquoi pas l'utilisation d'instruments.

Sa dernière pièce (sans titre actuellement) développe une idée de mise en scène avec différentes machines : "C'est un conte où chacun peut inventer sa propre histoire. Ici, je me suis aussi attaché au son. J'ai éliminé les sons parasites. C'est quelque chose de visuel qui donne aussi du son."

Un bel homme est

Qu'est-ce qui est sûr devant nous ?

Qu'est-ce que nous pouvons garantir ?

Nous éprouvons le chaos entre l'optimisme et le pessimisme. En tous les cas, je suis optimiste. Mon optimisme commence au moment où je reconnais que les systèmes pessimistes d'aujourd'hui sont contraignants.

Mon optimisme commence en les niant.

Les nier, c'est désirer le changement et affirmer une résistance.

La résistance exige l'action.

Un bel homme est celui qui résiste.

La résistance commence à la reconnaissance et aboutit à l'acte.

De toutes les causes morales, les effets physiques émergeront malgré l'injustice du système social. On a vraiment besoin de beaucoup de forces à ce niveau.

A travers mon travail *Projet 95 HIBERNATION*, je désire montrer comment l'homme résiste contre l'espace, le temps et les injustices sociales.

En espérant finalement devenir l'homme qui essaie d'oser exprimer ce qu'il veut, je désire avoir un compagnon capable d'un minimum de résistance plutôt qu'un compagnon obéissant.

Yongshin CHO

celui qui résiste.



Yongshin Cho & Aiyoung Yun : Un bel Homme est celui qui résiste

La

VID

THEC


E O
QUE
éphémère

Prix de la création vidéo

Créés en 1989, ces prix sont destinés à récompenser l'oeuvre de réalisateurs n'ayant jamais été primés, dans le but précis de favoriser la découverte et la reconnaissance de nouveaux talents sur la scène internationale.

Cinq prix seront décernés en 1995 :
- prix de la Ville de Clermont-Ferrand : 10 000 FF
- prix de la DRAC Auvergne : 10 000 FF
- prix du Conseil Général du Puy-de-Dôme : 10 000 FF
- prix de la FNAC : 5 000 FF
- prix Canal + : achat de la bande

Le jury sera composé de :
César Vayssié ; Christian Boustani ; Ute Viktoria Kilter ; Michel Brugerolles ; Jérôme Lefdup ; Nicolas Thely ; Olivier Perrot ; Valérie Heraud ; Serge Lesbre ; Jean-Claude Schenkel.

Palmarès 1994
"The Misfits"
Lars MOVIN, Danemark
"Nécrologies"
Étienne BARTHOMEUF, France
"Le Bruit du Silence"
Fabrice CAVAILLE, France
"Autopsie"
Véronique MOUYSSET, France
"Lettre à Antoine"
Thierry GÉHIN, France
Mentions spéciales du jury
"Whose Tibet is it anyway"
Merel MIRAGE, Allemagne
"**Le premier Voyage de Sinbad le Marin"**
Jean-Paul LABRO, France



Knut Gerwers : Der Tod Ist

Sélection 1995

Tool
Kerr Shaz
10 mn 50, 1993, Ecosse
Écosse. Une femme, un joueur d'accordéon et une fanfarre de femmes nationalistes et protestantes découvre dans un "voyage" initiatique une série de rituels. Parallèle entre les nationalismes allemand et écossais. La musique est : "Scotland the brave".

DCCK 94 - 01
Seka Franck
Danos Certifie Conforme
28 mn, 1994, France
Le scénario du film, à l'origine, c'était un bout à bout de rencontres mises en règles ; sur le tournage, à l'intérieur de cadres frictionnels, croqués, chacun se comportait comme il voulait, avec sa langue. Inerte un an durant, le film fut monté par l'électricité d'une rencontre fraîche. Fiction de film, réceptacle, DCCK fini parle de lui. De ce qu'il se rappelle.

By The Dawn's Early Light
Vesterskov Knud
77 mn, 1993, Danemark
Un road movie dans une Amérique perturbée et dure.

The Troubles From The Cleverness
Komarova Olga
7 mn, 1994, Russie
D'après la pièce du même nom de l'auteur Russe : Alexander Griboedov.

Der Tod Ist / The Death Is
Gerwers Knut
16 mn, 1994, Allemagne
Monologue d'une âme condamnée au vide éternel.

Le Cinéma Plus Beau Que La Vie ?
Mélon Frédéric
5 mn, 1994, France
Hommage au centenaire du cinéma. Une bande sonore tirée d'une trentaine de grands classiques du cinéma international sur des images de la rue, de la vie.

Paulo Insomniaque
Doukhan Cyrille
4 mn 30, 1994, France
Effacer les frontières et pénétrer le rêve...

Earthcake
Geta Bratescu
7 mn, 1993, Roumanie
La préparation d'un "gateau de terre", rituel effrayant de cruauté et d'ironie.

Chevalet / Förderturm
Tassart Gauthier
5 mn 48, 1994, France
Un chevalet de mine utilisé ici comme symbole d'une culture régionale en voie de disparition monte au ciel.

Blood In Blossom
Mirage Merel
6 mn 39, 1995, Allemagne
Voyage dans le monde micro et macro de notre environnement.

Nejma, L'éternel Retour
Sadek S. M.
12 mn, 1994, France
"Raconter Nejma, c'est porter un regard sur la situation actuelle de l'Algérie". Cette vidéo-chronique sous forme d'un journal intime, parle d'un amour fou, d'une douleur profonde... Dans une chute d'amour et d'exil.

Mirages
Penot Frédéric
9 mn 40, 1994, France
Univers inconnu. La vie apparaît, elle donne naissance à un nouvel espace. L'homme tente d'y pénétrer. Il ne pourra le faire qu'une fois cet espace totalement construit.
Tentative d'exploration d'une zone urbaine. Projection d'un langage inconscient sur l'architecture.

Transatlantico
MarinhoArturo
7 mn 30, 1992, Argentine
Je suis l'espace où je suis.

Another World Of Dance
Marloff Lu / Valdovino Luis / Boord Den / Hill Laurie
9 mn 05, 1994, U.S.A.
La danse : *Un Autre Monde* est la suite d'une série de cassettes réalisées pour les amoureux de la danse, la vidéo de Jane Fonda, l'affaire Nancy Kerrigan/Tonia Harding. Cette vidéo pose la question suivante : "Si c'est grand, large et si c'est laid, est-ce que c'est de l'art moderne ? "

Der Landmesser Am Japanischen Palais
Van Damme Philippe
2 mn, 1994, Belgique

L'echelle Noire
Druez Marc
5 mn 04, 1994, France
Un homme, il est seul. Des ombres, une forme, une échelle. Un homme et une femme... ils s'aiment.

Afvej
Hans Fabian Wullenweberl
24 mn, 1994, Danemark

Sélection internationale

6 programmes sélectionnés par VIDÉOFORMES parmi la production internationale de cette année.

Programme n°1

Déjà Vu (Travelogue V)
Decostere Stefaan
54 mn, 1994, Belgique
Épisode ultime d'une mini-série comportant 5 documentaires de voyages (travelogues). Ici il s'agit du Japon en tant que fabricant mondial d'un avenir déjà vu.

Do You See What I See ? Tu vois ce que je vois ?
Hooykaas Madelon, Stansfield Elsa
26 mn, 1994, Pays - Bas
Conclusion de la trilogie *Observatoire personnel*. Travail, attente, observation et jeu. La ville et la terre travaillées, deux aspects récurents. Le son fabriqué à partir de bruits du corps. Visions d'environnements intérieurs et extérieurs comme deux points de perspective.
This video tape is the conclusion of "the personal observatory" trilogy. In this 25mn long tape which has various levels, which function much like distance in perspective, the viewer can reflect on some basic questions one of which is the title "do you see what I see ?" This work by Madelon Hooykaas and Elsa Stansfield is structured visually with several sequences relating to people rythms of working, watching, waiting and playing.

Programme n°2

2 x 5
Solomon Alexandre, Bratescu Geta
4 mn, 1993, Roumanie
Tryptique sur les différentes manières dont les mains peuvent interagir.

Ciacona
Igazsag Radu, Solomon Alexandru
7 mn, 1994, Roumanie
Essai visuel sur un fragment musical de J.S. Bach, variations sur le même thème.

Cri Dans Le Tympan
Igazsag Radu, Solomon Alexandru
27 mn, 1993, Roumanie
Chronique non conventionnelle de l'avant-garde de la littérature et de la critique roumaine.

Duo Pour Paoloncelle Et Petronome
Solomon Alexandru
27 mn, 1994, Roumanie
Paul Celan, grand poète allemand, a passé sa jeunesse en Roumanie. Ce document est un dialogue poétique entre Celan et son ami et écrivain Solomon, dans les années 40 / 47.

Grey
Welsh Jeremy
11 mn 20, 1994, Norvège
Un ailleurs, un autre espace. Connu et inconnu, proche et éloigné, naturel et artificiel.

Reflecting In My Soda Seat
Hans Arp, Beyelschmidt Rosy
6 mn 14, 1994, Allemagne
La rencontre de l'ombre d'un être humain et de celle d'une mouche provoque une inondation.

Johnny Be Good
Manor Arnou, Tretout Frédéric
2 mn 30, 1994, France
Incitation au port de la capote : ambiance "film noir".

