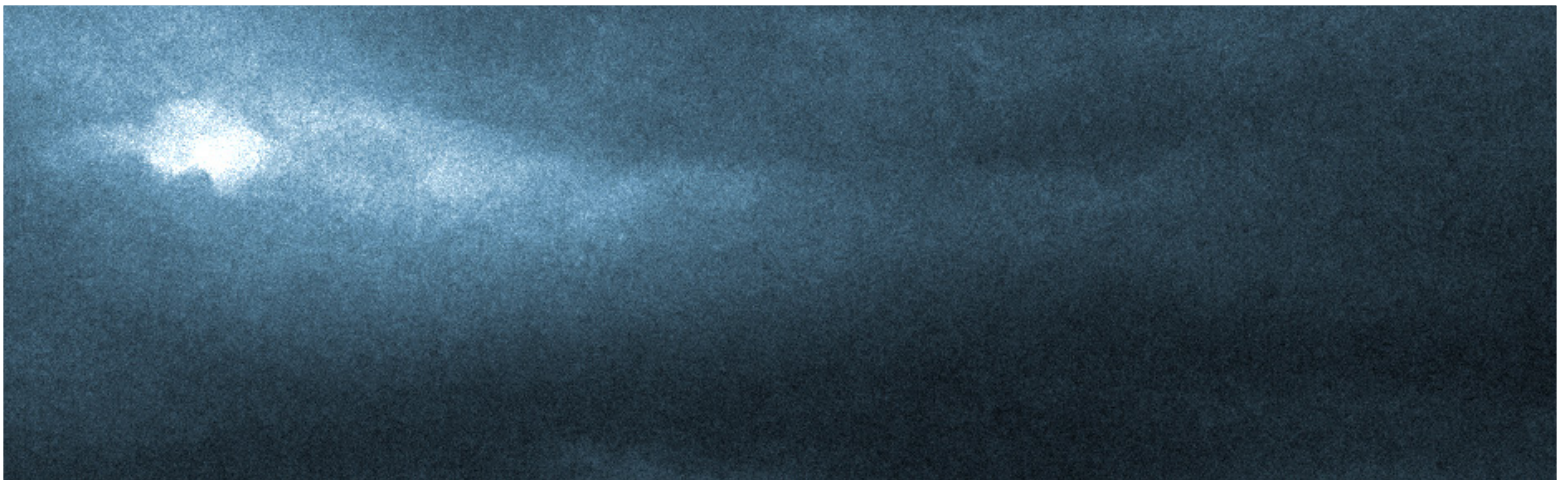
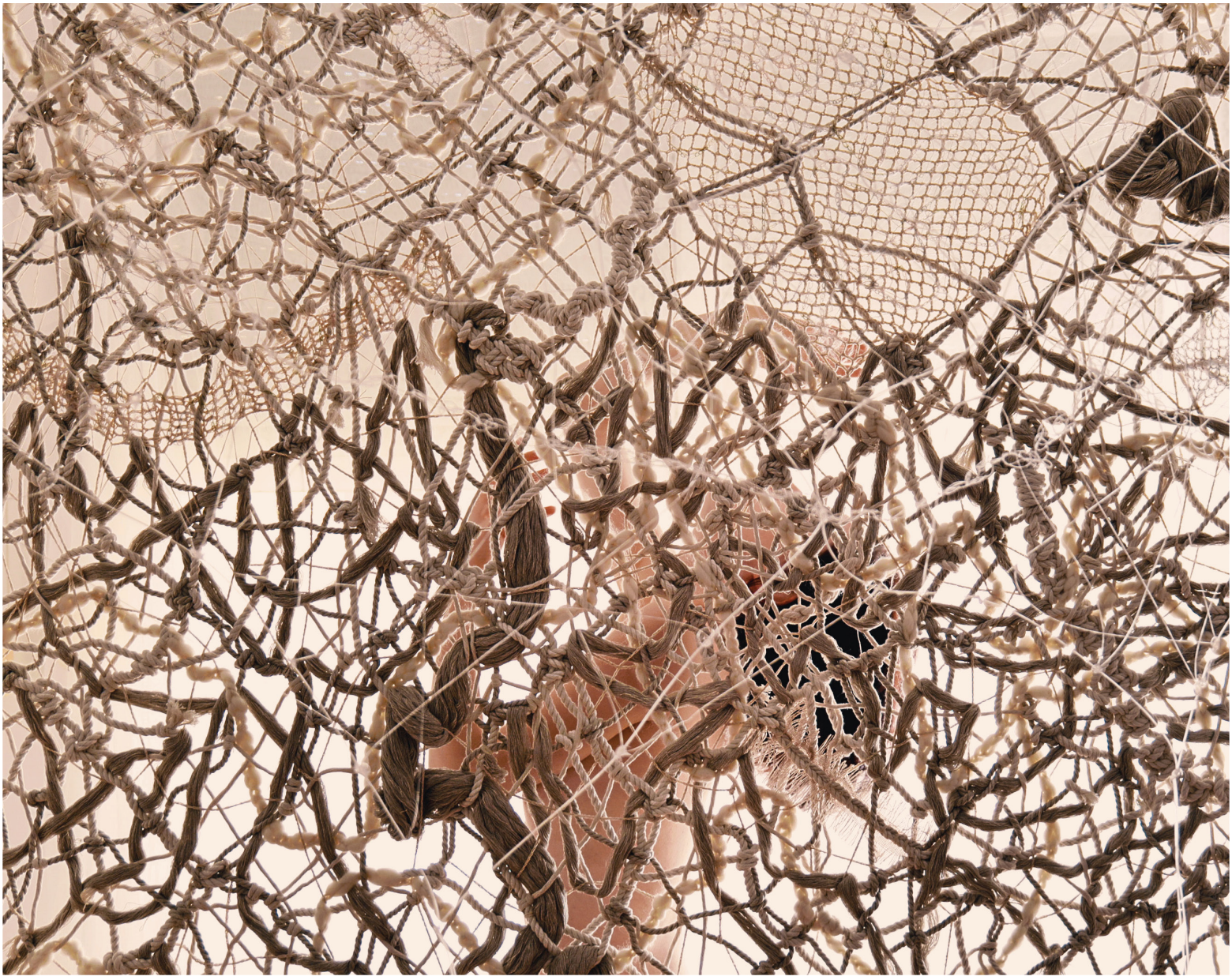


TURBULENCES VIDÉO

DIGITAL & HYBRID ARTS - **Juillet 2023** - revue trimestrielle **#120**



TURBULENCES VIDÉO

DIGITAL & HYBRID ARTS - **Juillet 2023** - revue trimestrielle **#120**

Troisième trimestre 2023

Directeurs de la publication : Élise Aspord & Loiez Deniel • **Directeur de la rédaction :** Gabriel Soucheyre
Ont collaboré à ce numéro : Élise Aspord, Alain Bourges, Geneviève Charras, Claire Chatelet, Simone Dompeyre, Jean-Paul Fargier, Christiane Geoffroy, Francisco González Castro, Philippe Franck, Marc Mercier, Paul Ouazan, Gilbert Pons, Stephen Sarrazin, Gabriel Soucheyre.
Relecture : Michèle Delage, Maryse Freydefont, Christine Izambert, Anick Maréchal, Gilbert Pons, Gabriel Soucheyre.
Coordination éditoriale & mise en page : Éric André-Freydefont

Publié par **VIDEO**FORMES,
La Diode - 190/194 bd Gustave Flaubert - 63000 Clermont-Ferrand, France • tél : 04 73 17 02 17 •
videoformes@videoformes.com • www.videoformes.com •
© les auteurs, Turbulences Vidéo #120 et **VIDEO**FORMES • Tous droits réservés •
La revue Turbulences Vidéo #120 bénéficie du soutien du ministère de la Culture / DRAC Auvergne Rhône Alpes, de la ville de Clermont-Ferrand, de Clermont Auvergne Métropole, du conseil départemental du Puy-de-Dôme et du conseil régional d'Auvergne Rhône Alpes.

En couverture de ce numéro :
1. *Ceci n'est pas* © Claire Chatelet
2. *Tejer un cuerpo* (2023), performance © Úrsula San Cristóbal

Tant de choses sont publiées sur l'IA.

Personnellement, je n'y vois qu'un outil de plus, mais quel outil !

À voir à l'œuvre – entre autres – dans les pièces d'Ismael Joffroy Chandoutis telle *Virtual Kintsugi* dans laquelle l'artiste pilote un groupe de prompteurs qui contribue à cette magnifique pièce aperçue au Musée Granet en 2023. Ou encore dans les images mentales de Claire Chatelet et les séries récentes de NFTs de Mihai Grecu.

Sensuelle ? Úrsula San Cristóbal a trouvé les ressources de sa créativité et de son féminisme dans le langage corporel qu'elle décline dans ses performances, ses vidéos et ses installations.

Ils sont partis, Sollers, Godard et Peter Weibel – revu l'été passé au ZKM pour la rétrospective de John Sandorn –, un perturbateur comme on les déteste... ou les adore ! R.I.P.

Et Blaise Pascal dans tout ça ? À Clermont-Ferrand, Paris (dans le monde ?), on célèbre le 400e anniversaire de sa naissance. En traitant le sujet des Jardins à la Française et de son influence de Blaise Pascal sur le paysagiste Le Nôtre, Annie Bascoul et son complice Christophe Bascoul nous font découvrir un chercheur très.... pragmatique, un personnage méconnu et si éloigné de l'image qu'en a le grand public grâce à la Réalité Augmentée (sans IA !).

So much has been published about AI.

Personally, I see it as just another tool, but what a tool!

You can see it at work –among others– in Ismael Joffroy Chandoutis's pieces such as *Virtual Kintsugi*, in which the artist pilots a group of prompters who contribute to this magnificent piece, which will was displayed at Musée Granet (Aix-en-Provence) in 2023. Or in Claire Chatelet's Mental Images and Mihai Grecu's recent NFTs series.

Sensual? Úrsula San Cristóbal has found the resources of her creativity and feminism in body language, which she uses in her performances, videos and installations.

The likes of Sollers, Godard and Peter Weibel –seen again last summer at the ZKM for the John Sandorn retrospective– are gone, a disruptive force in the way we hate... or love! R.I.P.

And where does Blaise Pascal fit into all this? The 400th anniversary of his birth is being celebrated in Clermont-Ferrand, Paris and elsewhere in the world. By studying the subject of *Jardins à la Française* and Blaise Pascal's influence on the landscape gardener Le Nôtre, Annie Bascoul and her partner Christophe Bascoul introduce us to a researcher with a very.... pragmatic approach, a character who is often misunderstood and so far removed from the image the general public has of him –thanks to Augmented Reality (without AI!).

© Gabriel Soucheyre, 29 juin 2023
- Turbulences Vidéo #120

ÉDITO #120

par Gabriel Soucheyre

[Not only is our knowledge expanded by media technology, but through media technology an artist is also able to produce things that did not exist before on Earth ...
PETER WEIBEL

[Art doesn't have weekends.]
PETER WEIBEL

[Art has repeatedly demonstrated the ability to be a seismographic alarm system.]
PETER WEIBEL

[The task of art is to open doors where no one sees them.]
PETER WEIBEL

SOMMAIRE #120

CHRONIQUES EN MOUVEMENT

Que sont mes amis devenus ?, par Jean-Paul Fargier – p.8
Nuit blanche Oxymore biblique, par Jean-Paul Fargier – p.20
Voir. Venir., par Stephen Sarrazin – p.26
Hypernuit, par Paul Ouazan – p.28
Mr. Blaise scientifique, Mr. Pascal jardinier, par Élise Aspord – p.32
Pol Bury, un parcours et une œuvre trans avant-gardistes, par Philippe Franck – p.38
Bury dans les livres, par Philippe Franck – p.44
XR Bury – Sonic Sphères : entre réalités et sonorités augmentées, par Philippe Franck – p.46

PORTRAIT D'ARTISTE : ÚRSULA SAN CRISTÓBAL

Entretien avec Úrsula San Cristóbal, propos recueillis par Gabriel Soucheyre – p.56
Soleil Noir, par Simone Dompeyre – p.62
Le toucher qui attache, par Francisco González Castro – p.66
Portrait vidéo : Úrsula San Cristóbal, par Gabriel Soucheyre – p.69

SUR LE FOND

Que sont nos années de plomb devenues ?, par Alain Bourges – p.70
Philipe (sollers) by Jean-Paul (fargier), par Marc Mercier – p.76
Les oiseaux qui chantent aident les arbres à pousser, par Christiane Geoffroy – p.84
Figuration et configuration de quelques espaces insomniaques, par Claire Chatelet – p.90
Entre insolite & incongru, par Gilbert Pons – p.98

LES ŒUVRES EN SCÈNE

« I am 60 » : Un corps, écran total, par Geneviève Charras – p.106



Christian Gattinoni

QUAND L'IMAGE PERFORME

Ce livre regroupe un ensemble d'articles écrits depuis plus de vingt ans, la plupart publiés en ligne et quelques inédits. Il prolonge l'expérience menée en tant qu'enseignant à l'École nationale supérieure de la Photographie (ENSP) d'Arles, dans le séminaire « Danse, Performance, Images ». Il met en lien la photographie, le plus dynamique des arts visuels, avec danse et performance, tenant le même rôle au sein des arts vivants.
La double question fondamentale à l'origine de ce livre : comment imager la danse et faire danser l'image. Aux marges des sciences humaines, entre arts vivants et arts plastiques, chorégraphes et plasticiens installent d'autres scènes pour le corps.
L'image performative, qui assume ses tâches documentaires, en fictionnalise aussi les effets. Explorant toutes sortes de champs, elle n'est pas une image spécialiste, elle se nourrit au plus près des effets de corps et des expériences du genre dont elle renouvelle les avancées. Certaines tentatives chorégraphient l'œuvre d'art et l'exposition. Les protocoles qu'elle instaure dressent d'autres cartographies jusqu'à des formes opératiques. Elle offre d'autres instances incarnées de nomination du monde.

Christian Gattinoni est membre de l'Association internationale des critiques d'art (AICA), rédacteur en chef de la revue en ligne www.lacritique.org et conseiller artistique du festival Fictions documentaires. Aux Nouvelles éditions Scala, il a notamment publié *Histoire de la critique photographique* (avec Yannick Vigouroux), *Danse et art contemporain* (avec Rosita Boisseau) et *Danse contemporaine et opéra*.

QUE SONT MES AMIS DEVENUS ?

par Jean-Paul Fargier

(Jean-Claude Gallotta, Alain Longuet, Robert Cahen)

Heureusement que j'ai pris des photos avec mon téléphone ! Sinon je ne me souviendrais de rien. Ou presque.

Mais là, je n'ai qu'à cliquer sur la petite fleur qui ouvre la Galerie de mon Samsung, et je revois mes retrouvailles, cet hiver, ou ce printemps, avec quelques vieux amis, Jean-Claude, Alain, Robert... Avec surtout leurs œuvres récentes. Que je m'étais promis de chroniquer. Nous y voilà.

Dimanche 22 janvier 2023

Une chorégraphie de Jean-Claude Gallotta, *Pénélope*. Théâtre du Rond-Point des Champs-Elysées.

Pendant tout le spectacle, il est interdit de prendre des photos. J'ai obéi. Je n'ai allumé mon appareil qu'au moment des saluts. J'ai pris la troupe rassemblée autour de son metteur en scène et immédiatement, avant de quitter la salle, j'ai griffonné sur le programme quelques mots. Pour me souvenir. Déplorant de n'avoir pu fixer les scènes qui m'avaient fasciné.

Pourtant dans mon téléphone, je retrouve plein de photos. C'est que, dans le hall, un écran numérique diffusait une bande annonce : où j'ai pu capturer quelques gestes, signes, mouvements. Qui rallument maintenant mon émotion.

En particulier, ce moment, cette scène qui se joue avec un écran géant qui enveloppe tout l'espace, rendant les danseurs minuscules. Dès qu'il y a de la vidéo, je frémis, mon plaisir s'intensifie, mon cerveau bouillonne.

L'apparition soudaine d'une image montrant un couple âgé agissant glissant au milieu de cet essaim de danseurs et danseuses jeunes m'a paru constituer une clé à ces variations sur le thème de Pénélope. *Pénélope* c'est *Ulysse* revisité. Car tout amateur de « danse contemporaine » sait qu'Ulysse est le héros d'une des chorégraphies les plus anciennes (1981) de Gallotta, plusieurs fois reprise, remodelée, adaptée, jusqu'à son entrée au répertoire de l'Opéra de Paris, sous le titre *Les Variations d'Ulysse* (1996). Je ne vais pas vous faire l'historique ; vous trouverez dans Wikipédia une excellente analyse[1] des quatre ou cinq métamorphoses de cet Ulysse original. Avec les liens vers les vidéos qui ont capté ces aventures du retour vers l'Aimée. La Vidéo est une mémoire qui moire, un miroir qui parle.

Miroir, mon beau miroir, dis-moi si j'ai bien vieilli, si je suis encore beau, désirant, désirable, interroge la douzaine d'Ulysse (six femmes, six hommes) qui enchaînent les variations 2022-23 d'une odyssée inépuisable, toujours recommencée depuis quarante ans (y compris par des enfants).

Et la réponse tombe du ciel : un écran *transparent* se dévide au fronton de la scène de *Pénélope*. Une femme aux cheveux blancs pousse élégamment un fauteuil roulant dans lequel un homme du même âge s'ébat doucement, vibre, bat la mesure des gestes esquissés par sa pousseuse aimante. Ensemble ils actent un *pas de deux* inattendu, inespéré, extraordinaire, propulsé du fond des âges, de la nuit des temps. Ils sont tous les Ulysse et toutes les Pénélope des chorégraphies précédentes, qui dorment dans les bobines électroniques des médiathèques, dans les fichiers immatériels du *Cloud*. Ils tombent littéralement, oui, du Ciel. À l'appel d'un éternel recommencement.

Quel coup de tonnerre génial, tout en douceur fracassante.

La caméra les suit, les entoure, les impose, les superpose, à travers la membrane poreuse de l'écran, sur les poses des six Ulysse et des six Pénélope *actuels* qui exaltent par leur farandole toute en volutes les liens du désir dit, poursuivi, assouvi, redit, fourbi, inédit, verdi, toujours remis sur le tapis. Comme dés sans cesse relancés dans un jeu où toutes les combinaisons sont gagnantes.

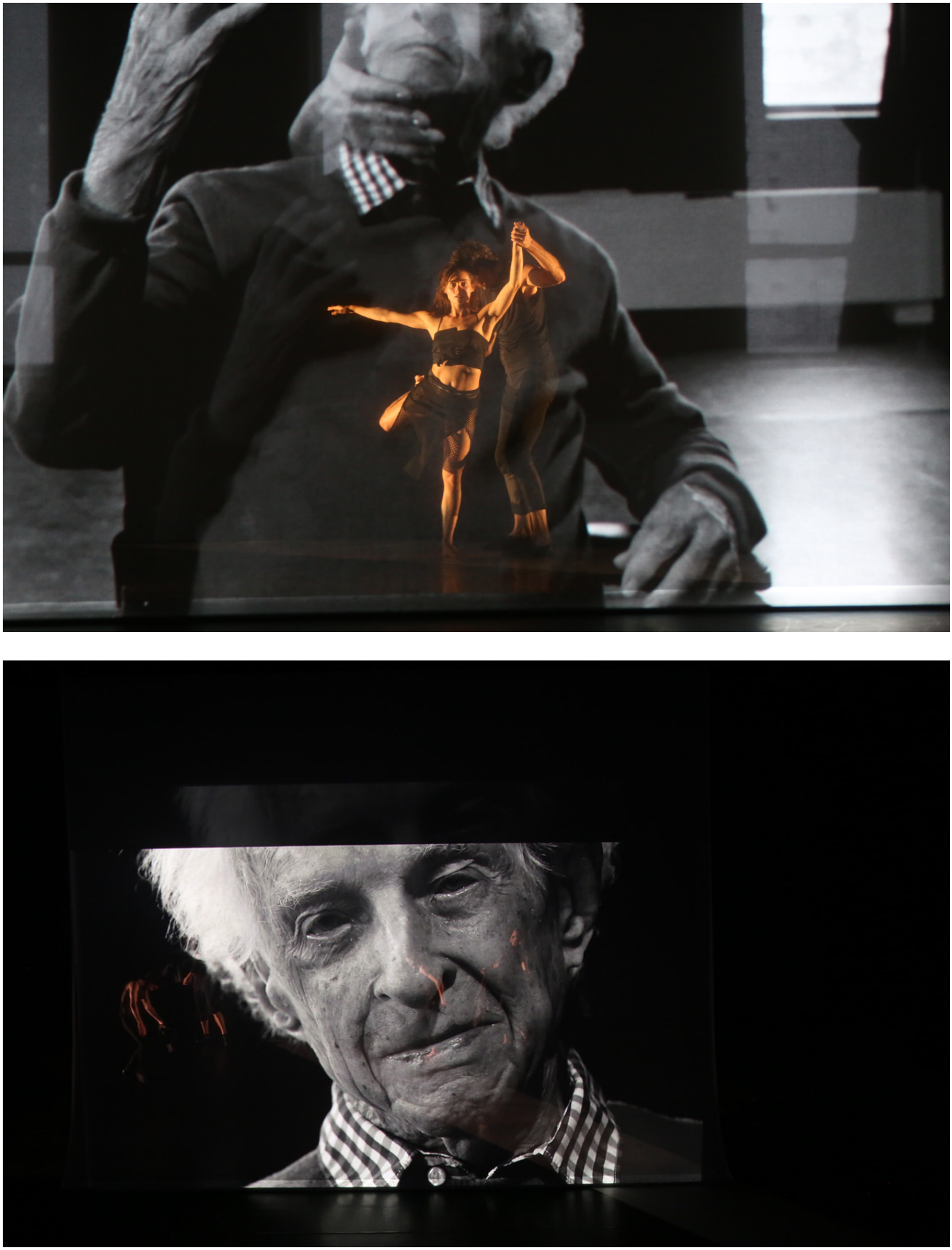
La confrontation continue quand l'écran retourne dans les cintres et que le mur du fond prend le relais pour garder sur la scène l'image de ces deux danseurs messagers d'une énigme. Qui rappelle celle qu'Œdipe a dû résoudre face au Sphinx : l'homme est un animal qui le matin marche à 4 pattes, à midi sur 2, et le soir sur 3. On n'arrête pas le progrès : le bâton de la vieillesse est incarné ici par le fauteuil roulant. Transformant le duo en trio.

Métamorphose qui concorde avec l'utopie généralisée de la suite de miracles que Gallotta déroule sous nos yeux. *Pénélope* est une suite, mieux une *théorie*, de mutations en tous genres. Théorie comme cohorte, théorie comme idée, concept, intellection.

Dis, ô miroir, ton verdict. Écoute, Ulysse : tu rajeunis. D'autant que tu mues en (ta) partenaire.

Qui danse avec qui ? C'est le moteur de toute chorégraphie. Le/la chorégraphe lance telle ou tel de ses actants, hormis dans les solos, en les groupant par nombre variable, du duo à l'ensemble. Dans la danse *narrative*, chacun des danseurs principaux incarne un personnage. La danse moderne a rompu avec le récit, l'illustration. Elle se veut expressionniste, symbolique, métaphorique, *chiffrée*. Physiquement codée. Je me souviens comment une des premières pièces de Gallotta, *Docteur Labus*, est construite sur une suite de quatre duos (composés d'une femme et d'un homme). Duos de base, qui en générait d'autres pour dire les croisements du désir, d'un

1 - Cf. : https://fr.wikipedia.org/wiki/Ulysse_(ballet)



Pénélope, Jean-Claude Gallotta, Théâtre du Rond-Point des Champs-Elysées © Photo : Guy Delahaye

homme pour un homme, d'une femme pour une femme. Qui danse avec qui : c'est aussi une question de genre.

Dans la pièce *Pénélope*, Jean-Claude Gallotta affronte à nouveau cette question comme il le fait subtilement depuis son entrée dans la Danse (contemporaine). Mais il diversifie encore davantage les réponses qu'il y apporte, en entrant de façon *étonnante* (d'où ce coup de tonnerre doux, que j'évoquais plus haut) dans le débat qui s'accentue de plus en plus dans notre époque, marquée par une substitution de la guerre des sexes à la guerre des classes. Tout corps présent sur le plateau va subir au fil du spectacle une translation sexuelle qui le rend apte à figurer tous les genres établis comme point de départ (de séparation) et toutes les transitions de l'un à l'autre (de fusion).

Le parcours de la séparation à la fusion s'accentue en trois actes, aux titres éloquents. Acte 1 : *Les Prétendants*. Acte 2 : *Les Guerrières*. Acte 3 : *Les Insoumises*. D'un chapitre à l'autre, on assiste au crescendo de l'échange des rôles entre partenaires, par emprunt de gestes, de postures et bien sûr de vêtements. Ils veulent tous être Pénélope, tous Ulysse, tous ni l'une ni l'autre mais leur alternance incessante. Leur fusion rieuse, glorieuse. Les corps qui ont vécu cette Odyssée entremêlée d'Iliade seront proclamés par un bandeau lumineux : *inconsolables et gais*. Ils seront tous portés en triomphe, tour à tour. Les insoumises de Gallotta ne sont pas des militantes mais des guerrières du plaisir donné, reçu, pris, offert. Ouvert à tous les possibles, à tout instant. Elles ne donnent pas la mort mais la vie. Pénélope est éternellement jeune. Elle n'a pas vieilli en attendant (le retour d') Ulysse. À la fin, tous les Ulysse et tous les prétendants deviennent, par leurs transes, des Pénélope *trans*. Multiples, plurielles, uniques, incertaines, avérées. En slip identique et bandeau sur la poitrine.

Parmi toutes les transes de ces échanges d'identité, il y en a une qui m'a frappé particulièrement. Une figure chorégraphique qu'il me semblait n'avoir encore jamais vue. Ni chez Gallotta ni chez d'autres chorégraphes contemporains, tous prolifiques en gestes surprenants, non codifiés, étrangers au vocabulaire classique. Il s'agit d'une marche à quatre pattes mais à reculons, face vers la terre mais aussi sur le dos. Extrêmement acrobatique. Toute la troupe s'y exerce tour à tour, dans diverses combinaisons. On y lit d'abord une inversion des pulsions, une volonté de retour en arrière vers le temps d'une indifférence sexuelle, quoique cette posture appelle à des accouplements ingénieux qui ne sont pas négligés par les partenaires virevoltants. Car cette posture équivaut à un signe de consentement. Et Pénélope abordée par Gallotta est fondamentalement une réflexion sur le consentement. Car rien n'advient ici qui résulterait d'une violence, d'un forçage. Tout s'y produit voulu.

Après la représentation, j'ai interrogé mon ami Jean-Claude (car nous sommes amis depuis qu'il a accepté de jouer le rôle du poète Armand Robin dans mes deux vidéos, *Robin des voix et Robin Texto*, 1986-87). Cette figure ?

« Elle vient de *Mammame* (1985). Les enfants « mammame » s'amusaient à marcher comme ça, sur les mains, en avant. En la donnant à refaire, pendant la création de *Pénélope*, j'ai eu l'idée de la renverser, sur le dos et en arrière. Voilà. »

Voilà : ça confirme mon intuition de l'énigme du Sphinx !

Outre Ulysse et Pénélope, entre dans la ronde du désir dansé le fameux Œdipe.

L'homme aux pieds noués enfin libérés. On sait maintenant par qui. Œdipe et Terpsichore mènent la sarabande de la Vie.

Samedi 25 février 2023

Alain Longuet expose des tableaux tricotés par I.A. Galerie Abstract Project, 5, rue des Immeubles Industriels, Paris (12ème).

Ils sont quatre à exposer leurs travaux ici, sous le titre *EXO_01*.

Outre Longuet, il y a Hugo Verlinde (cinéaste et enseignant), Carol-Ann Braun (peintre et designer de dispositifs participatifs) et Mâa Berriet (ingénieur et réalisateur de mondes virtuels). Alain Longuet, lui, se désigne (sur l'affiche) : photographe, vidéaste, auteur d'œuvres génératives).

Étranges profession (de foi), pour la plupart. On débarque dans un univers très spécial, un canton du monde de l'art qui se targue de futurisme. Voyons voir.

Ce qui saute aux yeux d'abord, ce sont les costumes que les artistes arborent le jour du vernissage. Des manteaux amples (on est en hiver), aux motifs géométriques inédits, complexes. Des chevrons qui ondulent, des carrés qui s'emboîtent, des ronds qui plissent sans sourciller. Couleurs qui taillent, cisaillent, babillent bien. Rien que ça vaut le déplacement. Ce sont des créations textiles de Bernard Bousquet.

Outre ces vêtements, il y a quelques écrans, mais surtout des tableaux, des tirages photographiques. Compositions abstraites… Générées par des logiciels bien sûr, mais dérivées les unes des autres pour partie. Ils ont travaillé ensemble, en parallèle, en se refilant des figures, des points de départ à développer, m'explique Alain. Si bien que dans l'œuvre d'un artiste il y a presque toujours un quelque chose qui vient d'un autre. Je trouve ce jeu épatant. D'autant que les résultats affichés sont bougrement séduisants.





EXO_01, exposition collective à la galerie Abstract Project (Paris, 11ème) © Photo : Alain Longuet



EXO_01, exposition collective à la galerie Abstract Project (Paris, 11ème) © Photo : Alain Longuet



EXO_01, exposition collective à la galerie Abstract Project (Paris, 11ème), Alain Longuet & Hugo Verlinde © Photo : Jean-Paul Fargier

Bombe circulaire de couleurs acides, aurore boréale frappant des rochers en papier froissé, toise graduée à mesurer l'infini, envol de rideaux symétriques, cartes géographiques de territoires inexistants, parcours fléchés centrifuges tous azimuts, escaliers démantibulés casse-gueules, camaïeu gazeux de douceurs impalpables… On rêve. On se fait des films. L'art abstrait c'est difficile à décrire sans recourir au concret.

Ces tableaux sont nés d'une intelligence artificielle pilotée par des intelligences savamment esthètes. Les chiens ne font pas des chats, même numériques ! Alain et sa bande s'amusent à éjecter des matières chatoyantes qui rivalisent avec celles de la Nature autant que celles de la Culture. On est dans une continuité du surgissement de la Beauté. L'I.A. crée un monde qui s'accorde à nos désirs, comme aurait dit certainement Godard, s'il avait eu le temps de s'attaquer à ce genre d'expérience, lui qui avait déjà tâté de la 3D, pour voir.

Qu'Alain Longuet s'adonne aux plaisirs de ces abstractions puisées dans les replis d'une machine surdouée, avec quelques collègues aussi malins que lui, ne m'étonne pas. Je l'ai connu quarante ans plus tôt bricolant des objets mathématiques dansants au sein du Lactamme, le laboratoire de recherches en mathématiques appliquées de l'École Polytechnique, aux côtés de Jean-François Colonna, qui le dirigeait et le dirige toujours. L'I.A. d'aujourd'hui vient en partie de là.

Alain s'est formé dans ce laboratoire où il était chargé de veiller au bon fonctionnement des machines (primitives) de cette époque. Quand on a du goût et de l'intelligence, ça donne des idées, une telle concentration d'ordinateurs. Des idées de magie. On a envie de les pousser concrètement vers des horizons imprévus. Je constate qu'il a fini, à force de louvoyer entre danse contemporaine (qu'il a très bien su filmer), déconstruction vidéo, performance insolite et manipulation aléatoire de sons et d'images en hommage à John Cage, par atteindre ces horizons magiques qui cessent d'être ce lointain sans cesse reculant à mesure qu'on s'avance vers lui.

Vraiment, ces œuvres d'Alain Longuet (et de sa bande d'esthètes futés) frémissent d'élégance. Et pas seulement les manteaux. Ce sont des créations de stylistes. Dont on aimerait s'entourer. Pour le prix, consulter la Galerie. Ou le site des artistes.

Mercredi 24 mai 2023

Un « appel » de Robert Cahen, *Arabia Felix*.

Nouvelle œuvre de Robert Cahen. C'est un film de 38 minutes. Je le reçois dans un mail, qui contient un lien Viméo et son mot de passe.

Et un « avertissement » expliquant la démarche de l'artiste, qui a repris des images anciennes pour élaborer une nouvelle vidéo : « Les images filmées en 2005/2006 au Yémen voulaient saisir la beauté et les mystères du pays de la Reine de Saba, à l'important système tribal, pilier de la structure sociale. Depuis 2014, une guerre terrible, sans fin, bouleverse et meurtrit ce pays. Que ces images tournées dans un Yémen en paix soient un témoignage et un appel pour que cesse cette guerre *oubliée*. »

En lisant ce résumé, aussitôt me revient l'installation que Robert avait tirée de son voyage au Yémen, il y a quelques années. Des silhouettes sombres de femmes, recouvertes de la tête aux pieds, déambulaient dans les rues étroites d'une ville ancienne, avant de disparaître derrière une porte, aux ferrures forgées. Splendeur plastique d'un orient intemporel cadenassant ses secrets. Soupçon d'oppression sous le voile de la Beauté. Quelques instants découpés au scalpel pour dire sans paroles les mystères d'un monde étranger, lointain, parallèle, s'autosuffisant. Un peu comme le Yémen de Rimbaud retrouvé intact. C'était très court, dense, circulaire. Temps suspendu que les ralentis vidéo rendaient encore davantage éthéré.

Et maintenant, près de vingt ans après, Robert revient sur ses pas, reprend ses rushes et retisse un regard sur ce pays qui est bouleversé par « une guerre sans fin », à laquelle on ne comprend rien. Sauf qu'elle doit quand même être liée aux rivalités régionales entre Iran et Arabie Saoudite, sous couvert de conflit religieux entre chiites et sunnites. C'est aussi un conflit géographique, entre une région peuplée de Houthis et le reste du pays, peuplé d'Arabes.

Pour tenter de comprendre où se situe ce conflit, j'ouvre mon encyclopédie favorite, Wikipédia. On remonte au cinquième millénaire avant notre ère, on voit se succéder les royaumes, les rois, il y en a même un (au V^e^ siècle) qui institue le judaïsme comme religion officielle, les disputes de territoire, les colonisations successives, par les ottomans puis par les britanniques, les dé-colonisateurs marxistes pro-soviétiques dans les années 1960. La formation du Yémen actuel, en 1990, par l'unification de la République Démocratique du Yémen du Sud et la République Arabe du Nord etc.

Mais on n'a pas besoin de savoir tout ça pour entrer dans le film *Arabia Felix*. Il suffit de se laisser porter par les images et la musique, qui entrainent le regard hors de l'Histoire. Dans les parages de l'éternité. On commence par survoler de vastes paysages, des montagnes, des déserts, et puis on se rapproche, il y a des routes et des gens qui marchent, seuls ou par petits groupes, certains vont pieds nus, on ne sait où ils vont, où ils vivent, ils portent des sacs, on regarde comment ils sont vêtus, ils ont souvent des turbans sur la tête pour se protéger du soleil, ils utilisent des animaux pour porter des charges lourdes, encombrantes, des ânes, des chameaux, on suit un chameau aux flancs recouverts de fagots sur lesquels sont juchés des grands colis blancs et le chamelier placide, rêveur, enroulé dans une écharpe bleue nuit. Des voitures aussi et leurs passagers dont un, assis à côté du chauffeur, brandit un fusil, de chasse sans doute.

Et voici un village, une file d'enfants qui avancent en rang, entrent dans une école. On va assister à un cours. De mathématiques. Chiffres sur le tableau vert. Les élèves calculent une réponse en comptant sur leurs doigts. Chemisettes blanches pour les garçons, foulard blanc cernant la tête et les épaules pour les filles. Le maître dit : je vais vous aider, et il aligne de nouveaux chiffres avec sa craie. La caméra cible les gestes appliqués des élèves, crayon à la main écrivant dans leurs cahiers. Mais surtout les yeux, vifs, curieux, attentifs, qui éclairent les visages des jeunes filles vus en gros plan, ou, une fois, percent la fente d'un voile masquant toute la face. Tous ces yeux laissent l'œil de la caméra s'approcher, c'est un cadeau, un signe d'acceptation de celui qui les regarde, une offrande faite au monde.

Et puis l'on repart, à la rencontre d'autres modes de vie, plus traditionnels, des animaux chargés, des habitats troglodytes, des petites filles aux robes exotiques, chamarrées de rouge, au sourire appuyé derrière leur voile noir de gaze transparente.

On est assailli par une foule de détails. Un camion chargé de dizaines de personnes, de marque Toyota. Un âne et son ânier doublant, sur une sente pentue, une vache à bosse et son conducteur armé d'un long bâton. Des camions qui se croisent au hasard d'un gué dans une rivière, point de grouillement soudain, où passent également des troupeaux. Les chevreaux ont du mal à poser leurs pattes entre les cailloux : un berger compatissant en prend un dans ses bras et le transporte longtemps ainsi. L'eau appelle le bain, on se nettoie, on lave du linge. Concerto de couleurs.

On entre dans une ville. Des piétons nonchalants. Des enseignes publicitaires. Encore des Toyota. Des taxis, des



Arabia Felix (2023), film de Robert Cahen, 38 min. © Stills : Robert Cahen





Arabia Felix (2023), film de Robert Cahen, 38 min. © Stills : Robert Cahen

camionnettes. Des avenues. Puis les hautes maisons se resserrent : les rues deviennent ruelles, les passants se croisent en se frôlant. Revoici les femmes voilées de la tête aux pieds. Toujours cette élégance mystérieuse, ambiguë. La caméra joue avec des enfants : poursuite, fuite en avant, rires. Regards complices. Une porte monumentale. Un marché. La cour d'une mosquée, quelques fidèles à genoux. Plus loin, des artisans, forgerons, soudeurs, couturiers, vendeurs de khat. Un homme lit dans la rue un livre sacré. Un grand père et son petit-fils mangent dans la même assiette, avec leurs doigts, mais boivent dans deux verres un sirop grenat. Là-haut sur une colline, dans un trou de rocher, une femme foule une lessive avec ses pieds, tandis qu'en contrebas, dans la brume de chaleur, s'étalent des centaines de toits. Plan d'ensemble. C'est une façon de quitter cette ville, nommée Sanaa. Aux maisons hautes, ajourées.

Direction la mer. Ses bateaux, ses chantiers navals, ses pêcheurs (et leurs grosses prises), ses baigneurs et baigneuses (tout habillés), ses promeneurs rêveurs, fascinés par les vagues. Silhouettes gracieuses sur la dune. Robes noires des femmes, rose fluo des fillettes. Avec le retour de la musique du début, large, fluide, entêtante.

Éternité retrouvée, rimbaldienne, de la mer mêlée au soleil.

Tous ces trésors dormaient depuis vingt ans dans des cassettes, dont Robert aurait pu tirer des dizaines d'œuvres courtes, ciselées, des tableaux projetés sur un mur dans une galerie, des scènes anthologiques posées sur le socle d'une installation. Il a préféré les préserver pour un futur incertain, qui est là maintenant, et les dote d'un prix incommensurable. De vie intacte, retrouvée, inaltérable. C'est pourquoi ils peuvent ressusciter aujourd'hui en bloc, soudés, noués par les fils d'un montage fluide, évident.

Tressant deux thèmes obsédants : les silhouettes et les regards. Deux façons d'être des corps. Les corps perdus dans des paysages, isolés ou liés, groupés, chorégraphiques dans leur démarche : ils sont forcément vus de loin. De près, c'est une ribambelle de visages qui offrent des yeux qui ne fuient pas. Deux façons d'habiter l'image. Un troisième fil façonne la tresse telle une navette : la pulsation lente de tous les moyens de transports, les véhicules, les animaux, les humains. Energie des marcheurs encouragés par la bienveillance des chemins. De terre ou d'eau.

Avec tous ces éléments, Cahen aurait pu réaliser un documentaire percutant. Il a fait mieux. Sur son métier à tisser, il a composé un grand poème symphonique. Art subtil d'être politique.

Dimanche 18 juin 2023

Une bouteille à la mer (portée par Wetransfer) : *Deep Trouble*. Pitch : Yo-Yo Ma et Sylvia Earle mobilisent les baleines pour sauver l'Océan profond.

Un film (vidéo évidemment) de Lavinia Currier, cinéaste américaine (qui a signé des fictions écologiques aux quatre coins de la Planète, comme *Passion dans le désert*, 1997, avec Michel Piccoli, au Sahara, ou *Oka ! Amerikee*, 2010, en Centrafrique, au pays des pygmées Bayaka, et, toujours en 2010, *The Sun behind the clouds*, sur le combat des tibétains pour leur liberté.

Un bijou visuel et sonore de dix minutes, taillé pour envoyer un message à l'Humanité sur les risques écologiques liés à l'exploitation minière des fonds marins.

Un bijou qui brille d'abord par ses sons. Le célèbre violoncelliste Yo-Yo Ma (né à Paris, lancé à New York, fameux



Deep Trouble (2023) © Lavinia Currier



Deep Trouble (2023) © Lavinia Currier

sur les cinq continents, star mondiale), arc-bouté au bastingage d'un voilier, lance des phrases musicales par dessus bord, en direction des baleines qui, juste au-dessous du bateau, poussent leurs cris mélodieux. On dirait que les cétacés dansent sur la musique qui rime avec leur chant (qui parvient aux oreilles du musicien). Joli mixage.

Puis, en studio, Yo-Yo Ma improvise des rifles à la vue des images que lui présente Sylvia Earle, biologiste océanographe, qui depuis des décennies inventorie les splendeurs des fonds marins. Au titre de Scientifique (en chef) de l'US. NOAA, l'administration nationale américaine de l'atmosphère et des océans. En ce moment, elle se bat pour faire signer à tous les pays de notre planète une charte de non exploitation des richesses minières contenues par les roches qui constituent le fond des océans.

Avec un petit sous-marin (lointain rejeton de l'antique Bathyscaphe, inventé en 1946, par le professeur Picard), Sylvia Earle filme les habitants de ces fonds marins : et c'est un défilé de poissons merveilleux, de mollusques fantastiques, de plantes folles, toute une vie qu'il faut préserver des attaques des machines excavatrices.

Sylvia Earle argumente les raisons de ne pas bouleverser cet équilibre des éléments, en montrant dans ses mains des nodules de manganèse, petits cailloux noirs, où viennent pondre (se reproduire) les poissons rares des eaux profondes.

Après cet exposé, Yo-Yo Ma lance un appel vibrant aux membres d'une assemblée qui va réunir en ce mois de juillet, sous l'égide de l'ONU, les représentants des divers pays du monde désireux de préserver la beauté et la sécurité de la vie des Océans.

La France figure parmi les premiers signataires. En souvenir peut-être des plongées mémorables du Commandant Cousteau. En tous cas, il y a une affinité visuelle, entre le film de Louis Malle, *Le Monde du silence*, palme d'or à Cannes en 1956 et ce *Deep Trouble* par lequel Lavinia Currier brise le silence qui entoure le meurtre des océans.

© Jean-Paul Fargier - Turbulences Vidéo #120

NUIT BLANCHE
OXYMORE BIBLIQUE

par Jean-Paul Fargier

Nuit blanche, le vitrail vidéo de Teresa Wenberg et Pierre Lobstein, est la Baleine Blanche des arts électroniques. Un monument insubmersible, hautement symbolique.

Tel *Moby Dick*, le cachalot immortalisé par le roman de Melville, *Nuit Blanche* continue depuis quarante ans à jeter ses feux dans l'océan des interrogations humaines essentielles lancées vers le Ciel depuis la nuit des temps. *Nuit Blanche* est une œuvre biblique. De type clair-obscur. Lumière sombre.

J'ai assisté à sa naissance. En 1983.

C'était pendant l'exposition *Electra* (décembre 1983 - février 1984), rassemblant sous la direction de Frank Popper, théoricien de l'art cinétique, une flopée d'artistes pratiquant toutes les formes d'expression inspirées par les noces de l'électronique et de l'électricité, sous l'œil malicieux de l'informatique.

Je me souviens des éclairs électroniques de *Nuit Blanche* zébrant la fresque jaune et verte aux dessins délicats de Raoul Dufy, *La Fée Électricité*, fleuron du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (depuis 1937).

Les organisateurs d'*Electra* avaient dévolu la salle Dufy à un groupe de vidéastes parisiens, Grand Canal, dont Pierre et Teresa faisaient partie. Un grand écran composé de 25 moniteurs vidéo, empilés sur cinq rangs, constituait leur scène – verticale – de démonstration. Les moniteurs pouvaient recevoir les images de cinq sources différentes, distribuées par un répartiteur, et ainsi offrir le spectacle d'une image immense structurée par l'assemblage mouvant de diverses petites images multipliées, esquissant par leur emplacement des figures géométriques diverses (en particulier cette croix centrale, tête en bas, telle une crucifixion peinte par Baselitz) qui renforçaient leurs contenus et leurs plasticités.

Leur force de frappe.

On était là au sommet de la vidéo analogique, dans les préambules de la vidéo numérique. Bientôt viendrait la possibilité de composer digitalement de grandes images fragmentées, projetées comme un tout, sans recourir au subterfuge d'une addition mécanique de sources analogiques. C'est sous cette forme numérique que la baleine *Nuit Blanche* revient aujourd'hui souffler, dans nos eaux iconiques, le jet puissant de ses sacrées métaphores. Mais tout était là dès 1983.