Programme n°3

Circumnavigation - Vancouver
Corsino Nicole et Norbert
16 mn, 1994, France
Dans la topographie de Vancouver et de ses environs, on saisit tout ce qu'un espace-frontière peut signifier dans la multiplicité des ethnies et au regard des traces de ses premiers habitants. L'esprit du Pacifique souffle toujours sur un lieu où apparaît comme constante dans la pensée amérindienne un dualisme tirant son inspiration, au travers des mythes et des philosophies, de l'ouverture à l'autre. La solidarité originelle se vit dans la différence à l'autre. Cette différence établit une solidarité à un niveau plus profond que l'identification.

Totempol
Corsino Nicole et Norbert
8 mn, 1994, France
Totempol intègre des séquences analogiques tournées dans l'épisode *Vancouver* de *Circumnavigation* et des séquences numériques composées sur logiciel Life Forms. Le point de départ de cette fiction s'appuie sur l'hybridation née de cette altérité et, en redondance, sur le dualisme apparaissant comme constante dans la pensée amérindienne et en particulier en Colombie Britannique, dualisme qui tire son inspiration d'une ouverture à l'autre qui se manifesta lors des premiers contacts avec les Blancs.

Comme Marlène Dans Le Sahara
Boudalika Litsa
18 mn, 1994, France
C'est l'autoportrait de la Cinémathèque de Toulouse, un "fantôme" au féminin qui se présente comme une riche provinciale dans le patrimoine du cinéma.

Programme n°4

Cependant les "rumeurs" sur une mort prochaine du cinéma l'inquiètent jusqu'à lui faire égarer son ombrelle, celle qui lui sert à se protéger des poussières. À mi-chemin entre le monologue et le dialogue avec le spectateur, son récit accompagne une longue déambulation dans ses lieux les plus secrets : dépôts de bobines et pièces sombres où sont déposés ses trésors (cinématographe Lumière, vieux projecteurs, affiches, revues d'époque).

Le Grand Cercle
Lobstein Pierre
14 mn, 1994, France
Par la force d'éclairs, la nouvelle peau d'une très vieille mémoire en route...(Hommage à l'Amérique Indienne Américaine - V).

Videovoid,
The Trailer
Larcher David
32 mn 34, 1993, Angleterre
Bande annonce pour une série virtuelle hypothéquée sur un avenir incertain. Une perte de mémoire engendre une perte d'information qui se promène en compagnie de la flèche de Zenon à travers des paysages électroniques vers le domaine du vide à babord du vidus à VOID.

Flat earth
Stewart Nick
7 mn 40, 1994, G.B.
Une succession de fragments de paysage, une vision fugitive à travers des couches de verre sont désorganisées par des textes, qui progressivement se déplacent de l'arrière vers l'avant de l'image jusqu'à ce que finalement cela soit rassemblé par la gesticulation des mains et de la tête de l'artiste/l'exécuteur. Dans cette cassette l'idée de paysage est étroitement liée aux questions d'identité - histoire, mémoire et expérience.

La Austera Danza Del Sueno De La Razon
Lope Salvador Victor
17 mn, 1994, Espagne
Une vision sur le vampirisme à partir d'un "capricho" de Goya.

1.6 / 0.5
Guzman Ruben
3 mn 35, 1995, Argentine
La vidéo à budget zéro met en question la validité et les possibilités de réussite de notre quête obsessive de quantifier, contrôler et comprendre la nature.

Combo
Schmid Philipp
7 mn, 1995, Suisse
Une vidéo musicale sans défauts.

Clouds
Mercado Marcello
7 mn 33, 1992, Argentine
Les nuages traversent l'espace de la douleur de ceux dont le corps est meurtri.

Nothing Compares To You
John Maybury
G.B.
Clip vidéo : Sinead O'Connor

Jump In The River
John Maybury
G.B.
Clip vidéo : Sinead O'Connor

Three Babies
John Maybury
G.B.
Clip vidéo : Sinead O'Connor

Emperors New Clothes
John Maybury
G.B.
Clip vidéo : Sinead O'Connor

You Do Something To Me
John Maybury
G.B.
Clip vidéo : Sinead O'Connor

My Special Child
John Maybury
G.B.
Clip vidéo : Sinead O'Connor

John Says
John Maybury
G.B.
Clip vidéo : Leslie Weiner

Tunnel Of Love
John Maybury
G.B.
Clip vidéo : Leslie Weiner

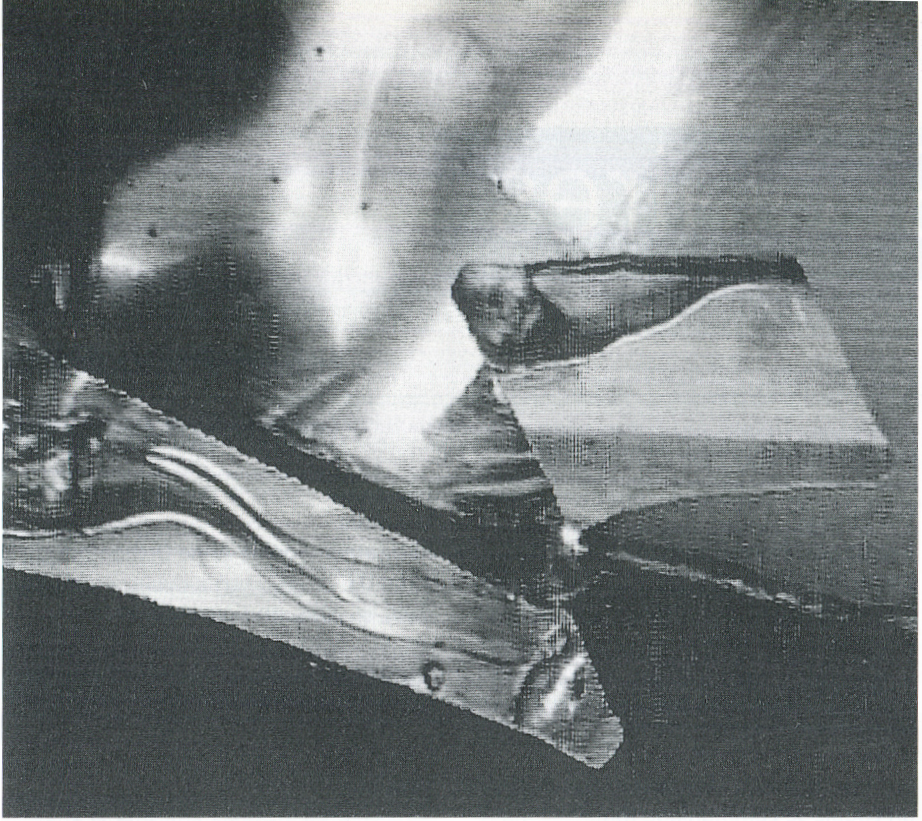
Programme n°5

Arkaïm
Gautreau Jean - Michel
45 mn, 1994, France
Pour devenir un véritable archéologue de terrain, il faut savoir se transformer en oiseau. Été 91, au sud des chaînes de l'Oural, les fouilles d'une cité fortifiée de l'âge de bronze, dans la steppe immense.

Corps Raccors
Meyer Bernard
5 mn, 1992, France
Chorégraphie autour d'extraits de textes d'André Malraux samplés sur le thème du mouvement et du renouveau.

Acier
Letertre Didier
10 mn, 1993, France
Création graphique et musicale à partir d'une sculpture en acier inoxydable de Albert Feraud.

Il A Plu En Automne 44
Jean - Dit - Pannel Lydie
5 mn 54, 1994, France
En automne 44, Madame Suzanne Léger écrit son journal. L'impression d'un film...



Didier Letertre : Acier

Programme n°6

Les Mariés De La Zone
Duchesne S., Ligeon - Ligeonnet A.
52 mn,1994, France
Jean-Marie et Irma sont mariés sous l'autorité et le vouloir de leur communauté. Ils parlent d'amour, sous les ponts et dans les squatts. "Ma vie vaut autant que celle des autres, c'est une belle vie..." dit Irma. Un jour, le drame : Jean-Marie est happé par le métro (c'était le jeudi 10 mars dernier). Qui verra ce film ne pourra jamais oublier les dernières caresses et le baiser d'Irma à Jean-Marie couché sur la table de la morgue, et depuis longtemps dit-elle "pas aussi bien rasé de frais". La communauté l'enterre et salue son départ.

Ma Soif
Caritey Remi
39 mn, 1995, France
Chez toi - chez moi - du vin - (vendu chez moi) - pour de l'eau - (captée chez toi) - Et tout ce qui, - chez toi, m'échappe. - Et tout ce que, de toi, - je saisis. - Autour du puits - et à l'essencerie, - à la vigne et au bois, - sous l'averse - ou la grêle, - le temps de l'amour - et celui de la guerre.

Scolaires

Classes primaires

(maternelles et élémentaires)

Les zinzins
Réalisateur: Pierre Bouchon
2 mn 30
Les aventures de drôles de petites bestioles : les zinzins...

Le petit bal perdu
Réalisateur: Philippe Decouflé
4 mn
Sur une chanson interprétée par Bourvil, un couple se communique toute
l' émotion de son amour dans le langage dérivé de la langue des signes.

Picoli et Lirabo
Réalisateur: Paul Carrière
14 mn
Inspirés par une carte postale qu'ils reçoivent, Picoli et Lirabo décident d'écrire l'histoire d'un petit être mystérieux qu'ils nomment le Poupouyaki.

Better Than (Mieux que)
Réalisateur: Michelle Butler
0 mn 55
Morceau comique, un homme s'approche de la caméra et ...

Les amis
Réalisateur: Sophie Anne Delhomme
1 mn 03
Avec les amis, on s'amuse bien.