L'art vidéo existait depuis déjà vingt ans – depuis que Nam June Paik, en mars 1963, avait exposé ses 13 « téléviseurs préparés » à Wuppertal, à la galerie Parnass. Première « installation » détournant l'usage banal (mais déjà merveilleux) de l'image électronique par les chaînes de télévision : non pour faire un programme télévisuel mais pour élaborer une œuvre artistique, fabriquant ici de l'art abstrait, comme le proclamait alors Paik avec fierté : « j'ai inventé la télévision abstraite ».

***Nuit blanche*, the video stained glass window by Teresa Wennberg and Pierre Lobstein, is the White Whale of the electronic arts. An unsinkable, highly symbolic monument. Like *Moby Dick*, the sperm whale immortalized in Melville's novel, *Nuit Blanche* has continued for forty years to throw its lights into the ocean of essential human questions launched skyward since the dawn of time. *Nuit Blanche* is a biblical work. Chiaroscuro type. Dark light.**

I witnessed its birth. In 1983.

It was during the *Electra* exhibition (December 1983 - February 1984), bringing together, under the direction of Frank Popper, theoretician of kinetic art, a group of artists practicing all forms of expression inspired by the marriage of electronics and electricity, under the mischievous eye of the computer.

I remember the electronic lightning of *Nuit Blanche* streaking the delicate yellow and green fresco by Raoul Dufy, *La Fée Électricité*, flagship of the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (since 1937). The organizers of Electra had assigned the Dufy room to a group of Parisian videographers, Grand Canal, of which Pierre and Teresa were part. A large screen made up of 25 video monitors, placed in five rows, constituted their –vertical– demonstration stage. The monitors could receive the images from five different sources, distributed by a dispatcher, thus offering the spectacle of an immense image structured by the moving assembly of various small multiplied images, sketching by their location various geometric figures (in particular this central cross, upside down, like a crucifixion painted by Baselitz) which reinforced their content and plasticity.

Their striking force.

We were there at the height of analog video, in the preambles of digital video. Soon the possibility of digitally composing large fragmented images would arrive, projected as a whole, without resorting to the subterfuge of a mechanical addition of analog sources. It is in this digital form that the *Nuit Blanche* whale returns today to blow, in our iconic waters, the powerful jet of its sacred metaphors. But everything was already there in 1983.

Video art had already existed for twenty years – since Nam June Paik, in March 1963, exhibited his 13 «prepared televisions» in Wuppertala at the Parnass gallery. First «installation» diverting the banal (but already marvelous) use of the electronic image by the television channels: not to make a television program but to elaborate an artistic work, manufacturing here abstract art, as proclaimed then Paik with pride: «I invented abstract television».

Tout de suite, on avait rapproché l'art vidéo de l'art du vitrail. Contrairement au cinéma qui exposait des images projetées *frontalement* sur un écran, la vidéo offrait des images gravées par une lumière venant de *l'envers* de l'écran, fabriquées intérieurement par un faisceau d'électrons programmés. Miracle technologique dont le secret résidait dans la coordination de deux tubes cathodiques, celui d'une caméra électronique et celui d'un récepteur également électronique. Exactement le même jeu apparent de lumières qui se produisait quand on contemplait les dessins colorés contenus dans les fenêtres d'une église. Beaucoup d'artistes vidéo, et Nam June Paik avant tous, ont sciemment produit des œuvres ambitionnant le rang de vitrail moderne, érigé dans la cathédrale des arts contemporains. Sans forcément donner à ces vitraux nouveaux un sens sacré.

L'œuvre monumentale de Teresa Wennberg et Pierre Lobstein, conçue pour l'exposition *Electra*, se propulse au contraire en rivalisant avec le récit fondateur des religions du Livre. *Nuit Blanche* propose une version hérétique de la Genèse, où le rôle du Créateur est tenu par l'Électricité Naturelle (la foudre déchaînée) et celui d'Adam et Ève par l'homme et la femme qui signent le tableau vidéo (grande nouveauté, cette signature commune, signe d'égalité entre artistes, homme et femme). Et le Serpent ? C'est un démon surgi des limbes du Cinéma, un vampire hurlant à plaisir tandis que le tonnerre vivifie la matière et la transforme en terre, en univers. « Dieu ou la Nature », avait osé dire, le premier, Spinoza. Et bientôt, après lui, Feuerbach proclamait : ce n'est pas Dieu qui a créé les hommes, ce sont les hommes qui fabriquent les dieux. Avec *Nuit Blanche* on revisite ces prolégomènes anti-théologiques de la philosophie moderne, inspirés par la réflexion scientifique. Et ce message, d'être formulé pour la première fois, en 1983, dans l'antre de la Fée Électricité, avec sa farandole de 108 savants et penseurs (d'Archimède à Benjamin Franklin, en passant par Galilée, Pascal, Newton, Ampère, les Curie, Edison, Faraday, Watt, Hertz, Röntgen, Mendeleïev) avait la force d'une évidence.

En 2023, *Nuit Blanche*, où que jaillissent ses feux devenus numériques, n'a rien perdu de ses charmes analogiques maléfiques. *Nuit Blanche* est et reste un vitrail *impie*. D'autant plus impie que son impiété s'exerce également à l'égard de tous les mythes sacrés de l'Art, substitut laïc de la Religion. On peut regarder, aujourd'hui autant qu'hier, *Nuit Blanche* comme un manifeste : celui de l'apparition des *nouvelles technologies* dans la Représentation. Un chant à la gloire de la nouveauté et de la diversité, sans cesse enrichie, de la mise en images du monde. En quoi *Nuit Blanche* prolonge et approfondit les

Right away, we had brought video art closer to the art of stained glass. Contrary to the cinema which exposed images projected *frontally* on a screen, the video offered images engraved by a light coming from *the back* of the screen, produced internally by a beam of programmed electrons. A technological miracle whose secret lay in the coordination of two cathode-ray tubes, that of an electronic camera and that of an equally electronic receiver. Exactly the same apparent play of lights that occurred when one contemplated the colored drawings contained in the windows of a church. Many video artists, and Nam June Paik above all, have knowingly produced works aspiring to the rank of modern stained glass, erected in the cathedral of contemporary arts. Without necessarily giving these new stained glass windows a sacred meaning.

On the contrary, the monumental work designed for the *Electra* exhibition by Teresa Wennberg and Pierre Lobstein, propels itself by competing with the founding narrative of the religions of the Book. *Nuit Blanche* offers a heretical version of Genesis, where the role of the Creator is held by Natural Electricity (the unleashed lightning) and that of Adam and Eve by the man and the woman who sign the video tableau (great novelty, this common signature, a sign of equality between artists, man and women). And the Snake? It's a demon rising from the limbo of the Cinema, a vampire howling with pleasure while the thunder vivifies matter and transforms it into earth, into a universe. God or Nature, the first, Spinoza, had dared tov say. And soon after him, Feuerbach proclaimed: it is not God who created men, it is men who created gods. With *Nuit Blanche* we revisit these antitheological prolegomena of modern philosophy, inspired by scientific reflection. And this message, to be formulated for the first time in 1983, in the lair of the Fairy of Electricity, with its farandole of 108 scholars and thinkers (from Archimedes to Benjamin Franklin, via Galileo, Pascal, Newton, Ampère, the Curies, Edison, Faraday, Watt, Hertz, Röntgen, Mendeleïev) had the force of evidence.

In 2023, *Nuit Blanche*, even if its fires have gone digital, has lost none of its evil analog charms. *Nuit Blanche* is and remains an *impious* stained glass window. All the more impious because his impiety is also exercised with regard to all the sacred myths of Art, the secular substitute for Religion. One can look, today as much as yesterday, *Nuit Blanche* as a manifesto: that of the appearance of new technologies in Representation. A song to the glory of novelty and diversity, constantly enriched, of the imaging of the world. In this way, *Nuit Blanche* extends and deepens the discoveries of



Nuit Blanche, Teresa Wennberg & Pierre Lobstein, printemps 2023, Musée d'art moderne de Stockholm © Photo : Dustin Montazer

découvertes de Nam June Paik effectuées vingt ans plus tôt : « Mes pinceaux ce sont les fréquences de 10.000 hertz et ma toile le tube cathodique de l'écran de télévision ». Une façon de révéler qu'il faut compter avec cet art nouveau qu'on appellera bientôt « art vidéo », un art capable de faire de la peinture, de la sculpture, du dessin, voire de la musique, de la danse ou de la littérature, mais avec d'autres instruments.

Teresa Wennberg et Pierre Lobstein utilisent, pour créer leur vitrail post-biblique, tous les outils dont on peut disposer pour fabriquer des images au début des années 80, à la veille de la révolution numérique. Des images issues de caméras électroniques (filmant des visages, par exemple, ceux de Pierre et Teresa ici) et des images produites par les premières palettes graphiques (dessinant des yeux symboliques et des signes mathématiques, ici, le symbole de l'infini). Des images *créées* donc mais aussi des images *empruntées* (les somptueux éclairs de la foudre sont prélevés dans une copie d'un film hollywoodien, les gesticulations du boxeur et l'envol du démon sourdent d'une autre source non moins fictionnelle).

Nam June Paik made twenty years earlier: «My brushes are the frequencies of 10,000 hertz and my canvas the cathode ray tube of the television screen». A way of revealing that we have to reckon with this new art soon to be called «video art», an art capable of doing painting, sculpture, drawing, even music, dance or literature, but with other instruments.

Teresa Wennberg and Pierre Lobstein use, to create their post-biblical stained glass window, all the tools available to make images in the early 80s, on the eve of the digital revolution. Images from electronic cameras (filming faces, for example, those of Pierre and Teresa here) and images produced by the first graphic palettes (drawing symbolic eyes and mathematical signs, here, the symbol of infinity). Created images but also *borrowed* images (the sumptuous flashes of lightning are taken from a copy of a Hollywood film, the gesticulations of the boxer and the flight of the demon spring from another no less fictional source). The world of images becomes an unlimited field of communicating vessels. In perpetual mutation.

Le monde des images devient un champ illimité de vases communicants. En perpétuelle mutation.

Nuit Blanche ajoute encore à toutes ces formes d'images concrètes trois capacités étonnantes de les modifier : la métamorphose à vue des couleurs, des vitesses et même des sens.

Il y a d'abord ce *pouvoir de teinter* à volonté. Les visages (les mains, etc.) ne sont pas « roses » (couleur chair) mais sans cesse transfigurés par des filtres bleu nuit, des voiles violets, des vapeurs indigo, des solutions mauves. Un camaïeu mouvant produit par un « colorizer », générateur synthétique de couleurs douces. D'autres couleurs, plus crues, franchement acides, peinturlurent le dessin accouché par la palette graphique : cette vrille de l'infini où se logent deux yeux. C'est un festival de rouge franc, de vert basique, de bleu, de jaune, de rose et d'émeraude, enchevêtrés, vifs, violents.

A contrario de ces heurts de couleurs, un autre procédé insuffle de l'indolence dans la palpitation des signes qui composent *Nuit Blanche*. C'est l'introduction d'une image (de visages) dans un cadre, se dévoilant progressivement, comme on tire un rideau de gauche à droite : effet constitutif du Slow Scan, un ancêtre du Fax, en vogue à cette époque chez les artistes vidéo, qui s'échangeaient ainsi, patiemment, par téléphone, des images entre Brest et Montpellier, Paris et Boston (deux expériences historiques auxquelles Pierre Lobstein a participé et auxquelles j'ai assisté). Ce balayage lent, très lent, annonçait négativement les échanges rapides, fulgurants, qu'Internet allait bientôt répandre sur toute la planète. Un acte prémonitoire de résistance à l'ultra-vitesse : telle résonne ici la présence insolite de ces glissements lents.

Enfin, troisième apport d'une technologie nouvelle : la faculté d'écrire des mots sur l'image. En les donnant à lire lettre après lettre, dans leur processus d'écriture. De tous temps les mots associés à des images ont induit le sens qu'il fallait déchiffrer dans celles-ci. Tout au long du déroulement de *Nuit Blanche* notre attention est aimantée par ces verbes qui s'égrainent sous les yeux acidulés du graphe de l'Infini. Ils sont treize : *poser, diriger, parcourir, fouiller, suivre, soustraire, dérober, chercher, fixer, dévorer, juger, menacer, foudroyer*. On devine vite qu'ils traduisent tous une position du regard. Et on comprend alors qu'il faut interpréter *Nuit Blanche* selon l'acte que son sous-titre indique entre parenthèses : *anatomie d'un regard*.

Acte artistique et scientifique à la fois, chirurgical dans les deux cas. D'où ce découpage en vingt-cinq morceaux, ce démembrement, cette cartographie au scalpel. La chirurgie en médecine est un acte pratique, en art c'est une métaphore,

To all these forms of concrete images *Nuit Blanche* adds three astonishing capacities to modify them: the visual metamorphosis of colors, speeds and even senses.

First, there is *this power to colorize* at will. The faces (hands, etc.) are not «pink» (flesh-colored) but constantly transfigured by midnight blue filters, violet veils, indigo vapors, mauve solutions. A moving monochrome produced by a «colorizer», a synthetic generator of soft colors. Other colors, rawer, frankly acid, paint the drawing given birth by the graphic palette: this tendril of infinity where two eyes are lodged. It is a festival of frank red, basic green, blue, yellow, pink and emerald, tangled, lively, violent.

In contrast to these clashes of colors, another process breathes indolence into the palpitation of the signs that make up *Nuit Blanche*. It is the introduction of an image (of the face) into a frame, gradually revealing itself, as one draws a curtain from left to right: effect constitutive of the Slow Scan, an ancestor of the Fax copying machine, in vogue at that time among video artists, who patiently exchanged images over the telephone between Brest and Montpellier, Paris and Boston (two historic experiences in which Pierre Lobstein took part and which I attended). This slow, very slow scan was a negative harbinger of the rapid, dazzling exchanges that the Internet was soon to spread across the planet. A premonitory act of resistance to ultra-speed: thus resonates here the unusual presence of these slow slides.

Finally, the third contribution of a new technology: the ability to write words on the image. By giving them to read letter after letter, in their writing process. At all times, words associated with images have induced the meaning that was to be deciphered in them. Throughout the course of *Nuit Blanche* our attention is magnetized by these verbs which are scattered under the acidulous eyes of the graph of the Infinite. They are thirteen: *pose, direct, browse, search, follow, subtract, steal, seek, fix, devour, judge, threaten, strike down*. We quickly guess that they all reflect a position of the gaze. And then we understand that *Nuit Blanche* must be interpreted according to the act that its subtitle indicates in parentheses: *anatomy of a gaze*.

An artistic and scientific act at the same time, surgical in both cases. Hence this cutting into twenty-five pieces, this dismemberment, this cartography with a scalpel. Surgery in medicine is a practical act, in art it is a metaphor, which generates conceptual works. Cold by definition.

Yet here everything is warm and sensual: for the sight as for the hearing (soundtrack well struck, flowing, throbbing). It is because this anatomy is that of love. Love is born from

qui engendre des œuvres conceptuelles. Froides par définition.

Pourtant ici tout est chaud et sensuel : pour la vue comme pour l'ouïe (bande son bien frappée, coulée, lancinante). C'est que cette anatomie est celle d'un amour. L'amour naît du regard, du croisement de deux regards, qui s'attirent, animés de réciprocité.

Nuit Blanche, vu sous cet angle, déploie le chant d'amour de deux créateurs, dont les regards croisés engendrent une œuvre commune. Tous les plans de visages (qui sont ceux de Teresa et Pierre, qui se prennent pour sujets de leur démonstration) s'inscrivent dans le cadre comme autant de caresses (esquissées, promises, attendues), des caresses des yeux.

Et de la caméra : car la caméra ici se nomme une *Paluche* (facétieuse invention de Jean-Pierre Beauviala, ingénieur génial qui renouvela la pratique des prises de vue avec ses caméras fabriquées par sa firme Aaton). La Paluche était une caméra vidéo noir et blanc minuscule, réduite à son tube, qui tenait dans le creux d'une main et pouvait se prêter à des mouvements surprenants, dans l'espace ou au plus près des corps. Paluche, en argot, désigne la main. Si les yeux promettent des caresses, ce sont les mains qui les accomplissent. *Nuit Blanche* est une farandole de promesses : d'art et d'amour mêlés.

Et en particulier, ceci, qui sera notre conclusion : qu'il n'y a pas d'arts sans outils, pas d'arts nouveaux sans nouveaux outils.

Merci pour ces précisions techniques. Mais la Bible dans tout ça ?

Après avoir croqué le fruit défendu de l'art (œuvrer à deux), Adam et Ève, se souvenant de leur coup de foudre, *vidéo gracias*, sont devenus des dieux.

Nom de Zeus !

© Jean-Paul Fargier, 3 mars 2023
- Turbulences Vidéo #120

(Texte écrit pour accompagner la réinstallation de *Nuit Blanche* dans une salle du Musée d'art moderne de Stockholm, au printemps 2023)

the gaze, from the crossing of two gazes, which attract each other, animated by reciprocity.

Nuit Blanche, seen from this angle, deploys the love song of two creators, whose crossed eyes generate a common work. All the shots of faces (which are those of Teresa and Pierre, who use themselves as the subjects of their demonstration) fit into the frame like so many caresses (sketched, promised, expected), caresses of the eyes.

And of the camera: because the camera here is called a *Paluche* (a facetious invention by Jean-Pierre Beauviala, a brilliant engineer who renewed the practice of shooting with his cameras manufactured by his firm Aaton). The Paluche was a tiny black and white video camera, reduced to its tube, fitting in the palm of a hand and able to lend itself to surprising movements, in space or closer to the body. «Paluche» in slang means the hand. If the eyes promise caresses, it is the hands that accomplish them. *Nuit Blanche* is a farandole of promises: of art and love tangled. And in particular, this, which will be our conclusion: that there is no arts without tools, no new arts without new tools.

Thank you for these technical details. But the Bible in all of this?

After biting into the forbidden fruit of art (working together), Adam and Eve, remembering their love at first sight, video gracias, became gods.

Name of Zeus!

© Jean-Paul Fargier, March 3, 2023
- Turbulences Vidéo #120

(Text written for the reinstallation of *Nuit Blanche* at Stockholm's Museum of Modern Art, spring 2023)

VOIR. VENIR.

par Stephen Sarrazin

Peter Weibel, Museum of Modern and Contemporary Art, Séoul, du 3 février au 14 mai 2023.

Peter Weibel, artiste, théoricien, et directeur du ZKM à Karlsruhe pendant plus de vingt ans, disparaissait le 1 mars 2023. Un mois auparavant se tenait le vernissage d'une rétrospective de son œuvre, à Séoul, version plus modeste de celle organisée au ZKM en 2019 et qui dut fermer dès 2020 en raison de la pandémie.





Exposition « Peter Weibel », Séoul, Museum of Modern & Contemporary Art, 2023 © Photo : Stephen Sarrazin

Sous l'égide de Liu Jienne, et de la curatrice Hong Leeji[1], l'exposition de Séoul opérait une sélection privilégiant les premiers travaux interactifs de Weibel et quelques traces – photos, vidéos – de ses performances. La dimension activiste, politique, féministe, cédait la place à une participation *ludique* du public. En revanche, une immense galerie était consacrée au *plurivers* de Weibel, une constellation d'images provenant d'une période allant de la fin des années 60 aux années 80, évoquant une parenté immédiate avec de nombreux travaux nomadiques de Nam June Paik. La qualité sonore atteinte par ce musée, dans cette salle, fera désormais référence.

Si la version allemande connut une interruption, celle de Séoul ne cessa d'attirer un public largement composé d'étudiant.e.s, génération selfie faisant la queue pour saisir la trace d'eux-mêmes sur des « moniteurs » en noir en blanc. Le travail et la pensée de Weibel avaient anticipé tout cela, le ZKM arrivant à donner la mesure de cette vision et de tous les champs qu'elle allait investir. Le MMCA dut faire le choix, avec le concours de Peter Weibel et Philipp Ziegler, de se limiter à sa pratique d'artiste européen. Cependant, ce musée, qui rassemble quatre autres satellites, dont un qui abrite l'œuvre monumentale de Paik, *The More the Better*, révélait les ponts qui existent entre le travail de Paik et celui de Weibel, et sur lesquels il faudra se pencher davantage.

Liu Jienne me rappelait que tout comme le ZKM avait connu autrefois un rôle militaire, en tant qu'ancienne usine de munitions, le MMCA avait été le quartier général des services secrets Coréens et un hôpital militaire auparavant. Ces deux institutions s'apprêtaient à accueillir de nouveaux directeurs. L'une des dernières grandes expositions qui reçut le feu vert de Weibel au ZKM fut *Between Order and Entropy*, de John Sanborn, qui après Paik et Weibel trouverait sa place au MMCA. Cela aussi, Peter Weibel l'avait compris, la notion de legs faisant désormais partie d'une production monumentale. Le MMCA sut en saisir, et partager, l'un de ses aspects les plus optimistes et fédérateurs de cet artiste né à Odessa.

© Stephen Sarrazin - Turbulences Vidéo #120

1 - Hong Leeji est également la commissaire de la passionnante exposition *Game Society*, au MMCA du 12 mai au 10 septembre 2023.

HYPERNUIT

par Paul Ouazan

En 1998 l'Atelier de recherche est créé sur ARTE.
Ce département a pour vocation d'inventer pour la chaîne par des personnes de « l'intérieur » des formes de télévisions innovantes qui rompent avec le ronron télévisuel de l'époque. Très vite j'ai la conviction que la nuit est un espace d'expérimentation idéal pour un média comme ARTE.



Un espace où tout est possible et sans préoccupation d'audience autre que celle de l'audience attentive. Je crée en 2002 l'émission *DieNacht/la nuit*. Ce sera un mensuel diffusé sur ARTE après minuit. Pendant dix ans *Die Nacht* sera un chaudron expérimental tous azimuts !

En décembre 2011, la dernière émission de *Die Nacht/la nuit* était diffusée.

Ainsi s'achevait, après 10 ans d'existence, un programme improbable et hors du commun, un programme pensé pour la nuit avec la part de mystère propre à ce moment particulier.

Je n'ai jamais compris pourquoi la direction des programmes d'ARTE de l'époque a interrompu *Die Nacht*, un programme de création totale, de la première à la dernière image, au budget très modeste et qui avait su agréger autour de lui tout un réseau de créateurs de tous les horizons, de techniciens, de distributeurs et de festivals (dont VIDEOFORMES) et qui entretenait avec *Die Nacht* un rapport privilégié.

ARTE s'amputait ainsi d'un programme expérimental et innovant dans la droite ligne de ce qu'entendaient promouvoir les pères fondateurs de la chaîne.

Incompréhensible et pourquoi ne pas le reconnaître, douloureux.

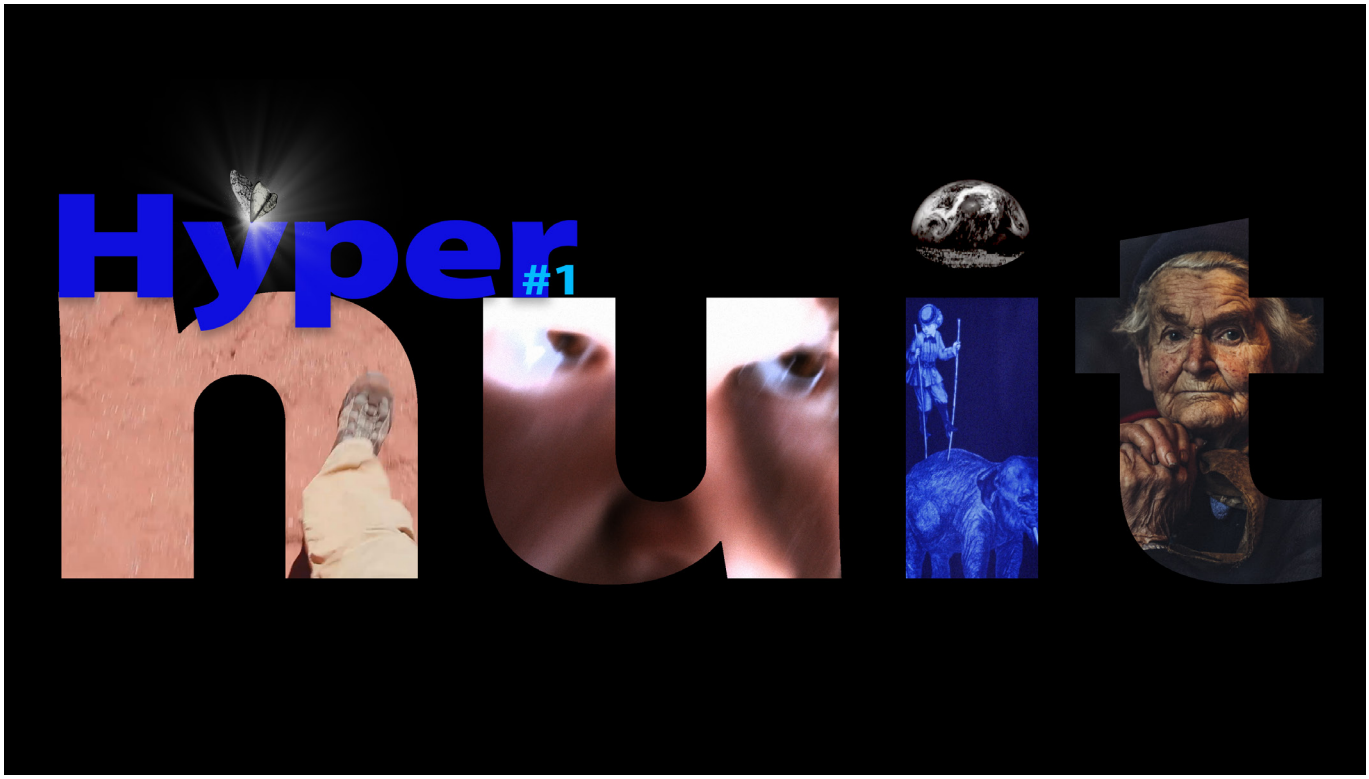
De 2012 à 2023, soit 12 ans, j'ai pu, dans le cadre de l'Atelier de recherches dont j'ai la direction, expérimenter beaucoup de choses pour arte.tv dans des domaines très différents : musique, photographie, littérature et poésie, sport, information – même des programmes de cuisine ! –, mais « légèrement » différents de ce que nous voyons habituellement.

En fait je recréais sans m'en rendre compte *Die Nacht/la nuit* mais de façon éclatée !

Et pendant ces 12 ans, parallèlement, je tentais de convaincre ma direction que la nuit était toujours propice à des programmes audacieux où le mystère, la beauté seraient les maîtres mots.

Puis un nouveau directeur éditorial est arrivé à ARTE France en 2015. Il s'agit de Bruno Patino. Bruno était convaincu qu'il fallait créer pour la nuit. Inventer des émissions qui lui soit spécifiques. Des programmes où la contemplation, le temps du regard et l'émerveillement seraient privilégiés. Ce n'était pas simple d'instaurer un tel rendez-vous. Il a fallu toute la patience de Bruno puis celle de Boris Razon qui lui succédera en 2020 alors que Bruno Patino devenait président d'ARTE. Pendant un an, j'ai travaillé à un pilote très étroitement avec la direction des projets d'ARTE France dirigée par Boris Razon. Des visionnages de travail réguliers, pour aboutir à un pilote qui soit « défendable » auprès de la conférence des programmes d'ARTE.

C'est le vendredi 3 mars 2023 qu'*HYPERNUIT* est diffusé sur ARTE, à 00h50.



Qu'est-ce qu' HYPERNUIT ?

D'abord son titre. Je le dois à Bertrand Belin qui est l'auteur d'une chanson magnifique intitulée justement HYPERNUIT. J'ai beaucoup travaillé avec Bertrand. Un climat de confiance s'est instauré entre nous. Il a accepté très généreusement que j'utilise son titre pour mon programme.

HYPERNUIT est un programme mensuel diffusé tous les premiers vendredis de chaque mois sur l'antenne d'ARTE mais aussi sur arte.tv. Sur arte.tv, *HYPERNUIT* a sa page spécifique qui diffuse bien sûr le programme mais aussi qui fait découvrir ou redécouvrir des productions de l'Atelier de recherches que je dirige.

HYPERNUIT se veut un moment d'exception.

Une exception dans le paysage audiovisuel par le rapport singulier qu'il entretient avec le langage des images et des sons. C'est un lieu d'expériences, d'expériences qui transgressent les lois de la télévision diurne.

C'est un moment de télévision insomniaque à l'adresse des insomniaques.

Ici, on accepte, on consent à l'imprévisible. Le spectateur insomniaque n'a guère de certitudes sur ce qu'il va voir. De même que l'expérience s'élabore en se faisant comme le disait John Cage, l'expérience du regard du spectateur se fait, s'aiguise en regardant ce qu'il n'attend pas. Le regard devient esthétique.

C'est donc à une expérience singulière du regard que nous convie *HYPERNUIT*. C'est un dépaysement télévisuel.

Regarder *HYPERNUIT* c'est accepter l'égarement, les chemins qui mènent à un ailleurs insoupçonné. C'est accepter un autre écoulement du temps, pour se laisser aller à la contemplation du monde, à l'écoute de paroles multiples fragiles et incertaines.

Soudain, le réel s'étire, il se frotte au merveilleux. De ce frottement, une autre approche des vérités humaines peut éventuellement survenir.

HYPERNUIT provoque des rapprochements inattendus entre des formes de création très différentes. Il les fait dialoguer.

HYPERNUIT est un veilleur à l'écoute et aux aguets du monde nocturne, de l'obscur. Il est à l'affût du moindre frémissement de la beauté et de la poésie.

Il oriente le regard et convoque un deuxième sens à sa portée, l'ouïe.



Souls (2020/2019), 13 vidéos, full HD, son stéréo, durée variables © Agnès Guillaume

Le son d'*HYPERNUIT*. Il est spécifique. Il y un son « Hyper Nuit ». Il répond aux mêmes désirs et exigences d'imprévu et de mystère. Il brille dans la nuit.

HYPERNUIT demande aux créateurs qui la rejoignent et aux spectateurs qui la regardent de se dépouiller de leurs certitudes et de forcer leur regard à désapprendre. Échapper à la visibilité mesurable, quantifiable.

Soyons réalistes, demandons non pas l'impossible mais tous les possibles.

On l'aura compris, *HYPERNUIT* n'est pas une émission, un programme de télévision de plus. C'est... autre chose.

Cet « autre chose » est peut-être aussi et avant tout une affirmation indicible, une révolte contre le prosaïsme télévisuel (sans parler de la vulgarité) qui sévit un peu partout sur les télévisions et les réseaux sociaux.

Un acte de résistance en quelque sorte...

© Paul Ouazan - Turbulences Vidéo #120

(*HYPERNUIT* une émission à retrouver sur ARTE chaque premier vendredi du mois, après minuit)

MR BLAISE SCIENTIFIQUE, MR PASCAL JARDINIER

par Élise Aspord

Apologie de l'ignorance savante et de la recherche dite boule à facettes

Dans le cadre des célébrations des 400 ans de la naissance de Blaise Pascal (1623-1662), VIDEOFORMES présentait à la chapelle de l'Oratoire, Clermont-Ferrand le travail de deux têtes pensantes, Annie et Christophe Bascoul.

« *Les sciences ont deux extrémités qui se touchent, la première est la pure ignorance naturelle, l'autre est celle où arrivent les grandes âmes qui ayant parcouru tout ce que les hommes peuvent savoir trouvent qu'ils ne savent rien, ceux d'entre les deux qui sont sortis de l'ignorance naturelle et n'ont pas pu arriver à l'autre c'est-à-dire à l'ignorance savante ont quelques teintures de cette science suffisante et font des entendus, ceux-là troublent le monde et jugent mal de tout.*

(Blaise Pascal, *Fragment des effets* cit. in *Blaise Pascal*, film de Roberto Rossellini, 1972)

À bas Le Nôtre, Versailles, Galilée, Descartes et Vaux-le-vicomte ! « En Watteau » tout le monde ! Annie, par sa robe jardin, ses projections vidéo sur paroi et canapé, et ses aquarelles tirées de vues de jardins ; et Christophe, par sa surimpression en réalité augmentée, nous font redécouvrir le monde des jardins du XVII^{e} siècle aujourd'hui malheureusement disparu. Ils invitent à la flânerie autant qu'à « la pensée musculaire » comme dirait le physicien et philosophe des sciences Étienne Klein. De ce travail sur Blaise Pascal, est né un livre d'artiste qui prend une vie numérique le temps de l'exposition. Une planche, une interaction.

Sur les pas de Pascal, on longe les plates-bandes et autres broderies végétales, à la découverte des principes et autres théorèmes mathématiques. Soyons joueur – tel le chevalier de Méré, grand ami de notre illustre érudit Blaise – et dérivons sur l'ensemble des différentes stations. Nous passons du plus « simple » – la figure de l'hexagramme mystique, fameux théorème démontré par Pascal à l'âge de 17 ans –, au plus complexe, avec le labyrinthe du jardin des plantes de Paris et le calcul par Pascal du volume de la spirale conique, qui ouvrira alors les portes au calcul infinitésimal, intégral... Au passage, on admire les jardins de Chantilly, son Jeu de l'oie et autres labyrinthes aujourd'hui entièrement disparus ; on fait rimer suite de Fibonacci, triangle de Pascal, nombre d'or... en empruntant la spirale d'or, connue des amateurs de phyllotaxie (ordre d'arrangement des feuilles, tiges et autres bourgeons...) ; on poursuit avec la notion d'infini, nouvellement découverte par le géomètre, architecte et inventeur de la géométrie projective, Girard Desargues (contemporain de Pascal), et ce à travers notamment la perspective depuis l'Orangerie de Versailles et l'étang des Suisses ; on termine enfin par le travail du Pascal ingénieur « fontainier » sur l'hydraulique, l'expérience du vide (crève tonneau, équilibre des liqueurs, 1648) et les siphons, recherches alors particulièrement suivies à l'époque pour l'assèchement des marais poitevins (clin d'œil au livre d'artiste d'Annie sur les plantes des marais) et la lutte contre la paludisme. Infini, nombre d'or... , rien de divin dans tout ça, c'est mathématique on vous dit ! Une vraie « leçon des ténèbres »[1], un travail sur les ombres si cher à Annie. Et devinez quoi... la géométrie projective, le travail sur les coniques, la projection d'une forme sur un plan se retrouve dans la réalité augmentée, la boucle est bouclée ! et la beauté, qu'elle soit mathématique ou esquissée au trait, à la plume, au pixel..., est dignement célébrée.

Voilà donc notre leçon de choses du jour, inspirée des travaux d'Annie et de Christophe mais également de ceux du sociologue et philosophe transdisciplinaire et indiscipliné Edgar Morin. De même qu'il faut plusieurs éclairages pour donner du relief, il convient de cesser de penser en silo ; les humanités (sciences humaines) d'un côté, les « inhumanités » (sciences dures) de l'autre. Voilà la véritable construction de l'ignorance ! Or de la connexion, on touche parfois un nerf, ici, celui de la rencontre a priori improbable entre le scientifique expérimental Blaise Pascal, les fêtes galantes de Jean-Antoine Watteau et la féerie mathématique et théâtrale des jardins. Faisons alors le pari, un peu à la Pascal, de croire aux lumières nées de l'union des arts et des sciences, tirant ainsi parti de la leçon posée en exergue de ce texte tiré du *Raisons des effets*, qui tient à ce que tout à chacun s'éloigne

1 - Référence au titre sous lequel le *Brouillon project d'une atteinte aux évènements des rencontres d'un cône avec un plan* de Desargues (Paris, 1639) est connu.



Vivre en Watteau, d'Annie Bascoul, chapelle de l'Oratoire, Clermont-Ferrand, mai-juin 2023 © Photo : Éric André-Freydefont / VIDEOFORMES

autant que faire se peut de l'ignorance naturelle, se méfie de ceux qui croyant savoir ne savent rien et se rapproche de l'ignorance savante de ceux qui sagement savent qu'individuellement ils ne savent pas… mais qui, modestement, apportant leur connaissance, leur éclairage au monde, – l'une, Annie, du côté des arts ; l'autre, Christophe, du côté des sciences… agissent telle une boule à facettes pour faire entrer en résonance non seulement leurs propres espaces physiques et mentaux mais aussi ceux des visiteurs.

Leurs noms : Annie & Christophe Bascoul.

© Élise Aspord - Turbulences Vidéo #120

Blaise Pascal et les jardins, une exposition d'Annie Bascoul du 26 mai au 11 juin 2023 à la Chapelle de l'Oratoire à Clermont-Ferrand, produite par VIDEOFORMES et soutenue par la Ville de Clermont-Ferrand, dans le cadre des Arts En Balade 2023, de « Blaise Pascal - 400 ans - Un génie Clermontois » et d'ISEA 2023, 28ème Symposium international de la création numérique

Notice de l'exposition : Annie Bascoul développe dans sa nouvelle création un travail autour des jardins et en particulier autour des jardins à la française. Elle a souhaité souligner la dimension symbiotique entre un chercheur (Blaise Pascal) et des paysagistes du XVII[e] siècle avec la création de livres d'art aux pages gaufrées et illustrées à l'aquarelle. À partir de ces planches et avec l'aide de Christophe Bascoul qui compose la réalité augmentée, elle montre comment les avancées scientifiques de Blaise Pascal ont été utilisées dans la conception de ces jardins. Par le biais de ces livres illustrés et de la réalité augmentée, cette œuvre immerge le spectateur dans l'univers naturel des jardins du XVII[e] siècle et dans les découvertes de Blaise Pascal qui s'y rapportent.

L'autre partie de l'exposition complète la thématique des Jardins en mettant en regard l'œuvre de Watteau et celle de Blaise Pascal. *Vivre en Watteau* transforme la Chapelle de l'Oratoire en salon, avec des projections sur canapé, fauteuils et murs à partir de gravures d'Antoine Watteau.

Le travail d'Annie Bascoul répond à l'attente d'un nouveau regard sur l'œuvre du personnage, son influence, la portée de son travail, ses affinités.



LES PLANCHES DU LIVRE : *7* planches ont été présentées. Elles présentaient des jardins existants ou qui ont été imaginés. Pour montrer leurs liens avec Blaise Pascal, la réalité augmentée a été employée pour ajouter des objets, des animations et un avatar de Blaise Pascal mimant diverses expériences.

L'assèchement des marais

C'est l'assèchement du marais avec un siphon du type de celui de l'aqueduc de Maillé que l'on a voulu représenter sur cette planche. Sur le côté, s'écoule la rivière qui peut être la Bièvre coulant à Port-Royal des Champs. On laisse au départ monter le niveau de l'eau, faisant apparaître de grosses flaques. Ensuite, on place le siphon et apparaît le canal perpendiculairement à la Bièvre. Le niveau de l'eau diminue et laisse place à la terre, aux arbres et aux carrés du potager.





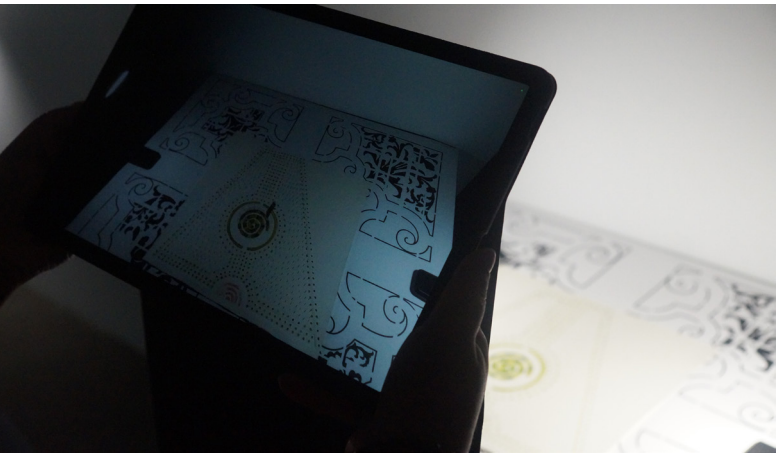
L'hydraulique

Le système de pompe aspirante/refoulante est animé, on peut voir le fonctionnement des pistons et des clapets. Le système hydraulique complet contient un réservoir d'aspiration qui se trouve en dessous du niveau de la planche, la pompe, le petit réservoir au-dessus de la pompe, le grand réservoir intermédiaire et enfin le jet d'eau au centre de la planche.



La spirale

Cette planche représente un des carrés de l'orangerie de Versailles, les spirales sont très bien dessinées dans ce carré. Sur l'une des spirales de la planche est dessinée progressivement la suite de carrés puis la suite d'arcs de cercle.

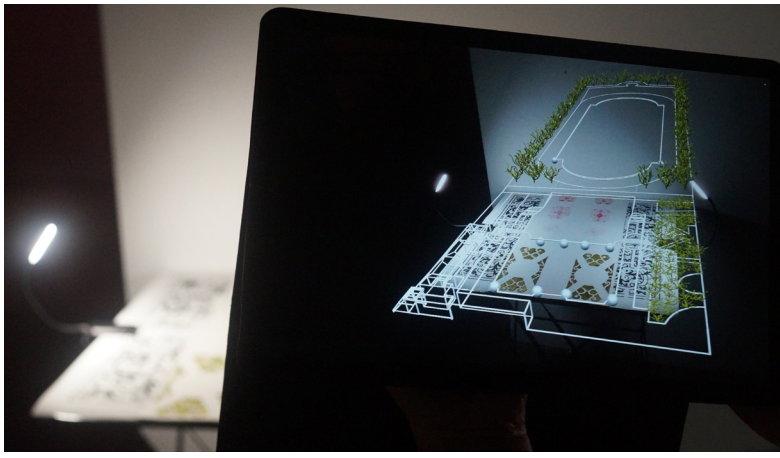


La spirale conique

Apparaît en premier la forme, mélange de cône et de spirale dont Pascal veut déterminer le volume. Ensuite, deux formes en arc de cercle (les indivisibles) apparaissent. Pascal détermine la relation de volume entre ces deux formes. Une fois connue la décomposition souhaitée en indivisibles, on montre la forme composée d'un ensemble de petites formes en arc de cercle. On a discrétisé la forme. On place ensuite verticalement le volume de chacun des indivisibles et on trace la courbe passant par les extrémités et c'est une perle de Sluse. On applique ensuite une technique similaire à une spirale conique comme celle qui existe depuis le début du XVII^{e} siècle au jardin des plantes.

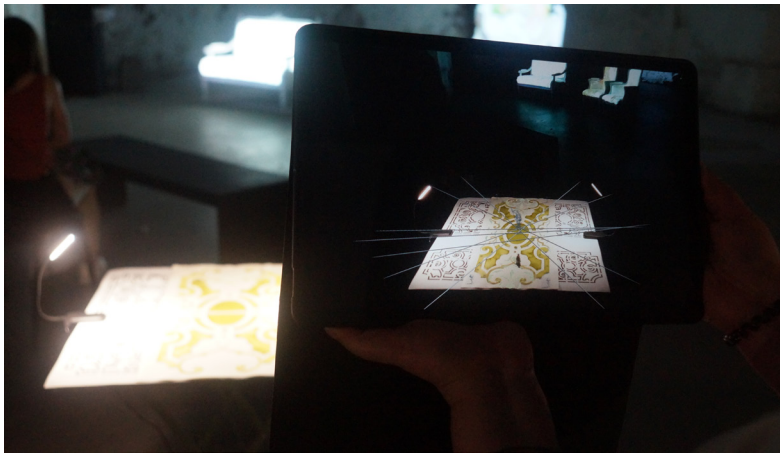
La perspective

Nous avons surimposé à la planche, une numérisation de la perspective de l'orangerie obtenue par photo-modélisation à partir d'images de Google Earth. Cette numérisation a ensuite été retravaillée pour donner un aspect dessin à celle-ci.



L'hexagramme mystique

On retrouve ici aussi la très forte influence de Desargues sur Blaise Pascal, toujours dans le domaine de la géométrie projective, mais plus spécifiquement sur les coniques cette fois. Desargues avait préparé le terrain en géométrie projective, ce qui a permis à Blaise Pascal de généraliser son travail pour aboutir à l'hexagramme mystique.



Les jeux

L'animation est assez simple, elle est décomposée en trois parties : le paradoxe de Méré avec un dé, le paradoxe de Méré avec deux dés, le problème des parties avec le jeu de l'oie.



LE LIVRET COMPLET EST DISPONIBLE ici

POL BURY, UN PARCOURS ET UNE ŒUVRE TRANS AVANT-GARDISTES

par Philippe Franck

Pour le centième anniversaire de Pol Bury, une série d'événements et d'expositions autour de cet artiste multi (sculpteur, peintre, illustrateur, graveur, écrivain, éditeur, cinéaste, bijoutier) indisciplinaire ont été organisés à La Louvière, ville où il est né en 1922.

Son œuvre dont ses sculptures-fontaines ne sont que le sommet d'un iceberg foisonnant, a traversé de grandes avant-gardes du XXe siècle (surréalisme, CoBrA, abstraction, cinétisme) sans jamais perdre de son inventivité ni de son indépendance. Un travail immense à la fois singulier et visionnaire qu'on ne cesse de découvrir.