La maison
Réalisateur: Goddat Déredec
1 mn 30
Dans une rue endormie, une maison s'éveille ...

The sacrifice
Réalisation: Kristoffer Mendel
3 mn 31
Images de synthèse.

Orson et Olivia
Canal +
20 mn
Dessin animé : L'aventure de deux orphelins..

Classes secondaires

(Collèges et lycées)

Le petit bal perdu
4 mn
Réalisateur: Philippe Decouflé
Sur une chanson interprétée par Bourvil, un couple se communique toute l'émotion de son amour dans le langage dérivé de la langue des signes.

Dancing
3 mn
Lorsque la musique emporte les danseurs, fait tourner les musiciens et le mobilier...

Combo
7 mn
Réalisateur: Philipp Schmid
Une vidéo musicale qui rythme les images au son des instruments.

Danse Macabre
5 mn 50
Réalisateur: Eric Destailleur
Illustration en amateur de la célèbre musique de Camille Saint Saëns.

Better Than
0 mn 55
Réalisateur: Michelle Butler
Morceau comique. Un homme s'approche de la caméra et ...

Le Triomphe de la République
8 mn
Réalisateur: Jean Paul Fargier
Histoire de l'exposition universelle. Les fêtes du centenaire de la Révolution française en 1889 (construction de la Tour Eiffel, pavillons du Tonkin, d'Afrique, d'Amérique..)

D'après le naufrage
9 mn
Réalisateur: Alain Escalle
Grande fresque poétique sur l'idée du voyage, du naufrage, utilisant les effets les plus novateurs de la création d'images par ordinateur.

Johnny Be Good
2 mn 30
Réalisateurs: Manor Arnon, Tretout Frédéric
Johnny, le séducteur, ne prend aucun risque...

Art'chéo
10 mn
Réalisateur: AAP du collège de Verrière
En l'an 3000 une équipe d'explorateurs découvre un site archéologique sur l'emplacement du centre Beaubourg. A travers les tableaux qu'ils découvrent, ils reconstituent la vie des hommes au xx ième Siècle.


Ann

exes

Curriculum vidéo

Index

Curriculum vidéo

John Maybury
Principaux films :
1982 - The Court of Miracles
1983 - Circus Logic I-IV
The - Dream Machine
1984 - Big Love - An Invitation to Disaster
Glistening with Energy - Pagan Idolatry
1986 - Tortures That Laugh
1987 - Union Jacking Up
1988 - L'inseperazione
1989 - Sinead O'Coonor - The Value of Ignorance - Absurd
1990 - Red Hot and Blue - Millenium
1991 - Tunnel of Love
1992 - Man to Man - Premonition of Absurd Perversion in Sexual Personae Part 1
1993 - Remembrance of Things Fast

Nam June Paik
Dernières réalisations
Robots (1994) :
Buddha
Globe
Marcel Freud
Sigmund Proust
Self Portrait (Charlotte Paik)
Video sculptures (1994) :
Cage in Cage
Karma n° 7
Self Portrait, 1989-1994
Installations (1994) :
Living Eggs Grow
Vertical Car
Ga Na Oa Ra Airways

Francis Lee
Réalisateur de films d'Avant-Garde, pionnier indépendant. Expérience dans l'armée comme caméraman pour filmer les combats (scène du Jour "J" à Omaha Beach).
Vidéographie :
1939-42 - "Early Experiments"
1947 - "Le bijou" - "Idyl"
1963 - "Trailer for Film-makers' Cooperative"
1968 - "Wedding"
1970 - "Woodstock"
1971 - "Soundrounds"
1974 - "A Scream Away From Happiness"
1976 - "World War II and Me" (tourné en 1944-45)
1977 - "Where do all the People Come From"
1978 - "Sumi-E"
1979 - "Synthesis"
1983 - "Ch'an"
1987 - "World War II Remembered"

Jean-Paul Fargier
Né en 1944
Ecrivain, journaliste, vidéaste, professeur de télévision
Principales réalisations :
1979 - "Notes d'un magnétoscopeur n°1-2-3-4"
1980 - "Notes d'un magnétoscopeur n°5-6-7" - "L'arche de Nam June"

1984 - "Joyce Digital" - "Sollers joue Diderot" - "Godard-Sollers, l'entretien"
1986 - "Robin des Voix"
1987 - "Robin Texto"
1990 - "Play it again Nam"
1991 - "Tardieu ou le voir-dit" - "Alain Kirili expulse les démons - Kirili 1 "
1992 - "Adorer brûler" - "Tout près de Cîteaux : Kirili 2" - "La Toccata - Kirili 3"
1993 - "Cher Mallarmé"
Installations vidéo :
"L'échelle de Joyce"
"La visitation" installation
"L'annonciation" installation
"Jésus perdu et retrouvé"
"La présentation de Jésus au Temple"
"La nativité"
"Les Marianne"

Dominique Belloir
Née en 1948
Réalisations vidéo :
1974 - "Fluides"
1975 - "Feed-back / Stroboscopie"
1976 - "Anamorphoses"
1979 - "Memory"
1980 - "Flippers" - "Infra rouge / Peformance"
1981 - "Paris mis à nu" - "Digital Opera"
1982 - "Captures / Ecran" - "Une trame nommée désir"
1984 - "L'enfant de la haute mer"
1984/85 - "Portraits d'artistes d" I à VIII - "Autoportraits 84"
1985 - "Mémoire d'un lieu" - "Scénographie d'un paysage" - "Paysage - Spectacle ou évidence"
1986 - "Souvenir" sur J. Monory
1986/88 - "Violons Clips" série
1986 - "Lèche vitrine" - "Des sculptures pour le domaine de Kerguehennec"
1988/89 - "Les jardins de Villandry"
1989 - "TV Murals" infographies
1990 - "Le syndrome de Stendhal" - "Le jardinier de la lumière" (Giverny)
Installations vidéo :
1987 - "Fragments 3x3"
1988 - "Private Paradise"
1990 - "Nymphées"
1993 - "Scénographie d'un paysage"

Christian Boustani
Réalisations :
1983 - "Jean Teulé, alchimiste de l'image"
1986 - "Figures"
1988 - "Esquisses"
1991 - "FNAC 00070 "Les sans titres""
1992 - "Cités Antérieures - Siena"
Installation vidéo :
1990 - "Triptyque de Bruges"

Nicolas Tremblay
Né en.1965 à Genève
Maîtrise théorique en études cinématographiques et audiovisuelles à l'université de Paris VIII à Saint Denis portant sur les premiers travaux en vidéo de l'artiste Peter Campus.
Licence en études cinématographiques et audiovisuelles à l'université de Paris VIII à Saint Denis.
Propédeutique en sociologie des communications de masse et anthropologie à l'université de Lausanne .
Membre du comité d'acquisition pour les oeuvres vidéo au Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.

Miroslav Kulchitsky
Né en 1970 à Uzhgorod (Ukraine). Diplômé de l'Université d'Economie d'Odessa. Travaux pour la télévision et la presse. Membre de l'association "Nove Mystetstvo". Publication : "Germania" (1994). Travaille sur les installations vidéo avec Vadim Chekorsky depuis 1993.

Curriculum Vidéo

Vadim Chekorsky
Né en 1970 à Odessa (Ukraine). Diplômé de l'Université Polytechnique d'Odessa. Travaille pour la télévision et la presse. Membre de l'association "Nove Mystetstvo". Travaille sur les installations vidéo avec Vadim Chekorsky depuis 1993.

Alexandre Dirdovski
Né en 1956 à Kiev.
Formation obtenue :
l'Ecole Supérieure de médecine de Kiev, Faculté de psychothérapie ;
l'Ecole Supérieure des Arts de Moscou, Faculté de Théâtre ;
Cours d'opérateur de l'Ecole Supérieure de cinématographie de Moscou
Jusqu'en 1987, il travaille dans les studios de Kiev dans le domaine du cinéma documentaire, scientifique et long-métrage. Fondateur du théâtre "Nole distantia", du vidéo-théâtre "Adama", metteur en scène et opérateur du théâtre musical "Er-Jazz-Orchestre".

Jean-Paul Labro
Né en 1969 à Nevers (Nièvre).
Diplômé de l'Ecole Nationale d'Arts Plastiques des Beaux-Arts de Bourges et de l'Ecole Nationale Supérieure d'Expression Plastique.
Mono-bandes :
1993 - "Le premier voyage de Syndbad le marin" - "Souffler n'est pas jouer"
Installations vidéo :
1991 - Machine à démonter le temps
1992 - Le Confessional
1993 - Vidéo Performance "Souffler n'est pas jouer" - S. O. S.
1994 - Hula Hoop

Jean-François Guiton
Principales réalisations :
1982 - Holzstücke
1983 - Pour faire le portrait d'un oiseau - Partitür
1984 - Handle with care
1985 - Fussnote - La tache 1985/86
1986 - Der käfig
1987 - La longue marche
1988 - Une question de souffle (2)
1990 - Coup de vent - Voile
1991 - Intermezzo ou la chaise musicale
1985/91 - Das schwarze Loch
1992 - Da trapani
1993 - La naissance du parlant : 1 - La mort de Charlot
1994 - Voyages - Face à Face
Installations :
1984 - Schreibquartett
1985 - Nachtzug
1986 - Sanctuary
1987 - Le jeu de Paume
1988 - L'albatros
1989 - Pour Dulcinée I (1989/90)
1990 - Pour Dulcinée II - Le fardeau - Les pas perdus
1991 - In der Arena - Le cheval de Troie
1992 - La lecture - Balanceakt - Dans l'arène - L'adversaire
1993 - La ronde