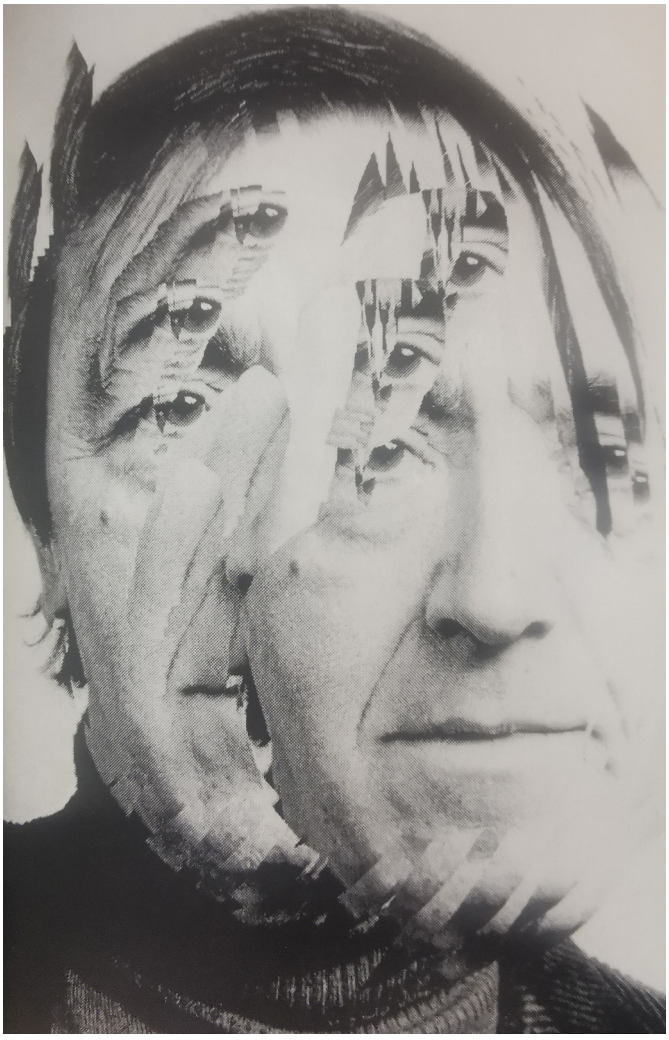
En 1938, Pol Bury découvre, à 16 ans – un an avant de quitter le Conservatoire des Beaux-Arts de Mons et de devenir manœuvre dans une usine – le surréalisme en rencontrant, dans sa ville natale de La Louvière (Wallonie), le poète Achille Chavée avec qui il restera ami jusqu'à la mort. À l'époque le jeune Bury, marqué par le contexte de sa région, peignait encore des paysages industriels. Plus tard, il confiera que Chavée lui « fit découvrir plus que l'art : une poésie vécue où l'œuvre et la vie se regardaient l'une l'autre ».

Ensuite Bury participe à la revue *L'invention collective* dirigée par les plasticiens René Magritte et Raoul Ubac puis, en 1945, à l''Exposition internationale du surréalisme de Bruxelles avant de couper le cordon, constatant que « le rêve imaginé a tourné court » et de se tourner, en 1948, vers CoBrA (acronyme des villes de résidences Copenhague, Bruxelles et Amsterdam où habitent ses créateurs en réaction contre la querelle entre abstraction et figuration), une « Internationale des artistes expérimentaux » qui évite toute théorie stérile et dogmatique dont il s'écartera toute sa vie.

Il sera plus attentif aux poètes (dont Christian Dotremont avec ses « logogrammes » et ses « peintures/dessins-mots ») qu'aux peintres sauvages, tout en nouant une amitié avec Pierre Alechinsky).

En 1951, CoBrA se saborde et Bury évolue vers une abstraction plus froide en abandonnant le tableau à deux dimensions. Il subit fortement l'influence du sculpteur-plasticien Calder (et plus particulièrement ses « mobiles », des formes animées par le mouvement de l'air) qui lui ouvre le défi de réaliser des œuvres cinétiques c'est-à-dire qui jouent avec le mouvement provoqué par les éléments naturels (le vent), le public ou encore des dispositifs technologiques-mécaniques (comme un moteur). C'est ce mécanisme déclencheur là que va choisir l'artiste louviérois pour se démarquer de son aîné américain qui privilégie des propulsions naturelles.

On sait que L'art cinétique implique généralement l'utilisation de la lumière, du mouvement et de l'illusion d'optique pour créer des œuvres d'art qui donnent l'impression de mouvement ou de changement. Les œuvres de Pol Bury qui jouent avec les déformations, illusions et transformations du regard (notamment, dès le début des années 60, dans ses différentes formes de « cinétisations » – un clin d'œil à l'art cinétique duquel il s'éloigne afin de « capturer l'illusion du mouvement dans l'immobilité des deux dimensions »[1]), sont caractérisées par leur simplicité et leur élégance, ainsi que par leur utilisation de la lumière (souvent naturelle) et du mouvement sous différentes formes et dispositifs.



Autoportrait (2004) © Pol Bury

Bury a toujours cherché à explorer les limites de l'art en utilisant des matériaux et des techniques innovantes. Il a créé des œuvres qui ont défié les conventions artistiques de son époque et ont ouvert la voie à de nouveaux développements artistiques. Ainsi il a créé des sculptures cinétiques en utilisant des matériaux tels que le métal et le verre, et en faisant de la gravité et de l'équilibre des techniques pour créer des mou-

1 - Peter Selz cité par Véronique Blondel dans le catalogue *Pol Bury va-et-vient*, édité par le Centre de la Gravure et de l'Image imprimée, 2022, p.21.

vements subtils. Il a également utilisé des moteurs électriques pour créer des mouvements plus complexes.

Il réalise alors une série de *Plans mobiles* qui peuvent se transformer suivant le bon vouloir du spectateur, et qui seront montrés à Paris lors de l'exposition *Le Mouvement* à la galerie Denis René en 1955, qui regroupe, entre autres, des œuvres de Marcel Duchamp, Calder, Agam, Vasarely et Tinguely. Avec les *Multiplans*, il crée ses premières œuvres à moteur (qui devient un élément constitutif essentiel de l'œuvre) aux mouvements irréguliers, et avec les *Ponctuations*, en 1959, il échappe définitivement au langage pictural. Ces *Ponctuations* sont des reliefs motorisés faits de panneaux superposés en noir et/ou blanc, dans lesquels des perforations dans le panneau couvrent et découvrent le(s) plan(s) sous-jacent(s). Le même principe est à la base des *Ponctuations lumineuses*. Au lieu d'utiliser un panneau blanc sous-jacent, une source de lumière est voilée et dévoilée par des panneaux perforés.

À partir de 1960, il crée les *Ponctuations molles*, un type de relief avec des tiges en nylon. En 64, l'année de la consécration internationale que lui donne sa participation à la Biennale de Venise, maintenant installé à Paris, il imagine les *Vibratiles* et *Ponctuations érectiles* en remplaçant le nylon par des éléments plus rigides : métal, clous...Toutefois, Bury n'est pas très satisfait de la désignation de ses premiers « plans mobiles » car « ce n'est pas essentiellement le mouvement qui est le but, mais plutôt la multiplicité des « combinaisons de formes ». Il évolue alors vers une abstraction plus construite.

L'art de la lenteur

Dans toutes ces sculptures et dispositifs, Bury cultive l'art de la lenteur : « ce que je cherche, c'est le mouvement quasi imperceptible : je cherche ce qui bougerait sans qu'on s'en aperçoive, une œuvre qui se modifierait si lentement que seuls des observateurs patients pourraient suivre ses métamorphoses permanentes (...) »[2].

La lenteur « sournoisement contrariée » lui donne l'illusion de la dilatation du temps.

Elle permet aussi à l'expérimentateur de « créer un suspense visuel et de concentrer l'attention sur ce futur ». Un temps dont il regrettait que, dans notre boulimie, on ne le savoure jamais assez tout en nous mettant en garde contre une trop grande conscience du temps perdu génératrice d'état de panique, un temps qu'il nous fait percevoir dans ses œuvres comme une « image mobile, de l'immobile éternité »[3].

En effet, confirme Véronique Blondel, co-commissaire de la belle exposition *Pol Bury va-et-vient* qui a eu lieu d'octobre 2022 à mars 2023, au Centre de la Gravure de La Louvière, nous sommes ici entre l'immuable et le mouvant. Nous nous trouvons devant « l'illusion de la fixité ». Cette lenteur permet d'effacer ses traces et de nous faire oublier son passé. Elle multiplie la durée. À ces questions de pesanteur et de temps qui perdent pied – remarque-t-elle encore – se couplent humour et esprit de dérision »[4].

Spatialisme

Dans un court manifeste datant de 1954 qu'il publie, à Bruxelles, avec Jo Delahaut, figure emblématique de l'abstraction géométrique belge et deux autres artistes plasticiens (Elno et Jean Séaux), Bury s'enthousiasme pour le « spatialisme » qui fait appel à toutes les trouvailles de la science et de l'industrie et dégage de cette dernière, des sources d'inspiration neuves » Il veut s'ancrer dans un mode de production et d'économie de son temps : « Il faut concevoir et réaliser des œuvres en fonction d'une production mécanique et industrielle, ainsi l'artiste cessera d'être un inadapté social et économique ». « L'art doit participer à la vie quotidienne, s'incorporer dans le décor journalier, et aider de la sorte l'homme à se dégager du passé et à s'accorder au présent ». On retrouve cette volonté tout au long de son œuvre à la fois engagé dans son temps mais cultivant aussi ses décalages notamment via des déconstructions/reconstructions qui sont aussi un moyen pour l'artiste de refondre les codes et les apparences.

Bury est un grand formaliste au sens d'amoureux mais aussi créateur de formes ; il étudie les particularités de la géométrie, de la ligne, des colonnes, du cercle, de la sphère, du cube. Il les met en dialogue : « si la boule est contenue-contenu, le cube est le contenant d'on ne sait quel contenu, matière ou absence. Ce n'est ni le vide, ni le plein [...] Mis en présence, le cube et la boule sont le blanc et le noir [...], les contraires qui s'attirent, les dissemblances qui se complètent

2 - Cité par Pierre Descargues dans la *Feuille d'Avis de Lausanne*, 14 août 1963

3 - Formule attribuée à Platon et reprise par Pol Bury dans : *Les horribles mouvements de l'immobilité*, Éditions Carmen Martinez, 1977, pp. 143-144.

4 - Véronique Blondel, *Pol Bury va-et-vient*, éditions du Centre de la Gravure et de l'Image imprimée, 2022, p. 23.



Capteur de ciel (2008), Pol Bury, La Louvière © Photo : Philippe Franck

»[5]. La sphère est particulièrement chère à l'artiste qui l'exploite plus largement dès le début des années 1960. Dix ans plus tard, il crée une série de «boules sur cube » ou « boules sur cylindre », avec des variations sur la forme de la boule : percée, coupée, entamée... et ce sont sans doute les sphères d'acier actionnées par des moteurs (Bury entouré pour ses grandes réalisations par une équipe technique, reprendra cette citation d'Aristote : « Dieu, le moteur immobile ») de ces sculptures monumentales qui sont restées dans l'image du grand public, occultant aussi de nombreux autres pans de son œuvre multiforme.

Ramollissements

À partir de 1976, Bury toujours fasciné par la pesanteur, se libère techniquement pour s'appuyer sur le poids et la fluidité de l'eau qui est aussi la bande-son générative de ses « sculptures-fontaines » en acier inoxydable aux multiples bras (tubes) ou sphères que l'on va retrouver notamment à Saint-Paul de Vence, à la Fondation Maeght (1978), à New York au musée Guggenheim (1980), à Paris dans la cour du Palais Royal (1985), à Séoul pour les Jeux olympiques (1988) ou encore sans sa ville inspiratrice La Louvière (1992) et ce jusqu'à sa mort.

Une des techniques graphiques de Bury est le « ramollissement ». Celle-ci lui a permis de refaire le portrait de grandes figures politiques (dont Mao et Staline, rappelant au passage sa déception par rapport aux idéaux communistes), religieuses (le pape Paul VI), scientifiques (Einstein) mais aussi de l'histoire de l'art occidental (la Joconde, la Vénus de Milo, un nu de Lucas Cranach...) et des monuments urbains internationaux (de la Tour Eiffel à la Statue de la liberté et gratte-ciel de Manhattan). Son ami poète louviérois André Balthazar (dont il faut aussi lire les riches œuvres) définit joliment le ramollissement comme « une façon de donner de l'air et de l'espace à la surface, d'étirer des horizons de faux-semblants, de rectifier les certitudes si souvent proches de la pesanteur et de la vanité », et le rapproche du virtuel, « une façon d'aller voir ailleurs si on n'y est pas. Et on y est parfois, sans comprendre que nos ombres y soient et s'accommodent de leur inexistence matérielle »[6].

Le galeriste belge Olivier Meesen[7], parle, pour cette série, « d'une main démystifiée mais non pas dépersonnalisée par l'éclair créatif qui vient, non plus du crayon et de la main, mais d'une caresse de souris ».

Le Daily-Bul

On ne peut évoquer l'œuvre protéiforme et particulièrement prolixe de Bury sans insister sur son travail littéraire aux formes multiples. Un petit retour en arrière s'impose avec le lancement du *Daily-Bul* (1953) qu'il fonde avec André Balthasar, dans leur « Académie de Montbliard », fermette dans un petit village près de la frontière franco-belge où il développe, non pas une école ou un mouvement, mais une pensée libertaire et une revue pour la diffuser[8]. Ils qualifient cette pensée Bul – « ne se définissant qu'*a posteriori* et indéfinissable *a priori* »[9]– qui s'inscrit dans le sillage du surréalisme belge hennuyer, mais aussi de la pataphysique, comme « la culture du ténu, le désir de plaire, la nécessité du médiocre, la main dans le sac, l'indifférence engagée, le régionalisme du cœur ». Et le *Daily Bul* comme « la revue la plus désinvolte du monde » où « on peut rire de tout avec sérieux et ne pas prendre l'humour trop à la lettre »[10].

Sous son nom ou sous de nombreux synonymes (dont le plus récurrent reste celui d'Ernest Pirotte qui est décrit comme un « collaborateur les plus réguliers, peut-être le plus représentatif d'un esprit éparpillé bien que têtu »[11]), manière aussi de brouiller les pistes, les expressions et les angles d'attaque, Bury va publier de nombreux petits livres (en taille mais précieux en contenu et joliment artisanaux dans la forme) notamment dans la collection des Plaquettes volantes mais aussi – et ce également chez d'autres éditeurs – des essais,

5 - Pol Bury, *Les horribles mouvements de l'immobilité*, Éditions Carmen Martinez, 1977, p. 43.

6 - André Balthazar, *Ramollissements virtuels*, mars 2001 repris dans le catalogue qu'il a rédigé en 2002, Pol Bury, Rencontres et connivences, Musée Ianchelevici, La Louvière.

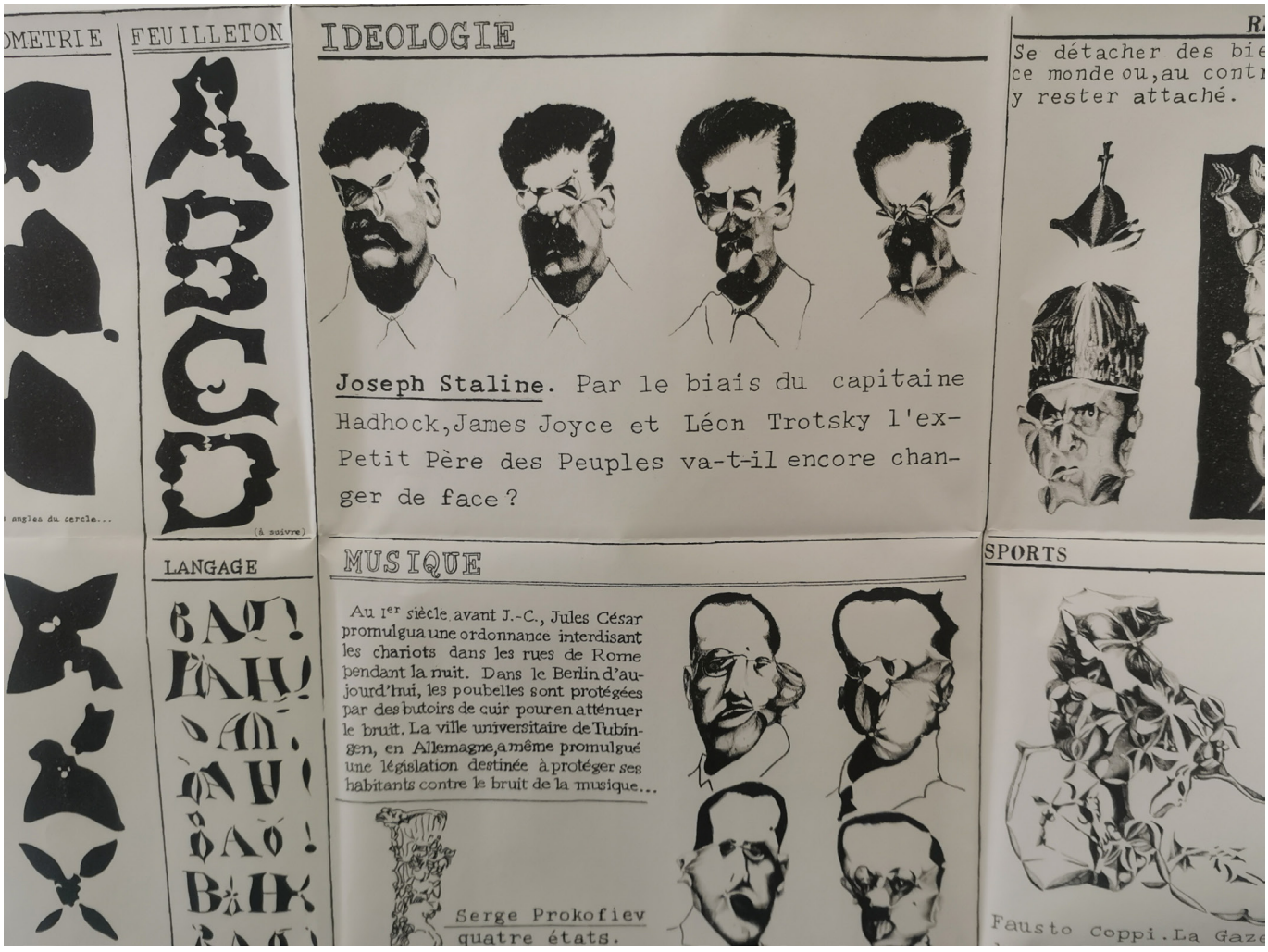
7 - Olivier Meesen, Pol Bury, *Les nus des autres*, catalogue de l'exposition éponyme à la Galerie Pascal Retelet, Bruxelles, 2002.

8 - Aujourd'hui, le Daily-Bul & Co est aussi un lieu d'archives à La Louvière qui organise également des expositions liées à cet esprit et héritage.

9 - *Naissance d'une pensée : la pensée bul*, sous la coordination d'André Balthazar, Daily-Bul & co, 2009, p. 21.

10 - *Op. Cit.*, p. 4.

11 - *Op. Cit.*, p. 23.



Le Daily-Bul (1974), numéro 11, revue éditée par Pol Bury et André Balthazar © Photo : Philippe Franck

des fragments poétiques, des récits fictionnels, des éditions d'artistes ou encore des journaux, brouillant là aussi les pistes entre les genres[12].

Là encore, Bury l'espiègle nous tend des miroirs déformants et provocants qui nous ouvrent à d'autres visions et réalités : « Ceux qui pensent, ceux qui rêvent ont trouvé dans le miroir des raisons de penser, des motifs à rêver. Ils ont brodé des histoires sur son devant et son derrière. Ses reflets et ses ombres ont été répertoriés et le réel, en s'inversant, a pris un air de mystère. [...] les miroirs déformants – rares hélas ! – ont montré que leur indocilité n'était qu'une façon d'être mieux pénétrables. Lewis Caroll l'a bien prouvé. Quelques autres encore[13]. Le grand magicien Bury fait indubitablement partie de ceux-là.

© Philippe Franck - Turbulences Vidéo #120

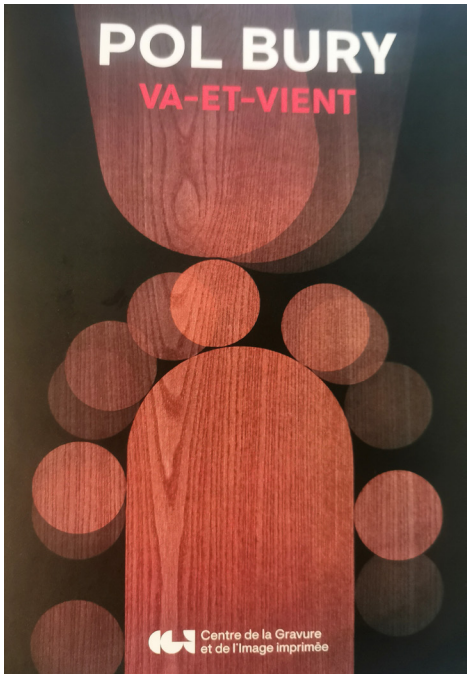
12 - Pensons notamment à son délicieux *Guide des musées de l'art inopiné* (Éditions du Daily-Bul, 1988) où il décrit le musée du raccourci à Bruxelles, celui du fragment de Barcelone, celui de la désuétude à Postdam ou encore celui de la coïncidence à Istanbul.

13 - Pol Bury, *Les horribles mouvements de l'immobilité*, Éditions Carmen Martinez, 1977, pp 88-89.

BURY
DANS LES LIVRES

par Philippe Franck

Deux livres publiés en 2022, liés à des expositions de qualité qui ont eu lieu à La Louvière au Centre de la gravure et de l'image imprimée ainsi qu'au Centre Daily-Bul apportent leurs éclairages sur une œuvre multiple avec chacun des textes et iconographies remarquables.



Pol Bury va-et-vient
Christophe Veys, Véronique Blondel,
Frédérique Martin-Scherrer
Centre de la Gravure et de l'Image

Ce catalogue trilingue (français, néerlandais, anglais) de l'exposition éponyme organisé au Centre de la Gravure et de l'Image de La Louvière entre octobre 2022 et mars 2023 (donnant à voir pas moins de 400 œuvres) montre l'importance de l'imprimé (sous différentes formes) tout au long de la carrière de Pol Bury.

Partant de l'idée que la gravure était pour l'artiste « un temps intérieur, qui lui a permis de nourrir son œuvre sculpturale » mais aussi un moyen d'une diffusion plus large de son travail. Le livre contient, outre une très riche iconographie, notamment un texte d'une grande clarté de la commissaire artistique Véronique Blondel dans lequel elle retrace son évolution artistique et esthétique, ainsi que de Frédérique Martin-Scherrer. Dans *L'invention d'une littérature cinétique*, la chercheuse détaille davantage les « obsessions obstinées » (dont celle du mouvement et de la forme), sa « critique cinétique » aux questions idéologiques et esthétiques et plus généralement, sa vision, pour le moins critique et volontiers ironique du monde de l'art via différents ouvrages mêlant souvent mots et images. On perçoit bien là comme dans l'ensemble de ce qui est ici rappelé ou souligné, ces « va-et-vient » passionnants entre l'écrit et l'image, la poésie et la forme, l'imaginaire et un certain engagement dégagé propre à Bury.