Pierrick Sorin
Mono-bandes :
1988 - Herbert Klébar - Pendant ce temps dans ma chambrette - L'homme qui aimait les biscottes - Une bonne leçon - Oui, mais j'ai envie - Le voyeur - Je m'en vais chercher mon linge
1989 - Espace, temps et petites cochonneries - C'est mignon tout ça

1993 - Un samedi avec Jean-Loup - Jean-Loup et les jeux vidéo - Pierrick et Jean-Loup font de la musique - Pierrick et Jean-Loup font du foot
1994 - Autofilmage
Installations vidéo :
1989 - Sans titre ("Le mur") - La belle peinture est derrière nous
1991 - Vacance
1992 - De la peinture et de l'Hygiène
1993 - J'ai même gardé mes chaussons - C'est mignon tout ça - L'incident du bol renversé - Pierrick Sorin Instituteur - Je ne me vois jamais - Je me regarde le Sorin - La Bataille des tartes - Une vie bien remplie
1994 - Artiste au bain

Christian Châtel
Né en 1970 à Rennes
Diplômé de l'Ecole Régionale des Beaux-Arts de Rennes, option communication.
Installations vidéo :
"Frankenstein créa la femme"

Bill Viola
Né en 1951 à New York
Vit et travaille à Long Beach, Californie
Réalisations :
1972 - "Instant replay" - "Tape 1" - "Wild horses"
1973 - "Passage Series" - "Composition "D"" - "Cycles" - "Information" - "In Version" - "Level" - "Polaroid video Stills" - "Vidicon burns"
1974 - "August' 74 Eclipse"
1975 - "A million other things" - "Gravitational pull" - "Red tape-Collected works"
1976 - "Four songs" - "Migration"
1977 - "Memory surfaces and mental prayers"
1977/78 - "Memories of ancestral power"
1978 - "Palm trees on the moon"
1979 - "Chott-el-Djerid" - "Sodium Vapor"
1977/81 - "The reflecting Pool-Collected Work
1981 - "Hatsu-Yume"
1983 - "Anthem" - "Reasons for knocking at an Empty House"
1983/84 - "Reverse television-Portraitsof viewers"
1986 - "I do not know what it is I am like"
1989 - "Angel's gate"
1991 - "The Passing"
Installations vidéo :
1972 - "Instant replay"
1973 - "Localization" - "Quadrants" - "Walking into the wall"
1974 - "Bank image bank" - "Decay time" - "Mock turtles" - "Peep hole" - "The amazing colossal man" - "Trapped moments"
1975 - "Il vapore" - "Origins of thought" - "Rain"
1976 - "He weeps for you" - "Olfaction"
1979 - "Moving stillness (Mount Rainer 1979)"
1982 - "Reasons for knocking at an empty house"
1983 - "An instrument of simple sensation" - "Room for St. John of the Croos" - "Science of the heart"
1985 - "Figure and ground" - "Heaven and hell" - "The theater of memory"
1987 - "Passage"
1988 - "The sleep of reason"
1989 - "The city of man" - "Sanctuary"
1991 - "The stopping mind"
1992 - "Heaven and earth" - "Nantes triptych" - "Slowly turning narrative" - "The arc of ascent" - "The sleepers" - "Threshold" - "To pray without ceasing" - "What is not and that which is" - "Wound"

Curriculum Vidéo

Pitch (Christophe Cardoen)
Né en 1966 à Blois.
Apprend la soudure à l'âge de onze ans. Il réalise sa première sculpture en 1984, puis travaille de 1988 à 1990 comme décorateur, avec des compagnies de théâtre en France, Italie, Pologne et au Burkina Faso, ainsi que sur une tournée européenne avec la Compagnie du Hasard, de Moscou à Paris. A partir de 1991, il se concentre de nouveau sur la sculpture machinique. Artiste-en-résidence au 102 à Grenoble, il présente en octobre 1992 sa première machine incluant un dispositif filmique.

Simonetta Cargioli
Née en Italie en 1966.
Diplômée 26 ans plus tard à l'Université de Pise avec une thèse sur le cinéma de Jean-Luc Godard.
Etudes de linguistique et de littératures française et anglaise.
En 1992, elle est parmi les fondateurs, en Italie, de l'association culturelle Multi Art dont le but est d'organiser des rencontres autour de l'art contemporain avec une attention particulière envers le cinéma, la vidéo et les arts électroniques. En 1993 au Centre International de Création Vidéo Montbéliard-Belfort, elle est assistante de Gianni Toti sur la réalisation de son oeuvre, Planétopolis. Elle travaille maintenant au CICV - Centre de recherche Pierre Schaeffer en tant que responsable des relations extérieures et de la diffusion des oeuvres réalisées au centre d'Hérimoncourt. Elle est journaliste et écrit fréquemment dans le quotidien italien "Il Manifesto". D'autres textes sont parus sur des revues et sur des catalogues en Italie et à l'étranger.

Didier Husson
Né en 1953 à Paris.
Formation Lettres - Sociologie - Cinéma
Journaliste indépendant
Collaborateur régulier du Magazine Caméra Vidéo depuis 1987...
Objectif personnel : proposer dans un magazine "grand public" un reflet de la scène festivalière, du documentaire à la création vidéo - De l'activité et des initiatives dans la vidéo "Active".
Contributions : Rémanences / Jean-François Guiton, sur "La Tête" de Jean-Baptiste Mathieu (journal de l'Atem), sur le "Roman de Favier" de Joëlle de la Casinière (Scope), etc ...
Programmateur du festival vidéo de Gentilly depuis 1993, (Vidéo Paris), 1994 (les Territoires de la Mémoire), 1995 (Voix-Musiques-Sons / en cours de préparation)

Magda Carneci
Critique d'art et écrivain.
Née en 1957 à Girleni, Roumanie.
Etudes d'histoire et théorie de l'art à l'Académie des Beaux-Arts de Bucarest.
Travaille à l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie Roumaine.
Elle prépare un doctorat à l'EHESS de Paris
Membre de l'AICA, section française
Membre de l'Union des Ecrivains Roumains
Membre de l'Union des Artistes Roumains
Elle a organisé de nombreuses expositions d'art contemporain en Roumanie.
Elle a été le commissaire de la grande exposition "Bucarest, les années 1920-1940 : entre avant-garde et modernisme" (1993).
Livres publiés :

Critique d'art
"Ion Tuculescu", Bucarest, 1984
"Lucian Grigorescu", Bucarest, 1989
"L'Art des années 80", Bucarest, 1995 (sous presse)
Poésie
"Hipermatière", Bucarest, 1980
"Un silence assourdissant", Bucarest, 1985
"Chaosmos", Bucarest, 1992

Yongshin CHO
Diplôme des Beaux-Arts de Séoul (Corée du Sud)
Licence Arts Plastiques, Université Paris VIII
Maîtrise Arts Plastiques, Université Paris VIII
Vidéographie
1992-93 - "Auto portrait", installation vidéo - "La mort du temps - Mon père", installation vidéo
1994 - "Limite de la conscience", installation projection vidéo - "Issu vers l'Aube", installation vidéo et projection - "Conscience contrainte", installation vidéo - "L'aube", installation vidéo - "La nuit", installation projection vidéo - "Réflexion, lumière, l'eau", installation vidéo - "Le jour, bouleversement de vidéo", installation vidéo - "Ce qui est visible et invisible"
1995 - "Mon lit et ma fenêtre", installation vidéo performance

Aiyoung Yun
Diplôme des Beaux-Arts de Séoul (Corée du Sud)
Licence Arts Plastiques, Université Paris VIII
Diplôme ENSBA, Paris
School of Fine Art, Winchester
Maîtrise Arts Plastiques, Université Paris VIII
Vidéographie
1994 - "Sur la terre, sur l'eau, sous l'eau, sur l'arbre, sur le pont", installation vidéo - "Only a mother would love it", installation vidéo - "L'âme de mon père", installation vidéo - "L'âme de mon père qui revient", installation vidéo - "L'enfance de l'âme de mon père et moi", installation vidéo - "Souvenir du jour", installation vidéo - "Sans titre", installation vidéo
1995 - "Mon lit et ma fenêtre", installation vidéo performance

Index

Orson et Olivia

20 mn, France — L'aventure de deux Orphelins.

Scénographie D'un Paysage

Belloir Dominique
5 mn 30, 1985, France — Terre, mer, ciel, évolution d'un paysage.

Mirage Illimité

Benayoun Maurice
Escalle Alain
1 mn 30, 1992, France — Générique de la collection vidéo "Mirage Illimité" édité par Grand Canal Vidéo.

Reflecting In My Soda Seat

Hans Arp
Beyelschmidt Rosy
6 mn 12, 1994,
Allemagne — La rencontre de l'ombre d'un être humain et de celle d'une mouche provoque une inondation.
The encounter between the shadow of a man and that of a fly causes a flood.

Les Zinzins

Bouchon Pierre
2 mn 30, 1994, France — Innocents, malléables, et peut-être stupides, ce sont les Zinzins. La guerre des cailloux est déclarée ! Souvent vaincus mais toujours d'attaque, nos héros microscopiques restent stupéfiants de nonchalance.

Comme Marlène Dans Le Sahara

Boudalika Litsa
18 mn, 1994, France

C'est l'autoportrait de la Cinémathèque de Toulouse, un "fantôme" au féminin qui se présente comme une riche provinciale dans le patrimoine du cinéma. Cependant les "rumeurs" sur une mort prochaine du cinéma l'inquiètent jusqu'à lui faire égarer son ombrelle, celle qui lui sert à se protéger des poussières. À mi-chemin entre le monologue et le dialogue avec le spectateur, son récit accompagne une longue déambulation dans ses lieux les plus secrets : dépôts de bobines et pièces sombres où sont déposés ses trésors (cinématographe Lumière, vieux projecteurs, affiches, revues d'époque).
"Self-portrait" of the Cinémathèque of Toulouse, a woman's voice.

Le Saut Dans Le Vide

Bourges Alain
40 mn, 1994, France

Un jeune aventurier français se lance aujourd'hui à l'assaut des principales conquêtes de Mermoz : les femmes du sud et les cimes des Andes. Une version non post-moderne de "Vol de Nuit".

Cités Antérieures - Siena

Boustani Christian
7 mn 50, 1992, France

Vision de la cité Toscane, à travers la mémoire de sa terre aride, vergetée. Les habitants se meuvent avec lenteur... Les rues accablées trahissent tension et jubilation contenues. Piazza Del Campo, des vagues de fureur, des cris, interfèrent ; résurgence de haines séculaires que l'on croyait révolues, autour d'une course de chevaux :

Better Than...

Butler Michelle
00 mn 55, 1994, Ecosse

Sept Visions Fugitives

Cahen Robert
33 mn, 1995, France

"L'éphémère fascine, il vient quelquefois réveiller une blessure et parle d'une certaine vérité. "Jo Attié
C'est dans l'idée du passage où, pour moi, quelque chose de l'ordre de l'essentiel se noue, que s'écriront en images, sept courts poèmes, visions fugitives, d'une Chine entre'aperçue, entrevue, entre entendue, toujours en mouvement.

Dynamic Field Series

Campus Peter
23 mn 42, 1971, U.S.A.

Première vidéo de Peter Campus, faite dans son studio et au Judson Memorial Church à New York. Peter Campus entreprend une étude phénoménologique d'un espace physique et illusoire, en explorant les propriétés physiques du champ de vision de la caméra opposée au performer et au spectateur. Dans la première partie, la caméra de Peter Campus vise ses pieds alors qu'il parcoure le périmètre de l'espace, plaçt ainsi le spectateur dans une position subjective. Ensuite, Campus s'étend sur le sol, son corps donnant l'impression de se mouvoir. alors qu'il déplace la caméra suspendue par une poulie au-dessus de sa tête. Le spectateur est désorienté alors que Campus semble tourner. Finalement, il enveloppe la camera de cellophane, puis avec des sciseaux le découpe et donne naissance à une illusion surprenante.

Dynamic Field Series is Campus' first videotape, made at his studio and at Judson Memorial Church in New York. Campus undertakes a phenomenological study of physical and illusory space, exploring the perceptual properties of the field of vision of the camera in opposition to the performer and viewer. In the first segment, Campus points the camera at his feet as he paces off the parameter of the space, placing the viewer in a subjective position as the plane of the floor tilts and turns. Campus then lies on the floor, his body appearing to advance, recede and spin as he raises and lowers a camera suspended overhead from a pulley. the viewer is subjected to a dizzying spatial disorientation as Campus seems to revolve. Finally, he warps the camera in cellophane, then uses scissors to cut it away, creating a startling, transformative illusion.

Double Vision

Campus Peter
14 mn 45, 1971, U.S.A.

Exploration seminale de thèmes et strategies recurrentes dans l'oeuvre de Campus. Images multiples et déformations spatiales sont utilisées dans une investigation de la perception et de l'experience de l'égo et de ses extensions phenomenologiques dans l'espace. Deux caméras produisent simultanément des images de lui et de son atelier qui changent. Les images multiples et constament interverties traversent des phases que Campus a titrées ainsi : "déplacement," "disparité," "convergence," et "fusion." Il explique sa methodologie en termes optiques; Campus déclare, "Double Vision " est une exploration d'images doubles ou à deux caméra liées à l'évolution de la vue chez les animaux. "

This early tape is a seminal exploration of themes and strategies that recur throughout Campus' work. Multiple images and spatial dislocation are used for an investigation of the perception and experience of the self and its phenomenological extension in space. Two cameras provide simultaneous, shifting images of his loft and himself. the multiple, overlapping images move through phases that Campus has titled "displacement," "disparity," "convergence," and "fusion." Explaining his methodology in optical terms, Campus states, "[Double Vision is] an exploration of double or two-camera images, relating to the evolution of sight in animals. The tape begins with the uncoordinated two-camera image and works its way up to a eye-brain model, always conscious of how this model differed from its subject matter."

Three Transitions

Campus Peter
4 mn 53, 1973, U.S.A.

En trois petits exercices, Campus utilise les techniques de base de la video and sa propre image pour créer des métaphores succinctes, presque philosophiques de la psychologie de l'égo. Dans ces performances concises, il emploie les propriétés inhérentes à la vidéo comme vehicule métaphorique pour articuler les transformations d'égos internes et externes, illusion et réalité. dans le première "transition", Campus enregistre avec deux caméras simultanément les deux côés d'une feuille de paper afin de réaliser une illusion surprenante : il semble se frapper lui-même dans ke dos, traverser son propre corps, resortir entier de l'autre côté. Idans le deuxième exercice, Campus utilise la chroma-key tpour atteindre un effet métaphorique puissant. Il essuie son visage de la main et ainsi "éfface" "sa" surface -pour révéler au-dessous une autre image de son visage.

Three Transitions is one of the seminal works in video. In three short exercises, Campus uses basic techniques of video technology and his own image to created succinct, almost philosophical metaphors for the psychology of the self. In this concise performances, he employs video's inherent properties as a metaphorical vehicle for articulating transformations of internal and external selves, illusion and reality. In the first "transition", Campus records with two cameras simultaneously on either side of a sheet of paper to achieve a breathtaking visual illusion : he appears to stab himself in the back, climb through the rupture in his body, and emerge whole on the other side. In the second exercise, Campus uses the effect of chroma-key to achieve a potent metaphorical effect. He wipes his face with his hand and, in doing so, "erases" its surface - only to reveal another image of his face underneath.

Set Of Co-incidence

Campus Peter
13 mn 24, 1974, U.S.A.

Campus écrit : "j'ai fait cette bande peu après la mort de mon père. Sa mort s'infiltre dans cette bande, à la fois dans ma performance et dans le contenu. Le performer fait un voyage dans un couloir apparament réel mais installé de manière théâtrale dans un couloir mouvant (Holland tunnel) et dans un espace de "bruit" vidéo. L'idée d'un voyage de ce monde dans un autre est énoncé dans la division du sujet en plusieurs parties, puis sa dissolution sous une forme d'énergie". Campus investi la signification metaphorique d'mages vidéos simultanées et multiples qui coincident dans un temps et un espace. Illusion et réalité sont conjointes en une image d'un sujet qui observe l'autre.

Writes Campus, "I made this tape shortly after my father's death. His death permeates the tape, both in the quality of my performance and in the content. The performer makes a journey out of a seemingly real but obviously threatrical set through a moving corridor (the Holland tunnel) and into a space of video noise. The idea of a journey from this world to another is most obviously stated, as the self divides into many parts, then finally dissolves into some energy fabric. "Here Campus investigates the metaphorical significance of simultaneous and multiple video images coinciding in one time and space. Illusion and reality are conjoined as one image of himself observes another.

Campus Peter
11 mn 30, 1974, U.S.A.

"Ma vidéo la plus "sèche", [R-G-B] est simplement l'exploration par un performer du système couleur dans lequel il est enfermé, un peu comme un prisonnier dans sa cellule." Campus le performer crée un auto portrait dans le système technique, transformant l'espace video alors qu'il manipule la couleur physiquement, mecaniquement et électroniquement. Le regard directement plongé dans la caméra, il place des gélatines de plusieurs couleurs sur la lentille, tpuis projette des diapositives de couleurs pures. En explorant le système couleur électronique de la video, il vise un moniteur avec la caméra et manipule lezs boutons des couleurs et crée ainsi une réaction chaîne, un "hall de miroirs vidéo". Finalement, il immerge totalement sa silhouetter dans la couleur électronique saturée de la video, son corps submergé par la technologie.

Writes Campus, "My most dryly-stated tape, free of insinuation, [R-G-B] is simply the exploration by a performer of the color system in which he is trapped, much like a prisoner pacing off his cell." Campus the performer creates a self-portrait within the technical system, transforming video space as he manipulates color physically, mechanically and electronically. Staring directly into the camera, he first places multi-colored gels on the lens, then projects slides of pure color. Exploring video's electronic color system, he points the camera at a monitor and adjusts the color switches, creating a chain reaction, a video "hall of mirrors." Finally, he totally immerses his figure in saturated fields of electronic video color, his body ultimately submerged in the technology.

Four Sided Tape

Campus Peter
3 mn 20, 1976, U.S.A.

Dans la première partie d'une trilogie, Campus crée powerful, des métaphores visuelles succinct de la dualité du sujet en applicant des techniques tvidéo qui explorent la multiplicité. En jouant avec les illusions et la réalité, il exploite la fonction littéralle et métaphorique de la vidéo comme miroir. "Le performer cache son double en brisant son reflet (pieds), déchirant son image vivante(torse) et en le couvrant d'un tissu (tête) jusqu'à ce que, même la tête originale disparaisse. Dans la dernière image, riche de science fiction, la main du héro descend dans le magma originel, dans l'univers, dans la boite de peinture. "En utilisant un effet comme la chroma-key ou des points de vue inattendus pour éradiquer les couches de sa propre image, il déplace une perspective de lui-même pour un autre jusqu'à sa propre disparition sous l'effet de la technologie.