Pol Bury - Livres et écrits
Frédérique Martin-Scherrer
Editions Daily-Bul & co

On retrouve la chercheuse et critique française dans cet ouvrage paru parallèlement à l'exposition *Pol Bury – La main la plume* organisée, de février 2022 à mai 2023, au Centre Daily-Bul & co toujours dans le cadre de la célébration du centenaire de la naissance de l'artiste louviérois. L'autrice qui a lu la totalité des écrits de Bury (et ils sont nombreux et contagieux sous différentes modalités savoureuses) après l'avoir rencontré quelques années avant sa mort, pointe très justement que ce multi créateur n'est pas vraiment interdisciplinaire. En effet, il ne mélange pas les activités plastique et littéraire : « pour lui, une sculpture est une sculpture, un livre est un livre. Toutefois, son écriture procède directement de la pratique de son art, qu'il prolonge par une invention constante dans la forme et le contenu de ses textes, jusqu'à l'invention de ce que l'on pourrait appeler une littérature cinétique. Entre le caractère poétique de ses réalisations plastiques et la manière décalée dont il en use avec toutes les composantes du livre s'instaure une circulation qui ne cesse de se renouveler. Sans jamais oublier un sens de l'humour toujours en éveil, Pol Bury œuvre en poète et écrit en artiste » (extrait de la présentation de *Pol Bury – Livres et écrits* au dos de la couverture).

Elle note aussi que « la qualité littéraire des écrits de Bury découle précisément du fait que sa plume s'exerce dans le prolongement de sa pratique artistique – mieux : elle en est la manifestation en droite ligne à travers un autre matériau. » (p. 6).

Nombre d'ouvrages de Bury (auto) publiés par le *Daily-Bul* mais aussi chez d'autres éditeurs (Fata Margana, Denoël,...) sont illustrés, souvent par lui-même, parfois par des amis (dont les plasticiens Pierre Alechinsky, Jean-Michel Folon ou encore le photographe Charles Henneghien) sous forme de dialogue entre fragments textuels et images (dessins ou gravures) mais comme le remarque son exégète « avec une gamme très diverse de relations entre texte et image, mais toujours avec une distance légèrement narquoise » (p. 204). Cet ouvrage dense, minutieux (avec à la fin une bibliographie – impressionnante – complète des publications de Bury parues sous enseigne éditoriale ou dans des périodiques), parfaitement documenté et soigneusement illustré se lit, avec gourmandise, comme un chemin certes de traverse – logiquement car c'est celui emprunté par l'artiste – mais cohérent, éclairant et encore aujourd'hui, très stimulant.

© Philippe Franck - Turbulences Vidéo #120

XR BURY – SONIC SPHÈRES : ENTRE RÉALITÉS ET SONORITÉS AUGMENTÉES

par Philippe Franck

À partir de l'héritage encore bien vivant de Pol Bury, Transcultures a proposé dans sa ville natale de La Louvière (Wallonie), en avril et mai 2023, plusieurs événements.

« *Il y a des moments où je me sens installé dans l'éternité...*

(Pol Bury)

Des évènements liés aux arts numériques (*XR Bury* en 2 volets : un symposium « L'art à l'ère de l'intelligence artificielle » conçu en partenariat avec le laboratoire CiTu-Paragraphe de l'Université Paris 8, et un parcours en réalité augmentée en ville *] P P P [- Pol Pipoling Project* réalisé, pour l'occasion, par La Société i Matériel) et sonores (avec le projet - album et live - *Sonic Spheres*). Retour sur ces traits d'union féconds entre la cosmogonie d'un artiste (trans)historique et les avant-postes audio-numériques.

XR Bury est un projet à plusieurs volets (symposium, workshop, résidences, parcours XR) alliant partage de la pensée et créativité à tête chercheuse, qui trouve son inspiration dans l'œuvre et la vision de ce créateur/explorateur pluridisciplinaire qu'était Pol Bury (voir notre article introductif précédent sur son trajet et sa vision). Les 27 et 28 avril 2023, s'est tenu à la Maison des Associations de La Louvière, le symposium « L'art à l'ère de l'intelligence artificielle ». Il a été co-organisé par Transcultures, Centre des cultures numériques et sonores et le laboratoire CiTU-Paragraphe de l'Université Paris 8 qui regroupe, depuis sa création[1] en 2007, une équipe de professeurs, chercheurs associés et doctorants en Sciences de l'Information et de la Communication et Humanités numériques issus d'horizons différents particulièrement attentifs aux projets créatifs. Le CiTU, une des branches de l'important laboratoire interdisciplinaire Paragraphe (sous la direction de Khaldoun Zreik), s'appuie également sur un large réseau international (avec notamment l'organisation de plusieurs séries de colloques (dont Hyperurbain, Design 1.0, Texte & Image,...) en lien avec d'autres universités et partenaires d'autres continents.

Il s'agissait pour ce symposium (premier numéro d'une nouvelle série – lancée par le CiTu-Paragraphe/Paris 8 en partenariat avec Transcultures et les Pépinières européennes de Création – sur cette thématique aux interrogations et enjeux multiples) pour les invités internationaux d'interroger plusieurs problématiques qui s'inscrivent dans une actualité des mutations liées au déploiement des technologies numériques et pourquoi ce déploiement répond à des transformations nécessaires de notre conception de la diffusion et la communication des informations sur nos territoires actuels et virtuels.

Après notre rappel de la thématique et du parcours transversal de Pol Bury que l'on peut considérer comme un précurseur – certes trop indisciplinaire et poétique que pour tomber dans un quelconque dogmatisme théorique – des arts numériques sans qu'il ait pour autant sauf, pour certains traitements graphiques (notamment dans ses *Ramollissements*), à la fin de sa vie utiliser les technologies digitales, Antonella Tufano (Sorbonne/Paris 1) a bien pointé l'interprétation cinétique essentiellement urbaine, spatiale, antigravitationnelle, qu'il a montré dans ses œuvres et qui sont des dispositifs de réfraction de l'espace. C'est dans ce sens, d'après cette architecte-urbaniste italienne, que Bury « transforme l'espace réel en un « cristal », au sens de la philosophe Christine Buci Glucksman[2], et ouvre aux multiples dimensions du virtuel. La figure du miroir, traduisant les lectures de Gaston Bachelard, est une hétérotopie fructueuse où les limites de l'œuvre sont effacées : on rentre et on sort comme on s'immerge dans un espace digital. Elle nous a introduit subtilement à cette question du miroir (et on connaît l'attrait de Bury pour les miroirs déformants et les jeux de reflet également dans ses sculptures) comme anticipation d'un espace virtuel numérique. Khaldoun Zreik est revenu sur les spécificités et enjeux fondamentaux de l'art à l'ère (« provoquer, capter et sublimer une information latente, explorer le "paranormal" ou ce qu'on ne perçoit pas d'ordinaire... l'art comme prothèse sensorielle qui est aujourd'hui aussi technologique y compris dans l'usage des robots ») de l'IA (qui exploite l'intelligence collective – une méta intelligence, banalise l'expertise, formalise l'informel... ce qui peut être inquiétant mais qui démocratise aussi certaines ca-

1 - Le créateur multimédiatique et universitaire Maurice Benayoum fut cofondateur et directeur artistique du CITU - Création Interactive Transdisciplinaire Universitaire – où il a poursuivi son activité de recherche, de création et de réflexion sur les médias émergents.

2 - Dans son texte *Les cristaux de l'art : une esthétique du virtuel* (1998), Christine Buci Glucksman cite d'emblée Gilles Deleuze : « Les événements sont comme des cristaux, ils ne deviennent et ne grandissent que par les bords, sur les bords » (*Logique du sens*, Éditions de Minuit, 1969)



Symposium L'art à l'ère de l'IA, Khaldoun Zreik, La Louvière, avril 2023 © Photo : Philippe Franck

tégories de connaissance) avec ce questionnement commun que posent à la fois l'IA et l'Art sur nos différentes formes de créativité, tandis que Philippe Boisnard, artiste numérique, auteur et enseignant de formation philosophique, s'est livré à une foisonnante critique phénoménologique des processus artistiques liés à l'IA (avec l'émergence, depuis l'été 2022 au niveau du grand public, des applications IA graphiques et textuelles telles DALL-E 2, Midjourney, Stable Diffusion, GPT 3 ou encore le désormais célèbre et controversé ChatGPT), soulignant le manque de mise en question des processus propres des IA quant à la production d'images, dans un déferlement d'images qui s'est accompagné d'une accentuation du mimétisme morphologique-anthropologique. En quel sens, s'est-il demandé, une analyse phénoménale permettrait de se saisir des potentialités propres de la création par IA, aussi bien graphiques que linguistiques.

On retiendra aussi parmi des communications diversifiées mais complémentaires, et une place laissée au dialogue avec le public et les intervenants, celle de Matthieu Quinou, avocat au barreau de Paris, maître de conférence à Paris 8 et spécialiste de la Blockchain. Il est revenu sur l'historique de ces dernières années d'un art numérique redynamisé d'une part, par le phénomène mais aussi le marché des NFT et d'autre part, par les dispositifs d'IA grand public de création « artistique ». Il constate que « ces deux phénomènes technologiques et d'usage, sans être convergents bouleversent les lignes de la création et du marché de l'art. Alors que les NFT laissent supposer une émancipation accrue des artistes grâce à une désintermédiation des acteurs du marché de l'art, les dispositifs d'intelligence artificielle grand public viennent questionner la production même de l'artiste, l'œuvre ». Mais dans tous les cas, ces techniques et pratiques invitent à « réinterroger en profondeur et de manière interdisciplinaire ce qui fait art ».

Pour Panagiotis (Takis) Kyriakoulakos, professeur à l'Université d'Égée (Grèce) et partenaire du laboratoire Paragraphe/Paris 8, l'extension des arts d'aujourd'hui et de demain peut être pensée « comme une pratique et un processus éducatif appliquant une approche de design holistique au domaine des différentes formes de création, nouant des collaborations entre artistes, scientifiques et philosophes ». Dans sa communication, il a présenté l'expérience des écoles d'été sur les nouveaux médias dans l'art, organisées par le département de l'ingénierie du design des produits et systèmes à Syros depuis dix ans, sous l'appellation « International Conference and Summer School on Extended Arts - XARTS » dont la prochaine édition (en juillet 2023) propose aux participants de travailler sur les potentialités propres de la création par



The Third Hybridation (Chapter 1 - Loss) © Kika Nicolela & Thomas Israël

IA, aussi bien graphiques que linguistiques, et est précédée d'un symposium sur l'histoire et la pratique de l'animation par ordinateur.

Les entre mondes chercheurs-créateurs

Dans l'esprit interdisciplinaire tant de Transcultures que du laboratoire Paragraphe de Paris, les organisateurs de ce symposium qui ouvrait largement le champ prospectif, ont désiré donner la parole aussi aux artistes et à des chercheurs qui sont aussi des créateurs. Ainsi, Carole Brandon[3], artiste et enseignante à l'Université de Savoie-Mont blanc est revenue sur son œuvre de réalité virtuelle *Nymphea's Survey* qui utilise la lumière et les couleurs comme matériaux d'expérimentations de réalités mixtes, en insistant sur « les interfaces vibratoires et productrices d'élasticité des espace-temps, justement annoncées et déclinées matériellement dans les sphères de Pol Bury ». Kika Nicolela, artiste visuelle, commissaire artistique d'origine brésilienne a commenté son film de science-fiction dystopique *The 3rd hybridation* qu'elle a réalisé avec l'artiste Thomas Israël, en utilisant l'IA ainsi que son travail de curatrice NFT (pour la plate-forme nord-américaine objkt.com). Tommy Lawson[4], créateur/designer sonique français et directeur du festival des arts sonores Zone Libre à Bastia, a été inspiré par le ralentissement prôné par Bury comme un moyen de « refuser cette fatalité accélérationniste en défendant et en produisant des contenus caractérisés par des rythmes plus lents, plus sensuelles et hypnotiques qui peuvent s'inscrire dans une démarche politique plus large, voire un style de vie, un rapport au monde qui se traduit par le ralentissement ». Il a dressé un parallèle entre la lenteur littéralement mis en œuvre par Pol Bury et le courant musical dub électronique ou minimaliste ». Christl Lidl, média artiste et enseignante à l'École Supérieure d'Art de Valenciennes a présenté son projet *VME-AR* qui est à la fois une exposition d'installations en réalité augmentée et une étude de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec au moyen des technologies numériques et artistiques.

Maître de cérémonie pour le laboratoire CiTu-Paragraphe/Paris 8 où il est chercheur associé, Marc Veyrat[5],

3 - Voir *Carole Brandon, entre-espaces et dispositifs hypermédia* par Philippe Franck dans Turbulences Vidéo #118, janvier 2023.

4 - Voir *Tommy Lawson – la création sonore en zone libre* par Philippe Franck dans Turbulences Vidéo #118, janvier 2023.

5 - Voir *i-REAL, voyage dans les cartographies sensibles, entretien avec Marc Veyrat* par Philippe Franck dans Turbulences Vidéo #114, janvier 2022.



XR Bury, affiche mire 1PPP © La Société i Matériel

également artiste (on lui doit notamment le projet VR multi mondes *i-REAL*) et enseignant à l'Université de Savoie-Mont Blanc est revenu sur la notion de l'entre deux et de l'infra-mince (Marcel Duchamp) pour parler de la place du corps mais aussi du territoire dans la technologie, un circuit de la machine à interroger la place du corps dans l'espace actuel/virtuel qui est le nôtre, une « mécanique de l'invisible qui entraîne l'humain au-delà de son propre corps, avec une transmission d'informations qui construit un réseau vivant en lien avec l'environnement extérieur et non seulement un ensemble d'impulsion du réseau neural ».

Avec Gaëtan Le Coarer[6] (enseignant-chercheur à l'Université de Savoie-Mont Blanc et créateur du projet *An Domhan* à l'intersection de la BD et de la VR), il a présenté le parcours en réalité augmentée *] P P P [- Pol Pipoling Project* qui, partant librement de l'œuvre et de l'univers de Pol Bury, permet à partir de deux affiches mire matiéristes noir et blanc de déclencher de courtes séquences sonores et poétiques (fragments eux aussi inspirés des écrits de Bury) réalisés par Paradise Now (à qui l'on doit également récemment la création sonore de *Alice* et *d-E+E-p_d-i+V-E* – mondes 3 et 4 de *i-REAL*) ainsi que des formes géométriques imaginées par lui-même et Gaëtan Le Coarer, et agencées par Jonathan Juste (développeur numérique) qui viennent se superposer à l'environnement de l'utilisateur. Il s'agit, précise Marc Veyrat, non pas de transformer la ville de Bury « en parc d'attraction élitiste ou de la muséïfier avec les technologiques numériques mais bien d'inciter ses habitants à s'appuyer sur leur propre patrimoine culturel, qui a une dimension internationale, sans pour autant renier leurs traditions populaires, sachant que l'économie de cette ville comme son passé industriel sont aussi reliés à l'exploitation du charbon ».

Avec la mise en place de mires déclencheuses de l'application, accessibles dans une vingtaine de lieux au centre-ville louviérois, les passants peuvent non seulement s'immerger

6 - Voir *Gaëtan Le Coarer, BD et AR/VR – rencontre* par Jacques Urbanska dans Turbulences#114, janvier 2022.

dans l'œuvre de l'auteur de la *Gravité des images*, mais également « re/prendre conscience de ce passé, d'en éprouver aussi une certaine fierté, de s'appuyer sur ce patrimoine pour transcender l'avenir… à travers son téléphone portable et les réseaux numériques ». « L'esthétique des mires *in situ* – véritables panneaux d'information immatérielle –, a donc été pensée, remixée génétiquement autour de ces deux racines du XXe siècle, cette double parenté qui n'est pas antinomique : la Terre et la cybernétique »[7].

Ce nouveau projet de La Société i Matériel (qui a bénéficié d'une résidence chez Transcultures dans la dernière partie de sa conception) propose donc une expérience itinérante, connective et immersive construite autour d'un réseau tangible et intangible de ramifications entre art, patrimoine, science et technologie, sans oublier l'inspiration-stimulation de Bury qui est envisagée comme un ouvroir de possibles poétiques. Après cette première phase test, *] P P P [* est diffusé à nouveau à La Louvière, pendant l'été 2023 à l'occasion de la Biennale d'art contemporain et de patrimoine ARTour (dont Transcultures est un partenaire important notamment pour les propositions numériques et sonores, et qui pour cette quatorzième édition a choisi le thème des « entre-mondes »[8]), i-matérialisant la citation de Bury : « J'invente ce que je vois ; c'est ainsi que je découvre ce que tout le monde a sous les yeux ».

Sonic Spheres

Les fontaines et nombre de sculptures de Bury sont à l'origine sonores (aujourd'hui, leurs moteurs, n'étant pour certaines, plus en action, celles-ci demeurent tristement silencieuses) et génératives, ce qui participe de leur étrange organicité. « Il se fait – *écrivait, en 1976, l'artiste en réponse à un ami* – que les bruits de mes sculptures sont les conséquences de leurs mouvements. Je ne cherche donc pas à attirer l'attention en fabriquant des bruits indépendants de ces mouvements. Il est bon, parfois, que les gens soient interrompus dans leurs conversations ; ils peuvent en profiter pour changer de sujet, ce qui est souvent très utile. Il y a aussi le cas du solitaire qui peut trouver du charme à ces bruits, les préférer même à certaines conversations ». Bury aimait être « à l'écoute des bruits et des silences qui les séparent, les classait par paquets sous enveloppes dans des sachets de toile avec soin sans bruit, pesait tous ces silences et les enfouissait au plus profond d'un vieux gramophone de salon »[9]. Dans la publication *Derrière le miroir* publié en 1969 par la Fondation Maeght est inséré, à l'origine, un 45 tours avec des enregistrements du son de ses sculptures. En 1970, toujours pour la Fondation Maeght, il a réalisé des partitions graphiques en « cinétisant » des portées de solfège qu'il appelait « sculptures à cordes », laissant au lecteur le soin de les décrypter ces « compositions musicales » qui dilatent le temps et sa notation.

Il semblait donc potentiellement intéressant que, outre le volet *XR Bury* orienté arts/cultures numériques, l'autre projet initié par Transcultures à la faveur des événements Pol Bury – 100 ans s'intéresse à ce paramètre audio trop peu investigué dans son œuvre plurisensorielle (le toucher, la vue mais aussi l'écoute). Transcultures a donc fait une commande à plusieurs créateurs sonores (d'esthétiques aventureuses diverses) de la Fédération Wallonie-Bruxelles pour la réalisation d'une pièce librement inspirée par celui qui faisant écrire à son double Ernest Pirotte, dans le *Journal d'un Faiseur* (1952) : « Il m'arrive certains jours de me croire plus musicien que plasticien ».

En effet, les procédés et séries explorés par Bury dans son travail visuel tels les ramollissements, cinétisations, ponctuations et sa passion pour le mouvement (ou tempo) lent évoquent des effets ou techniques utilisés dans la création sonore contemporaine et plus singulièrement dans les différents modes d'électronique. *Sonic Spheres* se nourrit tant des explorations matiéristes, sculpturales et cinétiques que poétiques, surréelles et pataphysiques de ce multi créateur/inventeur de génie.

Sonic Spheres a donné lieu à album CD avec la participation de Todor Todoroff (le compositeur-ciseleur électro-acoustique trop rare sur disque[10] ouvre l'album avec une composition ciné-fantomatique avec le concours de la violoncelliste Sigrid Vandenbogaerde à lequelle il emprunte élégamment quelques frottés et pizzicati), Charo Calvo (avec un *Pol & le Sphinx* très dense nourri de sons de synthé granulaire/lunaire et de ballons subtilement agencés par cette compositrice matiériste d'origine espagnole), Raymond Delepierre

7 - Extrait de l'entretien réalisé par Kenza Berraouan avec Marc Veyrat en mars 2023 (à paraître dans un futur catalogue *XR Bury*)

8 - Outre le parcours en réalité augmentée de La Société i Matériel, Transcultures propose également dans le cadre d'ARTour 2023 (qui couvre 10 lieux de la région du Centre en Wallonie), celui sonore et géolocalisé de Tommy Lawson (*D'un monde sONore à l'autre*, également fruit d'une résidence en plusieurs temps à La Louvière, chez Transcultures), l'exposition *Digital Dreams* conçue par Kika Nicolela à partir de sa collection et l'installation multi écran *Slyder* de Régis Cotentin.

9 - Pol Bury, "Décalcomanies", *Le Daily-Bul*, 1970.

10 - À écouter l'album de Todor Todoroff, l'excellent *Univers parallèles* sorti sur le label québécois Empreintes digitales en 2019.