In Four Sided Tape, the first part of a trilogy, Campus creates powerful, succinct visual metaphors for the duality of self by applying video techniques that explore multiplicity. Playing with illusions and reality, he exploits video's literal and metaphorical function as mirror. Writes Campus, "the performer sheds his double by breaking his reflection (feet), tearing away his living image (torso) and by covering it with knitted fabric (head) until even the original head disappears. In the last image, worthy of science fiction, the hero's hand descends into the primordial mud, into the universe, into the can of paint. "Using such devices as chroma-key or unexpected points-of-view to tear away or eradicate layers of his own image, he displaces one perspective of himself for another until he is annihilated by the technology.nt

East Ended Tape

Campus Peter
6 mn 46, 1976, U.S.A.

Dans "East Ended Tape", la seconde dans la trilogie de Campus, il met en scène les points d'illusion et la réalité, étalonnant ainsi la dualité du sujet et ses transformations. Chaque petit épisode dépeint l'illusoire (et métaphorique) effet d'une simple action sur le gros-plan d'un visage humain. "La femme cache son visage avec l'ombre de sa main comme si elle appartenait à quelqu'un d'autre. L'homme se mommifie lui-même en s'enveloppant de plastique. La femme montre ses deux côtés et leur relation. L'homme, toujours désireux de disparaître, le fait dans un brouillard de plastique. Une comédie bon marché sur un plan mythologique". Ces performances brèves résonnent de sens philosophique et métaphorique.

In East Ended Tape, the second in Campus' trilogy, he plots the points of illusion and reality, charting the duality of self and its transformations. Each concise episode depicts the illusory (and ultimately metaphorical) effect of a single action on the close-up of a human face. Writes Campus, "the woman obliterates her own face with the shadow of her hand as if it belonged to someone else. The man mummifies himself with A&P wrap. The woman shows her two sides and how they relate to each other. The man, ever intent on disappearing, does so into a plastic fog. A soap opera on a mythological plane." These abbreviated performance actions resonate with philosophical and metaphorical signification.

Third Tape

Campus Peter
5 mn 06, 1976, U.S.A.

"Cet homme essaie de s'abstraire en utlisant des méthodes anciennes réminiscentes de l'Expressionisme Allemand, du Cubisme et du Surréalisme. Les problèmes artistiques de la ligne et du plan remontent à la surface. Peut-être pour être sous-titrés : la guerre entre l'homme et les objets fabriqués par l'homme." En réactualisant ces antécédents historiques de l'art moderne, Campus présente un sens disjonctif de l'identité et de l'égo metant l'accent sur une action simple de gros plan du visage. Un homme déforme son image, d'abord en enveloppant son visage de ruban, puis en mettant sa tête sous l'eau la camera placée sous un angle surprenant. Plus loin un portrait fracturé, multiface se construit avec des reflets dans des fragments de miroir placés sous des angles discordants. A la poursuite de sa recherche fondamentale sur l'illusion et la réalité, et la création de métaphores pour la transcendence du soi, Campus perverti la notion de vidéo miroir en accentuant les distorsions.

Of Third Tape, Campus writes, "this man tries to abstract himself using age-old methods reminiscent of German Expressionism, Cubism and Surrealism. Art issues of line and plane are dredged up. Perhaps to be subtitled : the war between man and man-made objects." Recasting these modernist art historical antecedents, Campus presents a disjunctive sense of identity and self by focusing on the effect of a single action on a close-up of the face. A man distorts his image, first by wrapping his face with tape, and then by submerging his head in water with the camera placed at an unexpected angle. In another sequence, a fractured, multifaceted self-portrait is constructed by reflections in fragments of a mirror placed at discordant angles. Continuing his fundamental investigation of illusion and reality, and the creation of metaphors for the transcendence of self, Campus subverts the notion of video as mirror by stressing distortion.

Six Fragments

Campus Peter
5 mn 07, 1976, U.S.A.

Dans sa dernière bande, Six Fragments, Peter Campus utilise le subterfuge d'une narration théâtrale fracturée, onirique avec des acteurset un texte. Ainsi qu'il l'écrit, "C'est ma dernière bande et ça n'est pas vraiment une bande; c'est plus une transitions vers d'autres centres d'interêt, moins centré sur la vidéo . Il y a deux fils : la narration, qui est la transcription d'un rêve, et les six images, qui forment la base du mythe de la perte et la désertion. Ils s'ajoutent à une image riche sinon mystificatrice d'une psyché intérieure face à sa propre mort."

In Campus' last videotape, Six Fragments, he crafts a fractured, dreamlike theatrical narrative with performers and text. As Campus writes, "this is my last tape, and it's not really a tape ; it's more transitional to other interests, less concerned with the medium of video. There are two threads : the narration, which is taken from the transcript of a dream, and the six images, which form the basis of the myth of loss and desertion. They add up to a rich if mystifying picture of an inner psyche faced with the fact of its own mortality."

Ma Soif

Caritey Remi
39 mn, 1995, France

CHEZ TOI - CHEZ MOI - DU VIN - (vendu chez moi) - POUR DE L'EAU - (captée chez toi) - Et tout ce qui, - chez toi, m'échappe. - Et tout ce que, de toi, - je saisis. - Autour du puits - et à l'essencerie, - à la vigne et au bois, - sous l'averse - ou la grêle, - le temps de l'amour - et celui de la guerre.

A bottle of wine. On the label : "Les Foyers Ruraux de la Côte d'Or thank you for supporting the area of Guéguéré (Burkina Faso). Thanks to you, a village of the bush willbe suppied with water for the whole dry season. WINE FOR WATER."

Picoli Et Lirabo : L'histoire Du Petit Poupouyaki

Carriere Paul
14 mn 25, 1994,
Canada

Inspirés par une carte postale qu'ils reçoivent, Picoli et Lirabo décident d'écrire l'histoire d'un petit être mystèrieux qu'ils nomment le Poupouyaki.

Inspired by a postcard from their uncle, the puppets, Picoli and Lirabo decide to invente a story about a mysterious little character who they name Poupouyaki. They dramatize, write and illustrate their stoty as they imagine the adventuresof Poupouyaki in his quest to fiend a friend.

Circumnavigation - Vancouver

Corsino Nicole
Corsino Norbert
16 mn, 1994, France

Dans la topographie de Vancouver et de ses environs, on saisit tout ce qu'un espace-frontière peut signifier dans la multiplicité des ethnies et au regard des traces de ses premiers habitants. L'esprit du Pacifique souffle toujours sur un lieu où apparaît comme constante dans la pensée amérindienne un dualisme tirant son inspiration, au travers des mythes et des philosophies, de l'ouverture à l'autre. La solidarité originelle se vit dans la différence à l'autre. Cette différence établit une solidarité à un niveau plus profond que l'identification.

Totempol

Corsino Nicole
Corsino Norbert
8 mn, 1994, France

Totempol intègre des séquences analogiques tournées dans l'épisode Vancouver de Circumnavigation et des séquences numériques composées sur logiciel Life Forms. Le point de départ de cette fiction s'appuie sur l'hybridation née de cette altérité et, en redondance, sur le dualisme apparaissant comme constante dans la pensée amérindienne et en particulier en Colombie Britannique, dualisme qui tire son inspiration d'une ouverture à l'autre qui se manifesta lors des premiers contacts avec les Blancs.

Jeanne

De Geetere Patrick
33 mn 04, 1995, France

Après "En Pire", "Jeanne" constitue le deuxième moment d'une trilogie que Patrick De Geetere terminera lors de l'été 1995. Pendant plusieurs semaines, Patrick De Geetere accompagne sa mère tout au long de sa longue agonie. Après le décès, il regagne l'Espagne pour la dispersion des cendres. Quelques mois plus tard commence le montage de "Jeanne". Ces quelques repères constituent l'espace dans lequel se déploie ce film monumental dans lequel se mêlent les souvenirs, les émotions, les respirations, le mouvement des corps, les paroles, les sons, les images...

Déjà Vu (Travelogue V)

Decostere Stefaan
54 mn, 1994, Belgique

Épisode ultime d'une mini-série comportant 5 documentaires de voyages (travelogues). Ici il s'agit du Japon en tant que fabricant mondial d'un avenir déjà vu.

Le Petit Bal Perdu

Decouflé Philippe
4 mn, 1993, France

Sur une chanson interprétée par Bourvil, un couple se communique toute l'émotion de son amour dans le langage dérivé de la langue des signes.

Les Amis

Delhomme Sophie Anne
1 mn 03, 1994, France

Avec les amis, on s'amuse bien.
With friends we have fun, we do things.

Danse Macabre

Destailleur Eric
5 mn 55, 1994,
Danemark

An animation film, that deals with the fear of the future, from the year 1000 to 2000. The film shows the parallel problems and fears through the years.

Villius - Gabrielus

Dirdovski Alexandre
15 mn 50, 1992,
Ukraine

Le film est consacré à Villius Gabrielius, moine et sculpteur lituanien. La mort l'a empêché de réaliser son rêve : construire un Temple du soleil en spirale. Mais il a laissé une demeure-monastère unique et sept cahiers avec ses pensées sur l'Apocalypse.

Insight

Dirdovski Alexandre
7 mn 30, 1994, Ukraine

C'est une vidéo-méditation expérimentale. La musique du film est composée par le groupe accoustique de Kiev "Er. J. Orchestra".

Adama

Dirdovski Alexandre
5 mn 30, 1993, Ukraine

Adama c'est l'impossibilité d'expliquer notre existence ; c'est notre pluralité. C'est en même temps l'eau et le feu. Nathalie Droin, française agée de 70 ans, mère de 7 enfants, descendante de la famille ukrainienne d'Antonovitch et de la famille russe Troufetskï.

Compositions

Dirdovski Alexandre
9 mn, 1994, Ukraine

C'est une parabole chantée par des peintres français et ukrainiens, représentants l'avant-garde à l'heure du symposium en octobre 1994.

Les Mariés De La Zone

Duchesne S.
Ligeon - Ligeonnet A.
52 mn, 1994, France

Jean-marie et Irma sont mariés sous l'autorité et le vouloir de leur communauté. Ils parlent d'amour, sous les ponts et dans les squatts. "Ma vie vaut autant que celle des autres, c'est une belle vie..." dit Irma. Un jour, le drame : Jean-Marie est happé par le métro (c'était le jeudi 10 mars dernier). Qui verra ce film ne pourra jamais oublier les dernières caresses et le baiser d'Irma à Jean-Marie couché sur la table de la morgue, et depuis longtemps dit-elle "pas aussi bien rasé de frais". La communauté l'enterre et salue son départ.

Dancing

Edinburgh Film
Workshop Trust
3 mn, 1993, Ecosse

Musique et animation combinées. La bande son est le résultat d'une performance de musiciens et du groupe.
Dancing is the result of a combined music and animation project. Over a period of three days, the fifteen strong group took part in a percussion and keyboard workshop.

D'après Le Naufrage

Escalle Alain
9 mn, 1994, France

Déluge, attente, fantasmes, cannibalisme. Bribes de récits ; détails d'un tableau, corps en morceaux.
Souvenirs d'un drame, d'une tragédie dévoilée. Déchéance ; les instincts refoulés se révèlent.
Embarcation de fortune, dénudée, déboussolée.

Le Triomphe De La République

Fargier Jean - Paul
8 mn, 1994, France

Exposition universelle, les fêtes du centenaire de la révolution française.

Laisser Courir

Fargier Jean - Paul
20 mn, 1995, France

Sur les traces de Gombrowicz à Buenos-Aires...et dans la pampa. Une version courte de "Trans-Atlantique".

Arkaïm

Gautreau Jean - Michel
45 mn, 1994, France

Pour devenir un véritable archéologue de terrain, il faut savoir se transformer en oiseau. Été 91, au sud des chaînes de l'Oural, les fouilles d'une cité fortifiée de l'âge de bronze, dans la steppe immense.
To be a good archeologist, you need to become a bird. Summer 91, south of the Ural mountains.....

La Maison

Goddat Géraldine
Déredec Gwenaelle
1 mn 30, 1994, France

Dans une rue endormie, une maison s'éveille affamée et se jette sur ses congénères.
In a sleeping street, a house wakes up and jumps on her congener to swallow them.

Clip De Michel Gondry

Gondry Michel
France

Le Mia (du groupe I AM) et autres de Michel Gondry (production : Midi minuit - merci donc à Georges Bermann). Les Négresses Vertes (Mama Mia), Massive Attack (Protection), Lucas (Lucas with the lid off), Donald Fagen (Snowband), Black Crows (Hight head blues) etc... Attention : Gondry ne tourne qu'en 35 mm et le plus souvent des plans séquences mais ces machineries sans fin portent à l'incandescence le théâtre de l'instant. Ses simulacres de simultanéité sont aussi de vrais moments d'éternité.

1.6 / 0.5

Guzman Ruben
3 mn 35, 1995,
Argentine

La vidéo à budget zéro met en question la validité et les possibilités de réussite de notre quête obsessive de quantifier, contrôler et comprendre la nature.
This zero-budget-video questions the effectiveness and validity of our obsessive attempts to quantify, control and understand nature

Do You See What I See ? Tu Vois Ce Que Je Vois ?

Hooykaas Madelon et
Stansfield Elsa

Conclusion de la trilogie "Observatoire personnel". Travail, attente, observation et jeu. La ville et la terre travaillée, deux aspects récurents. Le son fabriqué à partir de bruits du corps. Visions d'environnements intérieur et extérieur comme deux points de perspective.
This video tape is the conclusion of "the personal observatory" trilogy. In this 25mm long tape which has various levels, which function much like distance in perspective, the viewer can reflect on some basic questions one of which is the title "do you see what I see ?" This work by Madelon Hooykaas and Elsa Stansfield is structured visually with several sequences relating to people rythms of working, watching, waiting and playing.

Cri Dans Le Tympan

Igazsag Radu
Solomon Alexandru
27 mn, 1993, Roumanie

Chronique non conventionnelle de l'avant-gardede la littérature et de la critique Roumaine.
An unconventional chronicle of the Romanian literary and kritistic avant-garde. Trying to re-create the atmosphere of those "années folles" (1916 - 1947), the video uses their specific means (collage, etc...).

Ciacona

Igazsag Radu
Solomon Alexandru
7 mn, 1994, Roumanie

Essai visuel sur un fragment musical de J.S. Bach, variations sur le même thème.
A visual essay on the musical fragment by J. S. bach : visual variations on the same theme : Mathias Grünewald's Isenheimer Altar.

Il A Plu En Automne 44

Jean - Dit - Pannel Lydie
5 mn 54, 1994, France

En automne 44, Madame Suzanne Léger écrit son journal. L'impression d'un film...
In Autumn 44, Madame Suzanne Léger writes her journal. "Printing" a film ...

El Viaje De Valdez

La Ferla Jorge
20 mn, 1994, Argentine

Un journaliste argentin, formé en France, enquête sur des images soudainement apparues pendant les retransmissions de la Guerre du Golf. Il remonte la piste jusqu'à La Paz. Une version sudiste de "Guerre et Paix".

Videovoid, The Trailer

Larcher David
32 mn 34, 1993,
Angleterre

Bande annonce pour une série virtuelle hypothéquée sur un avenir incertain. Une perte de mémoire engendre une perte d'information qui se promène en compagnie de la flèche de Zenon à travers des paysages électroniques vers le domaine du vide à babord du vidus à VOID.
Trailer for a virtual mortgageseries. A loss of memory generates a loss of information which in turn walks in company of the arrow of Zenon through the electronic landscapes towards the domaine of emptiness at port of Vidus at port ofVoid.

1941

Lee Francis
7 mn, 1941, U.S.A.

Premier film. À propos de la deuxième guerre mondiale.
First finished film. Feelings about World War II.

Le Bijou

Lee Francis
8 mn, 1946k, U.S.A.

Stop motion. "When I made this film I had some feelings about the trials and tribulations of the post in our society."

Idyl

Lee Francis
11 mn, 1947, U.S.A.

Un poême lyrique et visuel sur la nature - paint par Francis Lee.
A lyrical visual poem about nature - paintings by Lee.

Trailer For Film - Makers' Cooperative Showcase

Lee Francis
3 mn 30, 1963, U.S.A.

Scenes from some of the well known avante-garde film makers of 1963.

Wedding 1968

Lee Francis
25 mn, 1968, U.S.A.

A work in progress, work print with sound. Narration by Baba Ram Dass.

Woodstock

Lee Francis
1 mn, 1969, U.S.A.

Combined movie trailler and TV commercial for Warner Brothers film "Woodstock" co-directed with Charles Harbutt.

Experiment In Television

Lee Francis
0 mn 30, 1970, U.S.A.

TV advertisement for experimental television programming.

Rochester International Film Festival

Lee Francis
1 mn, 1971, U.S.A.

Combined TV ad and movie trailer for this festival.

Where Do All The People Come From

Lee Francis
7 mn, 1975, U.S.A.

Originally a black and white film by Elliot Rose, student of Lee. Colorized and synthesized by Nam June Paik and John Godfrey.

Sumi - E

Lee Francis
8 mn, 1978, U.S.A.

Cinéaste-pionnier de l'avant-garde américaine. Un des premiers membres de l'école expressioniste abstraite.
A pioneer of the American avantgarde film. An early member of the abstract expressionist school.

Synthesis

Lee Francis
8 mn, 1979, U.S.A.

An experiment combining paintings, black and white film and video. Synthesized and colorized by Nam June Paik and John Godfrey.

Chan

Lee Francis
7 mn, 1983, U.S.A.

Early Experiments

Lee Francis
8 mn, 1939 - 41, U.S.A

World War II And Me

Lee Francis
10 mn, 1941 - 45,
U.S.A.

L'expérience d'un caméraman de combat dans l'armée. Scènes du Jour-J, le 6 juin 1994 et le débarquement à Omaha Beach. Une visite à Picasso pendant la libération de Paris.
Experiences in the army as a combat motion picture cameraman. Scenes from the "D" Day landing on Omaha Beach, June 6, 1944. Visit to Pablo Picasso during the liberation of Paris.

Experience # 1

Lee Francis
1970-72, U.S.A.

Acier

Letertre Didier
10 mn, 1993, France

Création graphique et musicale à partir d'une sculpture en acier inoxydable de Albert Feraud.
Graphic and musical creation from an Albert Feraud's steel sculpture.

Le Grand Cercle

Lobstein Pierre
14 mn, 1994, France

Par la force d'éclairs, la nouvelle peau d'une très vieille mémoire en route...(Hommage à l'Amérique Indienne Américaine - V).
Out of lightnings, a new skin for a very old memory on its way ...

La Austera Danza Del Sueno De La Razon

Lope Salvador Victor
17 mn, 1994, Espagne

Une vision sur le vampirisme à partir d'un "capricho" de Goya.
A fantasy about the vampirism coming from a Goya's "capricho".