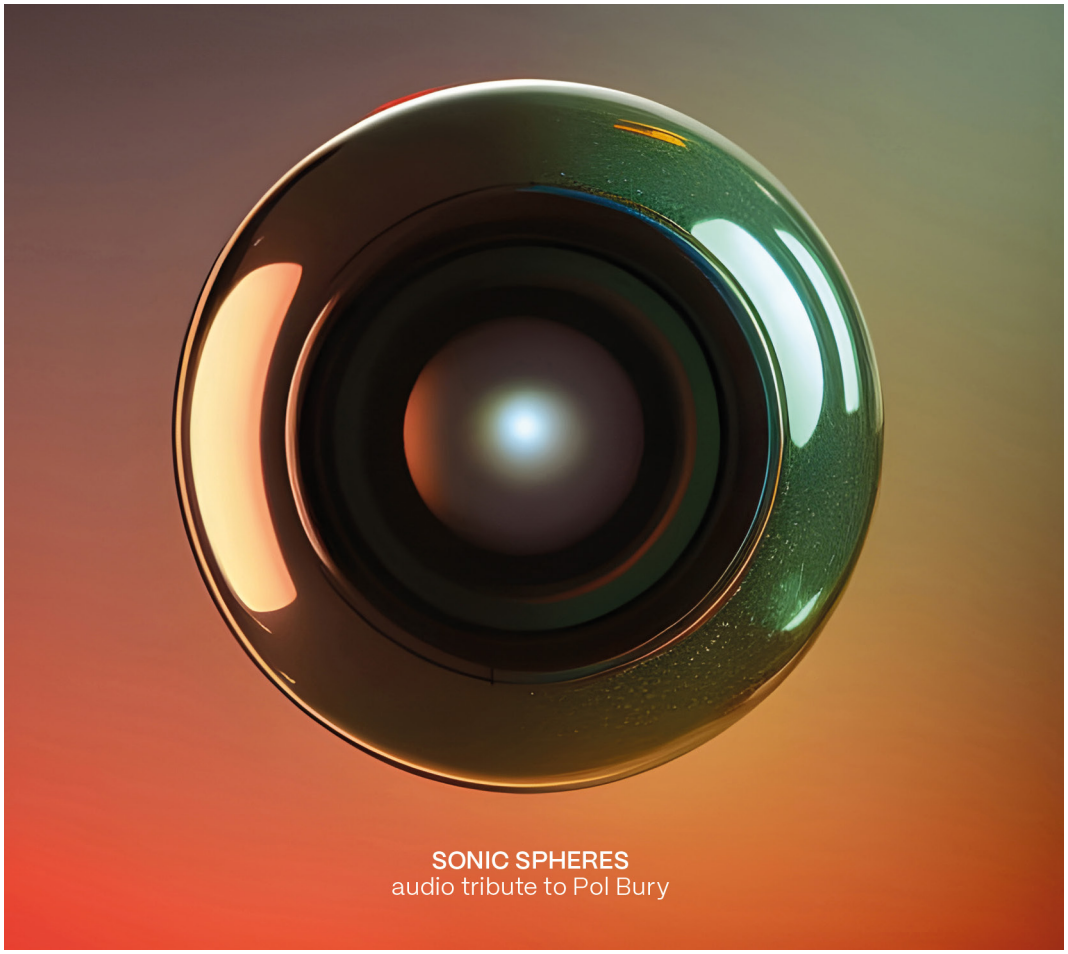


Sonic Spheres, live, Raymond Delepierre & Alain Wergifosse,Centre Daily-Bul & Co, La Louvière, 13 mai 2023 © Photo : Transcultures

(le laborantin sonore fait entendre les *Intersections* entre les différentes formes mobiles et sculpturales, éléments terrestres, machiniques et cosmologiques) Isa*Belle + Paradise Now (dans un entrelacs de bols chantants et objets vibratoires dialoguant avec leurs extensions électroniques manipulés par A Limb), Pak Yan Lau (qui sculpte son piano avec des baguettes en bois, des aimants ou encore du ruban adhésif afin d'en obtenir des sons du *tactile* – titre de la pièce –, et épouser le rythme lent), Didié Nietzsche (traitant subtilement les *Voix A-pesanteur* de Maja Jantar et de Jean-Michel Van Schouwburg à partir d'une performance improvisée lors de l'événement OMFI-One Minute Free Improv organisé en avril 2023, à Bruxelles), Alain Wergifosse (dans un mystérieux labyrinthe organique de « chuchotements imaginaires cachés dans une grosse bulle de métal versant lentement de l'eau de ses entrailles »), le maximaliste américano-bruxellois Charlemagne Palestine (qui clôt l'album avec son *Ballekesss Soupee Pourrr Pol Bury* en duo avec son collaborateur sonore français Lionel Hubert pour une transe lente mêlant la voix du maître interviewé, le son de l'eau et un tapis de synthé ambiant) et le duo Pastoral (notre duo avec Christophe Bailleau, avec 4 haïkus poétiques inspirés par la « pensée Bul » de Bury, sur des miniatures transoniques associant reliefs électroniques, ponctuations guitaristiques, lignes de basse et spoken word sobre).

Dans l'élégant digipack de la version CD est inséré un livret de 20 pages reprenant les présentations des pièces par les artistes ainsi que des citations de Pol Bury et des visuels réalisés par Christophe Bailleau (qui signe aussi la pochette de l'album) générées en utilisant l'application IA NightCafe Creator, propulsant les sphères à la Bury évoquant aussi le supercalculateur Hal de *2001 l'Odyssée de l'espace* dans notre futur immédiat.

Sonic Spheres a fait l'objet de performances live pour son lancement public, le 13 mai 2023, à La Louvière, dans le jardin du Centre Daily-Bul & co, co-fondé à l'initiative de Pol Bury. Au milieu des sculptures métalliques du maître, Alain Wergifosse, Raymond Delepierre, Isa*Belle + Paradise Now et Pastoral ont proposé, dans une ambiance bucolique, des sets d'une vingtaine de minutes conçus comme une forme



d'extension de leur participation à l'album. Ensuite 4 pièces figurant dans ce riche album hommage ont été sélectionnées pour le festival Reflets Sonores organisé du 9 au 11 juin 2023, par la Fédération belge de musique électroacoustique (FeBeME/BeFEM) en partenariat avec Transcultures. Dans l'écrin magique de la Chapelle de Verre de Fauquez (Brabant wallon), les compositions de Charo Calvo, Didié Nietzsche, Isa*Belle+Paradise Now et Todor Todoroff ont été spatialisées sur un acousmonium de haut-parleurs, comme une bande-son toujours en mouvement d'une ultime œuvre invisible de ce grand architecte poético-cinétique qu'était Pol Bury.

© Philippe Franck - Turbulences Vidéo #120

Sonic Spheres – audio tribute to Pol Bury, album digital (bandcamp) et CD (+ livret de 20 pages) publié par le label Transonic.

« *A chaque instant, tout peut intervenir derrière la réalité apparente, le monde peut se fendre en deux morceaux, en trois, en quatre, les astres peuvent éclater. Mais il n'y a, pour le moment, que le bruissement du danger, la préparation de la catastrophe.*

(Eugène Ionesco, *Pol Bury, Cinetizations/Moving Sculptures*, Lefebre Gallery, New York, février-avril 1966.)





ÚRSULA SAN CRISTÓBAL

—

PORTRAIT D'ARTISTE

ENTRETIEN AVEC ÚRSULA SAN CRISTÓBAL

propos recueillis par Gabriel Soucheyre

Je suis née à Santiago, au Chili. Je suis née dans un milieu pas vraiment sensible à la chose artistique.
Je n'ai pas eu une enfance très heureuse.
En fait, je pense que mon parcours artistique s'accroche à l'idée de devenir soi-même, chercher une autre façon de vivre. Je pense que c'est lié à cette expérience.

Je suis née à la fin des années 80. La dictature appartenait institutionnellement au passé mais au niveau social, au cœur de la société, elle se ressentait encore fortement. Je l'ai ressentie à l'école, mais aussi tout au long de ma scolarité jusqu'à l'université.

À l'école, on ne pouvait pas parler librement par exemple. J'ai grandi dans un milieu très proche du communisme et qui avait une analyse économiste de la société. Nous étions une source de méfiance pour toutes les personnes. Même si en théorie, on n'était plus en dictature, on ne pouvait pas s'exprimer librement. Même quand on est petit, on ne saisit pas toutes les nuances de cette façon d'agir, mais on est bien conscient qu'il y a quelque chose qui ne va pas. Pour moi, ça a été très compliqué. Ça venait à la fois de l'institution et aussi du milieu social. La société chilienne est très divisée et encore aujourd'hui, la situation est semblable.

Quand j'étais petite, il m'était très difficile d'avoir des rapports avec mes camarades de classe. J'avais des problèmes pour me rapprocher de mes camarades. Je ne comprenais ni les gestes ni les façons d'agir des autres. Du coup, je ne parlais pas beaucoup à l'époque, et l'école n'était pas un endroit heureux pour moi. Mes écoles étaient pour les filles seulement, c'est aussi une trace de la dictature, je pense. C'est très bizarre parce que l'éducation était très « genrée ». Tu dois devenir une femme, tu dois parler bien, tu dois rester à ta place, tu dois aider. La société te dit ça. C'était très bizarre et difficile.

Les seuls moments de bonheur étaient ceux que je passais avec ma grand-mère, une tisserande. J'avais un rapport très fort avec elle, et tout son monde de tissage, de cordage, de laine. C'était un univers très important pour moi. Je n'ai pas compris tout de suite que ça pouvait être une source artistique, parce qu'à l'époque, c'était très mal vu, cet artisanat traditionnel représentait un monde dont les gens ne voulaient plus. C'était la société de consommation et les gens considéraient qu'acheter du tout fait leur conférait un statut. Je n'ai pas beaucoup de contacts avec ma famille d'origine. J'étais toujours la fille extraterrestre.

Plus tard, après l'école primaire, je suis allée dans un lycée de filles. La seule bonne chose que j'ai trouvée, tout au long de ma scolarité, c'est l'École de musique. Je suis devenue artiste via la musique. Ça a été le lieu où trouver d'autres influences, découvrir qu'il y avait une pratique artistique qui peut dépasser les limites sociales, les limites du classisme.

Après l'école, quand je suis allée à l'université, tout a basculé. Ça, c'était une très bonne expérience parce que c'était

I was born in Santiago, Chile. I was born into an environment that wasn't really receptive to artistic matters. I didn't have a very happy childhood. In fact, I think that my artistic career is linked to the idea of becoming oneself, of looking for another way of living. I think it's linked to that experience.

I was born at the end of the 80s. Institutionally, the dictatorship was a thing of the past, but at a social level, at the heart of society, it was still strongly present. I felt it at school, but also throughout my education right up to university.

At school, for example, you couldn't speak freely. I grew up in an environment that was very close to communism and which had an economic analysis of society. We were a source of mistrust for everyone. Even if, in theory, we were no longer under a dictatorship, we couldn't express ourselves freely. Even when you're small, you don't understand all the subtleties of this way of doing things, but you're well aware that there's something wrong. For me, it was very difficult. It stemmed from both the institution and the social environment. Chilean society is very divided and the situation is still the same today.

When I was a child, it was very difficult for me to socialise with my classmates. I had problems getting close to my classmates. I couldn't understand what other people did or how they acted. As a result, I didn't talk much at the time, and school was not a happy environment for me. My schools were for girls only, which is also a legacy of the dictatorship, I think. It's very strange because education was very gendered. You have to become a woman, you have to speak well, you have to stay in your place, you have to help. Society tells you that. It was very strange and difficult.

When I was a child, the only happy moments were those I spent with my grandmother, a weaver. I had a very strong relationship with her, and her whole world of weaving, ropes and wool. It was a very meaningful world for me. I didn't immediately understand that it could be a source of art, because at the time it was very much underrated, this traditional craft represented a world that people didn't want any more. It was a time of consumerism and people felt that buying ready-made products conferred them a social status. I don't have much connection with my family of origin. I was always the alien daughter.



la première fois que je rencontrais des personnes avec lesquelles j'avais des choses en commun. En fait, au départ, adolescente, j'ai trouvé une école de musique qui était gratuite. Pour les arts visuels, c'était plus compliqué et surtout très cher. Mais pour la musique, il y avait des écoles publiques gratuites et on avait l'opportunité de recevoir une éducation de base très intéressante qui permettait par la suite d'aller à l'université. Et pour moi, ça a été un moment important aussi.

Je suis allée à l'université catholique, pas un choix à proprement parler. C'était la seule école où il y avait une classe de musique ancienne et c'est pour cette raison que je m'y suis inscrite. Au Chili, à l'université, il y a les facultés d'art. Tout est mélangé. J'ai partagé les couloirs et la vie des artistes visuels, des acteurs. C'était très important parce que c'est là que j'ai commencé à travailler les performances. J'ai développé cette imagination plus transdisciplinaire qui m'a amenée à appréhender les différentes façons de concevoir la pratique artistique. Une période magnifique, un moment très riche qui a changé beaucoup de choses dans ma vie. J'ai pris conscience des possibilités du corps pour communiquer au-delà de la parole (là où j'avais des difficultés). Mais aussi, je suis devenue plus consciente des possibilités politiques du corps. C'est parce que j'ai eu cette éducation très absurde, cette éducation très moraliste et très catholique où le corps est la source de péché. Je pense que pour le corps féminin, c'est encore pire. J'ai découvert que le corps a ce pouvoir politique pour dire des choses très importantes. J'ai commencé à travailler avec un collègue, Francisco Gonzalez Castro avec qui je travaille encore aujourd'hui. Il venait d'un milieu très semblable au mien. C'est pour cette raison vraisemblablement qu'on a trouvé cette façon de travailler avec les corps et la musique en cherchant à dire une chose différente de ce qui nous était imposé par notre milieu social, par la morale catholique de l'époque.

Même quand j'ai eu le diplôme, je n'ai pas ressenti que j'étais une artiste. Peut-être parce que socialement, c'était quelque chose d'interdit pour moi de devenir une artiste. Les artistes étaient des personnes du milieu bourgeois, c'est une autre chose, une autre façon de vivre. C'est pour ça que je pensais en moi-même que je devais devenir enseignante, il m'était impossible de me concevoir comme artiste. Par la suite, j'ai compris qu'être artiste et être enseignante sont des choses qui peuvent aller ensemble. Mais la chose importante que j'ai comprise à cette époque-là, c'est que je devais partir. Il me fallait fuir parce qu'évoluer dans mon milieu était devenu une chose très difficile à gérer. J'ai eu la possibilité d'étudier

Later, after primary school, I went to an all-girls secondary school. The only good thing I found throughout my education was the music school. I became an artist thanks to music. It was the place to find other influences, to discover that there was an artistic practice that could go beyond social limits, the limits of classism.

After school, when I went to university, everything changed. That was a very good experience because it was the first time I met people with whom I had things in common. In fact, when I was a teenager, I found a music school that was free. For visual arts, it was more complicated and above all very expensive. But for music, there were free state schools and you had the opportunity to get a very interesting basic education that enabled you to go on to university. And that was an important moment for me too.

I went to the Catholic university, not by choice as such. It was the only school with an early music class and that's why I enrolled there. In Chile, at university, there are art faculties. Everything is mixed. I shared the corridors and the lives of visual artists and actors. It was very important because that's where I started working on performances. I developed this more trans-disciplinary imagination that led me to grasp the different ways of conceiving artistic practice. It was a magnificent period, a very rich moment that changed many things in my life. I became aware of the possibilities of the body to communicate beyond the spoken word (where I had difficulties). But I also became more aware of the body's political possibilities. That's because I had this very absurd upbringing, this very moralistic and very Catholic upbringing where the body is the source of sin. I think it's even worse for the female body. I discovered that the body has the political power to express very important things. I started working with a colleague, Francisco Gonzalez Castro, with whom I still work today. He came from a background very similar to mine. That's probably why we found this way of working with bodies and music, trying to make a statement that was different from what was imposed on us by our social environment, by the Catholic morality of the time.

Even when I graduated, I didn't feel that I was an artist. Maybe because socially, it was something forbidden for me to become an artist. Artists were people from the bourgeois milieu, it's another thing, it's another way of life. That's why I thought I had to become a teacher, it was impossible for me to see myself as an artist. But then I realised that being an artist



Tournage de *Astrolabio* au studio de Fuencisla Francés, Valence, avril 2019

en Italie et là, j'ai vécu une nouvelle expérience très enrichissante.

Grâce à une bourse d'études du gouvernement italien, j'ai eu cette possibilité de vivre à Milan pendant quatre ans où je suis allée à l'université, au Conservatoire... Mais j'ai compris que la conception de l'École de musique plus traditionnelle de l'Europe, le Conservatoire de musique, c'est une chose qui ne me convenait pas parce que – en fait – je voulais travailler avec des artistes visuels. J'ai appris beaucoup, ça a été une bonne période, même pour me rapprocher plus de l'art. Auparavant, j'avais étudié l'art, la théorie, mais là, j'ai pu voir, toucher, c'est une autre expérience. Et ça, c'est très riche. Mais j'avais besoin d'une approche plus transdisciplinaire et après le Conservatoire, j'ai changé encore de parcours.

Je suis allée en Espagne et j'ai commencé à travailler la performance et la vidéo. Je suis allée en Espagne pour retrouver mon mari, pays que nous avons choisi ensemble parce que nous pensions qu'il y avait plus d'opportunités pour travailler et donc vivre. Ce n'était pas très facile même si, de par l'influence de ma grand-mère, j'ai développé cette image de l'Espagne comme la Terre promise. Ça ne ressemblait pas vraiment à ces images. Ça a été difficile au début, mais après, j'ai commencé à trouver ma place via la musique expérimentale et la performance dans le milieu underground alors que parallèlement, je faisais ma thèse de doctorat sur le rôle du son et du corps dans l'art vidéo. Finalement, c'était mieux pour moi parce que, même aujourd'hui, je ne sais pas bien évoluer dans le milieu artistique plus classique, mais dans le milieu underground, j'ai presque trouvé une famille. C'est une façon de travailler très collaborative, très respectueuse, très ouverte. Il y a vraiment toute la place pour imaginer des choses, pour essayer, même si les ressources financières sont très limitées. Mais au niveau créatif, ça a été très important pour moi.

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre,
14 mars 2023
- Turbulences Vidéo #120

and being a teacher are two things that can go together. But the important thing I understood at that time was that I had to leave. I had to get away from my environment because it had become very difficult to cope with. I had the opportunity to study in Italy and there I had a new and very enriching experience.

Thanks to a scholarship from the Italian government, I had the opportunity to live in Milan for four years, where I went to university, to the Conservatory... But I realised that the conception of the more traditional music school of Europe, the Conservatory of Music, was something that didn't suit me because - in fact - I wanted to work with visual artists. I learnt a lot, it was a good period, even to get closer to art. Before, I'd studied art and theory, but now I've been able to see and touch it, it's a different experience. And that's very rich. But I needed a more cross-disciplinary approach, so after the Conservatoire I changed my course again.

I went to Spain and started working with performance and video. I went to Spain to be with my husband, a country we chose together because we thought there were more opportunities to work and live. It wasn't very easy even though, through the influence of my grandmother, I developed this image of Spain as the Promised Land. It didn't really look like that. I It was difficult at first, but then I started to find my place through experimental music and performance in the underground milieu, while at the same time I was completing my doctoral thesis on the role of sound and the body in video art. In the end, it was better for me because, even today, I don't know how to evolve in the more traditional artistic milieu, but in the underground milieu I found almost a family. It's a very collaborative, respectful and open way of working. You really have all the space in the world to imagine things, to try things out, even if the financial resources are very, very limited. But on a creative level, it's been very important for me.

© Interview and translation from French
by Gabriel Soucheyre
March 14th 2023
- Turbulences Vidéo #118

SOLEIL NOIR

par Simone Dompeyre

Soleil noir : opter pour l'oxymore de cette obscure clarté, de cette lumière éteinte, de ce noir brillant, c'est se réclamer de Nerval, du *Desdichado* – le déshérité en traduction littérale– souffrant de la mélancolie tout en écrivant des soleils d'écriture ; lui, poète en vers, elle, Úrsula San Cristóbal, en vidéo et performance. Les mots que susurre Úrsula reconnaissent l'inquiétude versifiée de Nerval, mais aussi les termes réflexifs de Julia Kristeva concernant la dépression qui se fonderait sur le deuil de la mère.

(Initialement publié dans le catalogue des 23ème Rencontres Internationales Traverse Vidéo, *L'Art c'est faire*, 2021)

« *Vivre c'est s'exiler et c'est d'abord s'exiler de la mélancolie*

(Julia Kristeva)

Elle le théorise comme « la dépression véritable naît d'un deuil impossible, celui de l'objet aimé ou perdu dans le jeune âge » dans *Soleil noir* au sous-titre explicite : *Dépression et mélancolie,* où elle invoque Marguerite Duras en « femme-tristesse ». C'est avec d'autres psychanalystes y déceler la source du sublime, la création du beau. Durant l'Antiquité, la mélancolie était associée au dieu Saturne, et à l'époque médiévale, qui établissait un lien entre les planètes et les humeurs, on lui reconnut aussi le pouvoir d'inspirer les artistes. Or Saturne étant aussi une figure du diable, la langueur fut simultanément pensée comme une inquiétude fondamentale liée à la recherche de l'absolu. Ainsi en dépit de sa considération négative comme état de défaillance dû à un manque de volonté, en dépit de son étymon : *mélas* (bile noire), la mélancolie s'associe à toute création et, *a fortiori*, à la création artistique.

Les gravures et peintures, les livres sacrant la mélancolie varient selon les époques et le médium et lui inventent des figures. Citer Dürer s'impose comme le parangon ; humaniste, il requiert pour son allégorie les possibilités techniques et scientifiques contemporaines et ce faisant, défend l'approche de la peinture comme menée par la pensée : son œuvre avec la faute d'orthographe qui la différencie d'emblée – *Melencolia* – est lue/élucidée par les hommes instruits de son époque. L'être ailé est allégorie de l'esprit humain partagé entre le désir de comprendre et l'impuissance à percer les mystères du réel et de la création ; le chien comme animalité le tente comme inversement de la balance du jugement, la bourse de la richesse, le sablier du temps, la sphère perfection de la géométrie. Ces outils s'associent aux diverses disciplines : architecture, astronomie, topographie, mécanique, anatomie, ils portent le désir de la recherche et du savoir qui ne distingue alors pas la théorie de la pratique. Paragon et distance simultanément, puisque Cranach, adoptant la vision de Luther qui n'y voit que complaisance envers soi-même et mère de tous les vices, invente une jeune femme ailée, fort éloignée de la posture de la méditation. Elle taille une branche, occupation absurde et vide ; près d'elle des perdrix, emblèmes de la luxure, picorent, le chien se repose au lieu de veiller sur les enfants qui s'ébattent en désordre et nus. De dos, à l'avancée du mal, elle sourit. Cranach la décline en quatre versions de 1528 à 1533… toutes s'éloignant de la lecture comme maladie mentale qu'en faisait l'époque médiévale et qu'elle retenait pour ses calendriers… L'une contrebalance le nuage de sorcières par un pommier ; quatre enfants dodus jouent avec le chien devant la table ; en l'autre, trois enfants poussent la sphère à l'aide de bâtons, visant à lui faire traverser un cerceau, ce qui éveille l'attention du chien et des oiseaux ; la quatrième agite quinze enfants alors que le nuage infernal envahit la pièce dans son ensemble.