Edifice

Magnant Franck
9 mn, 1994, France

La bibliothèque, lieu empli de confusion, au croisement des peuples et des langues, se déploie dans son infinie complexité. Dans le chuchotement de ses salles, au hasard de ses allées, se fige dans le silence le regard du lecteur d'un autre temps. Les écrits, projection des pensées, se fondent au lieu : ciment de l'impossible édifice.
A library, place filled with confusion, a crossroad of peoples and cultures, develops its endless complexity.

Performance Of Performance

Maliarenko Victor
12 mn, 1993, Ukraine

Having description of canadien artist's performance the well about this fenomena and unite this description and slides with owe own visual image of performance.

La Princesse Grenouille

Maliarenko Victor
6 mn, 1994, Ukraine

Silence De Docteur Lector

Maliarenko Victor
9 mn, 1994, Ukraine

Johnny Be Good

Manor Arnou
Tretout Frédéric
2 mn 30, 1994, France

Incitation au port de la capote : ambiance "film noir".
In "film noir" style, a film promoting the use of condoms for safe sex.

Nothing Compares To You

Maybury John
G.B.

Clip vidéo : Sinead O'Connor

Jump In The River

Maybury John
G.B.

Clip vidéo : Sinead O'Connor

Three Babies

Maybury John
G.B.

Clip vidéo : Sinead O'Connor

Emperors New Clothes

Maybury John
G.B.

Clip vidéo : Sinead O'Connor

You Do Something To Me

Maybury John
G.B.

Clip vidéo : Sinead O'Connor

My Special Child

Maybury John
G.B.

Clip vidéo : Sinead O'Connor

John Says

Maybury John
G.B.

Clip vidéo : Leslie Weiner

Tunnel Of Love

Maybury John
7 mn, G.B.

Clip vidéo : Leslie Weiner

Rememberance Of Things Fast

maybury John
60 mn, 1993, G.B.

The Sacrifice

Mendel Kristoffer
3 mn 31, 1994
Danemark

A mysterious cult carries out a human sacrifice and we are confronted with the feelings of the victim as he confronts his course

Clouds

Mercado Marcello
7 mn 33, 1992
Argentine

Les nuages traversent l'espace de la douleur de ceux dont le corps est meurtri.
From the association of bodies and clouds emerges the intersection of beauty and balance. In defining an environmental media, the boundaries between technological and human activities are desintegrated.

Corps Raccors

Meyer Bernard
5 mn, 1992, France

Chorégraphie autour d'extraits de textes d'André Malraux samplés sur le thème du mouvement et du renouveau.
Choregraphy based on some of André Malraux 's novels, with his voice sampled, on the theme of movement.

Merci, Maman Kodak

Nespolo Ugo
15 mn, 1966, Italie

La Galante Aventure Du Cavalier Au Visage Joyeux

Nespolo Ugo
20 mn, 1966-67, Italie

Les Joues En Feu

Nespolo Ugo
3 mn, 1967, Italie

Neonmerzare

Nespolo Ugo
3 mn, 1967, Italie

Boettinbianchenero

Nespolo Ugo
6 mn, 1968, Italie

Tucci - Ucci

Nespolo Ugo
20 mn, 1968, Italie

AG

Nespolo Ugo
60 mn, 1968, Italie

Bonjour Michel - Ange

Nespolo Ugo
18 mn, 1968-69, Italie

Concert Rituel

Nespolo Ugo
20 mn, 1972-73, Italie

Un Super Mec

Nespolo Ugo
25 mn, 1975-76, Italie

Aller À Rome

Nespolo Ugo
25 mn 1976, Italie

Le Temps Pénible De La Certitude (Ou Le Vantard)

Nespolo Ugo
7 mn, 1978, Italie

Les Portes Tournantes

Nespolo Ugo
10 mn, 1982, Italie

Time After Time

Nespolo Ugo
4 mn, 1994, Italie

Mirages

Penot Frédéric
9 mn 40, 1994, France

Univers inconnu. La vie apparaît, elle donne naissance à un nouvel espace. L'homme tente d'y pénétrer. Il ne pourra le faire qu'une fois cet espace totalement construit.
Tentative d'exploration d'une zone urbaine. Projection d'un langage inconscient sur l'architecture.
Unknown universe. Life appears, it gives birth to a new space. Man will try to get into it. He won't be able to do it until that space will be complete.
Attempt to explore a urban zone. Projection of an unconscious language about architecture.

L'escamoteur

Ramboz Eve
13 mn, 1991, France

L'un est magicien, l'autre est homme-cruche, entre paysage et ciel, voguant et trottinant. L'homme-cruche dans la texture tombant, par la malice du magicien, en voleur fut transformé. Du bateau à quatre pattes, la tour s'élève ; mille sons s'en échappent : eau, grenouilles, escargots, oreilles, chouette. Le voleur abasourdi, ce marécage contemple... Une exploration de l'univers de J. Bosch où grâce au collage et à l'animation infographique, les personnages vivent leur vie "hors-tableau"

Kafka

Rybczynski Zbignew
52 mn, 1993, U.S.A.

Des textes de Kafka s'emboîtent les uns dans les autres comme les espaces dans lesquels ils se déroulent. L'acteur se dédouble, les tables s'allongent, le dehors et le dedans communiquent ; droite et gauche s'inversent. L'infini en haute définition.

Dead In The Opera

Savadov A. Ientchenko G.
9 mn, 1993, Ukraine

Combo

Schmid Philipp
7 mn, 1995, Suisse

Une vidéo musicale sans défauts.
A musikvideo without mistakes.

2 x 5

Solomon Alexandru
Bratescu Geta
4 mn, 1993, Roumanie

Tryptique sur les différentes manières dont les mains peuvent interagir.
A tryptich on different ways in which hands can interact.

Duo Pour Paoloncelle Et Petronome

Solomon Alexandru
27 mn, 1994, Roumanie

Paul Celan, grand poète allemand, a passé sa jeunesse en Roumanie. Ce document est un dialogue poétique entre Celan et son ami et écrivain Solomon, dans les années 40 / 47.
Paul Celan, the great German poet, spent his youth in Romania. This documentary is centered on a poetic dialogue between Celan and his friend and writer Petre Solomon on the background of the years 1940-1947.

Flat Earth

Stewart Nick
7 mn, 40, 1994, G.B.

Une succession de fragments de paysage, une vision fugitive à travers des couches de verre sont désorganisées par des textes, qui progressivement se déplacent de l'arrière vers l'avant de l'image jusqu'à ce que finalement cela soit rassemblé par la gesticulation des mains et de la tête de l'artiste/l'exécuteur. Dans cette cassette l'idée de paysage est étroitement liée aux questions d'identité - histoire, mémoire et expérience.
Fragmented sequences of landscape imagery glimpsed through layers of glass, are disrupted by text which progressively moves from behind to in front of the images until finally it is keyed into the gesticulating hands and face of the artist/performer. In this tape the idea of landscape is intimately related to questions of identity - history, memory and experience.

4/3

Vycheslavsky
14 mn, 1993, Ukraine

Il s'agit de la création d'un univers, d'étudier ces rapports entre la mythologie ancienne et la technologie contemporaine.

Grey

Welsh Jeremy
11 mn 20, 1994,

Un ailleurs, un autre espace. Connu et inconnu, proche et éloigné, naturel et artificiel.
Another space, elsewhere. Image and sound evalue a world that is both known and unknown. Sensual yet remote. Natural and artificial.

T*urbulences* **V***ideo*, revue trimestrielle
deuxième trimestre 1995
Directeur de la publication : Gabriel Soucheyre
Directeur de rédaction : Eric de Bussac
Assisté de : Valérie Lashermes, Jacqueline Le Feuvre et Laurent de Bussac
Maquette : Jean-Michel Bonnemoy et Laurent de Bussac
Impression : Imprimerie A. Pottier
Dépôt légal : à parution
N° de commission paritaire : 74742
Publié par **T***urbulences* **V***idéo*
B.P. 71
63003 Clermont-Ferrand cedex 1
tél : 73 90 67 58
fax : 73 92 44 18
© les auteurs, **T***urbulences* **V***idéo*
Tous droits réservés
Les **T***urbulences* **V***idéo* bénéficient du soutien du Ministère de la Culture et de la Francophonie - DRAC Auvergne, de la ville de Clermont-Ferrand, du Conseil Général du Puy-de-Dôme et du Conseil Régional d'Auvergne.

Merci à tous les auteurs qui nous ont fait l'amitié de prendre leur plume.
Prochain numéro : 1er juillet 1995.

Visuel : Jean-Michel Bonnemoy
Photo de couverture : Pierre Viallard - PVC





L'ŒIL DU CYCLONE VOTRE CRISE DE NERF OPTIQUE

TOUS LES SAMEDIS À 13 H 30, EN CLAIR, L'AVENIR VOUS REGARDE ET IL N'A PAS FROID À L'ŒIL.

L'ÉMISSION CYCLOPÉENNE EST DE RETOUR POUR VOUS FAIRE PLONGER DANS UN DÉLIRE D'IMAGES SYNTHÉTIQUES. DANS CET OASIS VISUEL, LES MIRAGES SONT MONNAIE COURANTE, MAIS ATTENTION, ILS SONT BIEN RÉELS, ON N'EST PAS À LA TÉLÉ ! CANAL+ SERA PARTENAIRE DU FESTIVAL DE GENTILLY, POUR RÉCOMPENSER UN DES COURTS MÉTRAGES VIDÉO EN COMPÉTITION.

Pendant qu'on regarde CANAL+ au moins on n'est pas devant la télé.