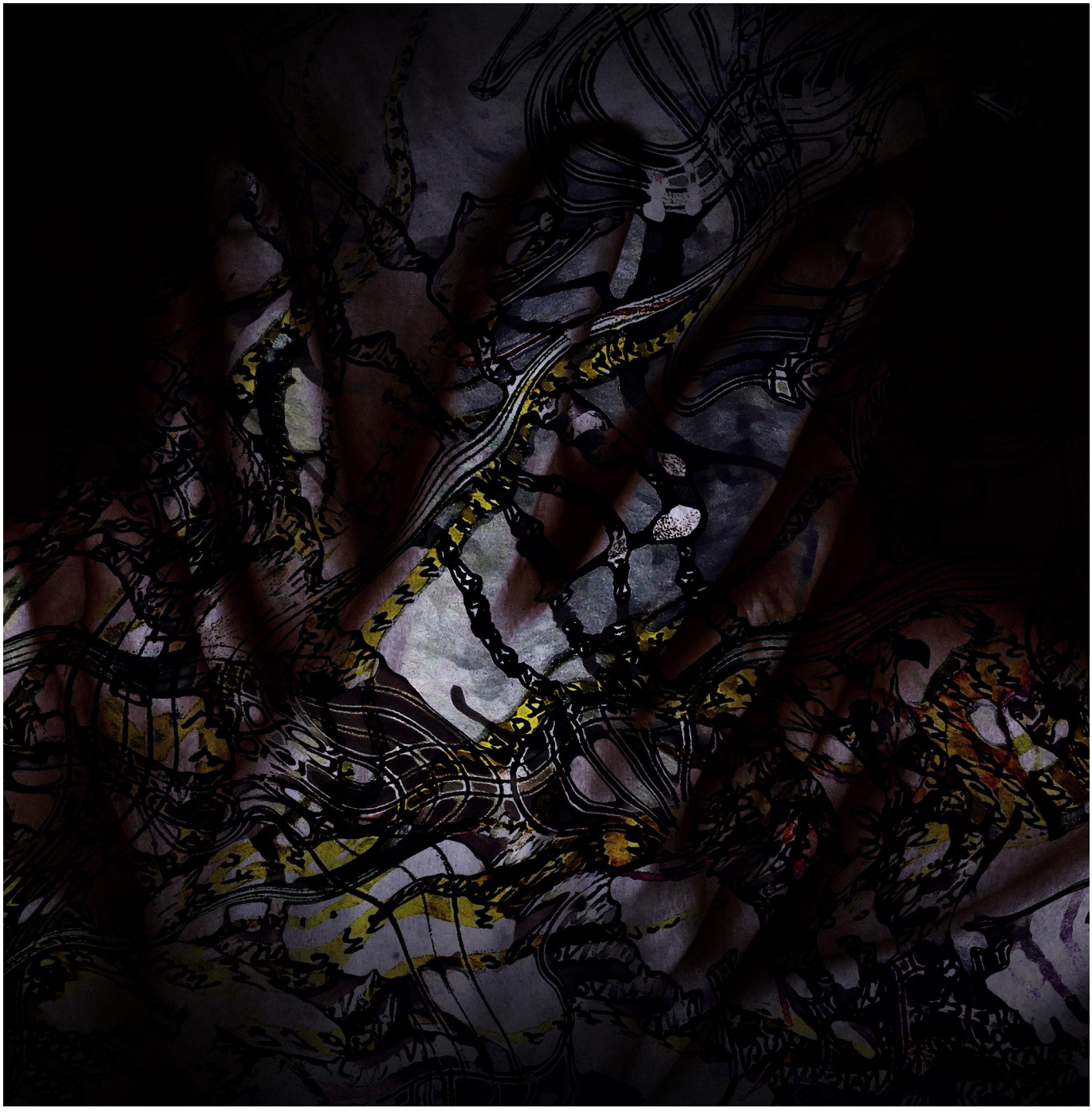
Úrsula compose en palimpseste. Elle invente sur ce limon pictural et poétique, images, sons et actes du geste performatif provoquant des sensations devant la métaphore de ce malaise intime sans la séparer de l'entente poétique. Le beau est-il triste ou déborde-t-il la tristesse ? *Soleil Noir* vacille, elle, elle s'actue sans se départir ni du travail du mouvement des couleurs sur des drapés prenant le corps, ni de sa gestuelle légère. En incipit, rudement, le visage se voile et s'étrangle de ce tissu. Pourtant le chant subsiste, s'insinue. Le murmure mélodieux accompagne les motifs projetés sur le corps avec ses tissus et ces motifs voisins des dessins de châle en cachemire comme en porteraient les femmes flaubertiennes, s'apparentent aux échographies de cellules en réseaux, en courbes entre elles, si proches parfois du vitrail coloré. Des éclosions de couleurs, des éclats caressent le visage voilé ou les mains se mouvant. Le corps nu s'accroupit, la tête se penche, le tissu glisse vers le beige ou en effet miroir pour un duo bleu et sa secondaire le vert, tous deux brillant comme de satin. Le corps se meut sous des échos revus de chants médiévaux, s'amplifiant avant que ne disparaisse cette ex-tasis, ce hors du corps signe de sa mélancolie intérieure.

L'attirance vers la perte n'enlève sans doute pas la douleur mais ainsi sublimée, elle provoque une forte aimantation du beau.

© Simone Dompeyre - Turbulences Vidéo #120



Soleil Noir (2020), vidéo HD, 5'49 © Still : Úrsula San Cristóbal



Soleil Noir (2020), vidéo HD, 5'49 © Still : Úrsula San Cristóbal

LE TOUCHER QUI ATTACHE

par Francisco González Castro

Il n'est pas facile de définir ou de cadrer le travail d'Úrsula San Cristóbal ; bien que, de mon point de vue, il n'est pas nécessaire, il est même contre-productif pour une approche critique, de le limiter à certaines catégories. Je pense qu'une manière d'approcher la production de San Cristóbal est de se concentrer sur les opérations qu'elle abrite, ainsi que sur sa temporalité et ses flux, qui, je le devine, naissent d'expériences vitales et non de réflexions éthérées et désincarnées.



Incrustable (2023), vidéo HD, 8'36 © Still : Úrsula San Cristóbal

En regardant ses vidéos, performances, dessins et calligraphies, le corpus d'œuvres de San Cristóbal se présente comme un instant dans le processus d'attacher des couches ou, en d'autres termes, le travail de San Cristóbal devient un nœud de couches. Par là, je fais référence à deux aspects qui confèrent leur particularité à cette production : les nœuds et les couches. Oui, le nœud, le tissage et la trame deviennent évidents lorsque l'on observe l'œuvre de l'artiste, mais, de mon point de vue, l'acte d'attacher est ce qui importe, l'action de relier qui, lorsqu'elle est ajoutée, crée une trame, qui à son tour acquiert un sens par rapport à ce à quoi elle est liée. Dans cette perspective, à la fois le shibari et le nœud marins sont des exemples de la façon dont un nœud relie, tout en générant sa propre trame qui interagit, et se relie, à un autre corps. Et le beau est qu'il ne se connecte pas ou ne s'assemble pas avec des lignes ou des vecteurs, mais à partir de couches : l'expérience, le corps lui-même, l'action, le son, les animations, le montage, la projection... ce sont les couches que San Cristóbal attache ; le tissage en est le reflet, pas l'inverse.

Et quelle est la pertinence de tout cela ? Les expériences du corps et de la vie ne peuvent pas être réduites à un plan, elles ne peuvent pas être limitées à un produit, mais doivent être vécues dans la relation des couches qui nous constituent, celles que nous attachons dans notre subjectivité. C'est là le courage de San Cristóbal, car il est possible que ces couches dans ses œuvres soient ses propres couches, et les attacher serait l'acte de son propre devenir qu'elle partage avec nous, nous invitant à nous joindre à cette œuvre en tant qu'une couche supplémentaire, si notre désir est d'entrer en contact avec cela.

© Francisco González Castro,
artiste, écrivain
- Turbulences Vidéo #12



Viacciones para un viacrucis (2021), performance, Festival Nits D'aielo i art. Aielo de Malferit (Valencia, España) © Photo : Nits d'aileo i art

PORTRAIT VIDÉO ÚRSULA SAN CRISTÓBAL

par Gabriel Soucheyre



Retrouvez le portrait vidéo d'Úrsula San Cristóbal en cliquant sur l'image, ou sur notre page YouTube

—

Site Web de l'artiste : ursulasancristobal.wordpress.com/

QUE SONT NOS ANNÉES DE PLOMB DEVENUES ?

par Alain Bourges

Il n'y a pas de hasard. Que deux séries, 1985 et Esterno Notte, sortent sur les écrans à peu d'écart, un demi-siècle après les évènements dont elles traitent, démontre deux choses : premièrement les faits refont surface à l'instant où l'on risquerait de les oublier par disparition naturelle de leurs acteurs, de leurs témoins et simplement des générations qui en ont été contemporaines, ce qui doit être un réflexe de conservation de l'espèce.

Deuxièmement : ces deux séries sont belge et italienne. En Italie, les articles, les livres, le cinéma, la télévision n'ont cessé de revenir sur ces années dites « de plomb » qui ont laissé dans leur sillage 450 morts et 4500 blessés. La Belgique, elle, n'a toujours pas refermé le dossier des Tueurs du Brabant et de leurs 28 morts. Mais en France ?

On attend[1].

1985

Le charme de la Belgique a quelque chose d'insaisissable pour un français, du moins pour moi. On se laisse dérouter à tout instant, trompé par une fausse ressemblance avec le pays d'où l'on vient. Et pourtant, on y cède, à ce charme. À quoi cela tient-il ? Nul ne pourrait le dire. C'est une question d'optique. De mise au point et de profondeur, comme au cinéma. Il faut accommoder plutôt que s'accommoder, ce qui est moins facile. C'est aussi, on le constate immédiatement, une question de mouvement, de vitesse. Les choses et les mots, les rapports entre les gens ne vont pas aussi vite ou aussi lentement là-bas qu'ici, on comprend sans comprendre tout à fait. De cet écart insaisissable, on se rend peut-être mieux compte en regardant la télévision ou les films qu'en arpentant les boulevards de Bruxelles, de Liège ou d'Anvers, ne serait-ce que par cette condensation du réel à laquelle procède tout récit en images.

C'est ce qui se passe, par exemple, avec *1985*, une excellente série belge qui se déroule au milieu des années 80.

Comme en Allemagne ou en Italie, le milieu des années 80 en Belgique, ce sont les « années de plomb », avec les tueurs du Brabant, qui terrorisent le pays par de sanglantes attaques de supermarchés, les attentats des Cellules Communistes Combattantes, cousines locales d'Action Directe, et la crise des missiles entre l'OTAN – dont le siège est à Bruxelles – et le Pacte de Varsovie. On n'imagine pas facilement une série française qui traiterait franchement d'Action Directe, surtout du point de vue de la police et encore moins si, par le hasard le plus invraisemblable, des services de police avaient été noyautés par l'Extrême-Droite, comme là-bas. Les télévisions publiques flamandes et francophones se sont associées pour relever le défi, avec le soutien de la région de Bruxelles, geste dont la portée politique est loin d'être négligeable[2].

Toujours irrésolue, l'affaire des tueurs du Brabant est montrée en l'état. On ne saura pas qui sont les tueurs, on soupçonnera un peu tout le monde, comme on le fit à l'époque, on se doutera qu'il y a des coïncidences qui n'en sont pas et d'autres qui en sont, on soupçonnera finalement une unité spéciale de la gendarmerie belge, la brigade Diane, de ne pas être totalement innocente[3]. Les auteurs n'ont pas pris le risque de développer une thèse, ils nous laissent nous couler dans l'inconfort de l'ignorance de la population belge de l'époque, ignorance perpétuée jusqu'à nos jours puisque l'enquête n'a toujours pas abouti 38 ans plus tard. On est à l'opposé des « docu-fictions » qui pullulent depuis quelques années sous le label « True Crimes » et qui sont à la télévision ce qu'est le magazine Détective à la presse. On ne connaîtra pas la vérité mais seulement les chemins qui y mènent[4].

Bien que son auteur, Willem Wallyn, ait participé en tant que juriste à la première commission parlementaire consacrée aux Tueurs du Brabant, la série ne prétend en effet pas aller au-delà de ce qu'elle annonce vouloir être : un tableau de la Belgique de ces années troubles au travers du portrait de trois jeunes gens dont les illusions se brisent au contact de la réalité. Issus de la petite commune de Lovendegem[5], près de Gand, Vicky, son frère Franky et un ami de celui-ci, Marc, « montent » à Bruxelles pour entamer leur vie d'adultes. Vicky entre à l'université flamande de Bruxelles, Franky et Marc intègrent la gendarmerie. Immédiatement, en dépit des liens tissés depuis l'enfance, une première césure apparaît entre celle qui travaille bénévolement dans une radio libre, fume des joints et fait la fête, et les deux garçons désormais mobilisés au service de l'ordre et de la loi. Une seconde faille se

1 - Ce n'est que l'an passé, 60 ans après la guerre d'Algérie que deux séries documentaires sur ce sujet ont été diffusées sur Arte et France TV, à l'occasion de l'anniversaire des accords d'Evian. Lire ICI.

2 - « J'ai pris conscience pendant le tournage de cette série que les tensions entre Flamands et Wallons, c'est aussi une fiction que l'on nous raconte dans les médias ou à travers les discours politiques. Ce qu'il y a de beau, c'est que même si *1985* raconte des histoires de fractures ou de séparation, ainsi que les prémices du confédéralisme, l'entente qui a régné sur le plateau a été formidable malgré la barrière de la langue. Ce que je retiens le plus de cette expérience, c'est qu'il n'y a pas de frontière idéologique, de culture ou de peuple entre nous, j'en ai vraiment pris conscience sur le tournage ! » Guillaume Kerbusch, interprète du rôle d'un gendarme véreux dans *Soirmag* du 21 janvier 2023.

3 - Lire à ce sujet l'article que *7sur7* consacra à ces suspicions en 2017.

4 - Lire à ce propos l'article que *Paris-Match Belgique* consacra à l'affaire en 2017.

5 - La commune n'existe plus, ayant depuis fusionné avec deux autres.



1985, Marc, Francky et Vicky.

créera plus subrepticement entre les deux garçons, affectés à des services différents et soumis à des influences contradictoires. Une dernière, la plus désolante, écartera Marc de Vicky. Tout cela pourtant sans pleurs ni éclats, comme produits par une fatalité à laquelle personne ne songe à s'opposer. *1985* est l'histoire d'êtres humains qui se séparent dans un pays qui bientôt se divisera.

Tout commence avec l'affaire Léon François, le commandant de l'unité anti-drogue de la gendarmerie, accusé de trafic de stupéfiants. Marc est alors l'adjoint de l'officier qui mène l'enquête et il assiste à l'enterrement de l'affaire par la Justice, « faute de preuves ». Le schéma se reproduira systématiquement pour tous les dossiers politico-policiers qui suivront, notamment ceux des Tueurs du Brabant. En revanche, dans les coulisses, suivent très vite les passages à tabac dans les douches de la gendarmerie et les tentatives d'assassinat, comme celui perpétré contre le major Vernaillen en 1981[6]. Pendant que la Justice, la police et les politiciens se couvrent mutuellement, que la brigade Diane, unité d'élite de la gendarmerie, vire au fascisme, un groupe de trois tueurs sème la terreur dans les supermarchés. Les raisons de leurs carnages (28 morts, 23 blessés) ne tiennent pas à l'argent puisque si leurs raids font beaucoup de victimes – dont des enfants –, ils leur rapportent relativement peu au regard des risques encourus.

La série ajoute aux crimes des Tueurs du Brabant d'autres méfaits attribués à d'ex-gendarmes comme l'attaque meurtrière d'un transport d'or et le vol d'armes dans une caserne de gendarmerie, créant une relation directe entre eux et le gang meurtrier. Elle suggère également que les trois membres du gang ne sont pas toujours les mêmes et que certains gendarmes ont pu y participer, ce que leurs méthodes de déploiement, de tir et de conduite de véhicules ont laissé croire à plusieurs officiers.

À cela s'ajoutent les attentats commis par les Cellules Communistes combattantes, dont les auteurs seront appréhendés au bout de deux ans.

Dans ce climat trouble et à une époque qui a tourné le dos aux idéaux libertaires des décennies précédentes, Vicky, Frank, et Marc se voient sèchement confrontés à une violence inattendue. Chacun y perd son innocence, les deux garçons en premier parce que l'attrait de l'uniforme et le prestige de la gendarmerie ne masquent pas longtemps l'envers du décor. Marc souffre de l'aura de son père décédé, un gendarme dont tous ses interlocuteurs lui rappellent qu'il en est d'abord le fils et donc supposé s'en montrer digne. Franky, lui, porte la croix d'une homosexualité inavouée qui lui porterait pré-

6 - Lire l'article que consacra Soirmag au major Vernaillen.

judice au sein de la gendarmerie si elle était sue. Pour ces raisons, les deux jeunes gens se trouvent là où ils n'auraient pas dû être. Quant à la joyeuse Vicky, ses traits prennent tous les signes du désenchantement dès lors qu'elle devient avocate puis, très vite, mère célibataire. Sa première cliente est une amie passée aux Cellules Communistes Combattantes, quand au père du bébé, il n'est autre que Marc, qui a rompu avec elle après un début de vie commune. La réalité, on le voit, ne fait pas de cadeau.

À défaut de résoudre l'énigme, ce qu'on ne lui demande pas, *1985* dresse ainsi le tableau affligé d'une génération d'enfants désillusionnée par le monde construit par leurs parents, c'est-à-dire la génération des années 60-70. Manipulés, violentés, ils apprennent la vie d'adulte de la pire des façons et voient leurs aspirations réduites en poussière, y compris les plus légitimes comme celle de fonder une famille.

Telle est la leçon donnée par la télévision publique belge à la galaxie des docu-fictions criminels, ces « True Crimes » si prompts à tirer des portraits saisissants d'êtres diaboliques mais rarement curieux de la société qui en a accouché. Il faudrait peut-être, semble-t-elle nous dire, commencer par ne plus croire au Diable, mais à l'inhumanité du monde des hommes.

Crucifiction

Cela fait 45 ans qu'Aldo Moro, président de la Démocratie Chrétienne, ex-premier ministre et ex-ministre des affaires étrangères de la République Italienne, est mort, assassiné par les Brigades Rouges, 45 ans que l'on a retrouvé son corps dans le coffre d'une 4L rouge, via Caetani, à Rome, à égale distance des sièges de la Démocratie Chrétienne et du Parti Communiste, Compromis historique oblige. Et pourtant, il suffit d'une seule séquence de télévision pour nous propulser dans le mouvement d'une histoire que beaucoup d'entre nous, en France, ont oubliée ou ignorent même totalement. La tension ne nous lâchera pas tout au long des six épisodes de la série, chaque séquence, suivie d'une respiration coupée, laissant en nous son empreinte. Nous les faisons nôtre comme nous le faisons d'un grand film, d'un beau roman ou d'une musique aimée. Cette apnée narrative s'appelle *Esterno Notte* et est écrite et réalisée par Marco Bellocchio.

Le même Marco Bellocchio a déjà consacré un film à cette terrible affaire, *Buongiorno, notte* sorti en 2003. Qu'il y revienne en écrivant et réalisant maintenant une série télévisée prouve à quel point la blessure du meurtre d'Aldo Moro n'est refermée ni pour lui ni pour l'Italie.

Point d'orgue des années de plomb qui, de l'attentat de la Piazza Fontana, à Milan, en décembre 1969 jusqu'à la fin des années 80 virent l'État italien encaisser les coups de bélier de l'extrême-droite, surtout, mais aussi de l'extrême-gauche, le meurtre d'Aldo Moro se distingue par le traumatisme qu'il imprima dans la mémoire collective. Avec *Nous voulons des colonels*, Monicelli prouva qu'on pouvait tirer une pochade de la tentative ratée de coup d'État du Prince Borghese mais l'enlèvement du président du parti majoritaire, retenu en otage 55 jours, le feuilleton insupportable de sa captivité relaté à coups de communiqués verbeux et enfin la découverte de son corps dans le coffre d'une voiture offraient trop de folie idéologique, trop de cynisme, trop de trahisons pour échapper à la tragédie.

La série est composée d'un prologue et d'un épilogue encadrant quatre épisodes consacrés successivement à quatre personnages essentiels de l'affaire Aldo Moro : Francesco Cossiga (Fausto Russo Alesi), le ministre de l'Intérieur de l'époque, le pape Paul VI (Toni Servillo), la brigadiste Adriana Faranda (Daniela Marra) et enfin Eleonora Chiavarelli, la femme d'Aldo Moro (Margherita Buy). Le premier, rejeté par son épouse, est atteint d'hallucinations et s'isole de plus en plus fréquemment dans l'obscurité d'un réduit capitonné, tel un vampire ou un dément de film expressionniste. Le second vit ses derniers jours, il décèdera en effet le 6 août 1978, un peu moins de trois mois après son ami Aldo Moro. Si on y ajoute ce dernier, qui suit un traitement médical, ce sont donc des hommes malades qui tiennent entre leurs mains le sort de l'Italie. La troisième, une brigadiste, fait le choix déchirant d'abandonner sa petite fille à sa mère pour passer à la clandestinité, la quatrième, catholique fervente mais femme délaissée par un mari absorbé par la vie publique, relève de la race des femmes méditerranéennes dont la tragédie antique nous a offert les exemples intemporels.

Deux hommes, deux femmes, quatre points de vue donc, ceux de trois acteurs du drame et d'un témoin, Eleonora. Quoi de plus propice qu'une série télévisée pour ce genre de gymnastique scénaristique puisque, par définition, elle est constituée d'épisodes ? Contrairement à ce que l'on pourrait croire au vu de la production netflixienne des dernières années, le feuilleton n'est pas l'unique destin de la série. L'excellent *One Night* (2012) de Paul Smith a démontré en son temps l'évidence d'une organisation d'un récit répartie en autant d'épisodes qu'il y a de points de vue différents – voire contradictoires –. Ainsi, d'acteur en acteur, ou de témoin en



Esterno notte, Aldo Moro assassiné

témoin, l'action progresse. La dernière, Eleonora, récapitule l'ensemble tel qu'elle l'a perçu. Eleonora, la plus apte à déceler l'hypocrisie de tous ces pseudos amis politiques qui viennent jusque chez elle témoigner de leur sympathie. Elle ne pardonnera ni au trouble Andreotti, alors premier ministre, ni à l'hypocrite Leone, alors président de la République, ni au simulateur Zaccagnini, alors secrétaire de la Démocratie Chrétienne qui ont, avec le soutien du Parti Communiste, choisi l'intransigeance plutôt que de négocier avec les Brigades Rouges et qui ont ainsi condamné son mari à mort[7].

La séquence introductive est imaginaire. En réalité, elle n'a jamais eu lieu puisqu'on y voit Aldo Moro hospitalisé après son enlèvement par les Brigades Rouges et recevant la visite d'un aréopage de politiciens. On entend sa voix, off, prononcer les paroles de son ultime lettre, « postée » de sa geôle secrète.

Six épisodes plus tard, les dernières images sont extraites de documents d'époque montrant la découverte de son corps dans le coffre de la 4L rouge, l'arrestation de brigadistes, etc... Entre les deux, l'histoire « vue par » (Le ministre de l'intérieur, le Pape, une brigadiste, la femme de Moro), c'est-à-dire la perception que chacun s'est fait de la réalité. L'imaginaire engendre la reconstitution fictionnelle qui engendre la preuve documentaire. Dans cet ordre. Autrement dit, l'ensemble du récit décrit une longue trajectoire entre ce qui aurait pu être mais ne l'a pas été jusqu'à ce qui a réellement été mais n'aurait jamais dû être.

Dès la première réelle conversation, la politique et la vie privée s'entremêlent. Il n'y a jamais de limite claire parce qu'il ne peut pas y en avoir. Aldo Moro et Francesco Cossiga, qui discutent du débat qui vient de s'achever au sein d'un parti et

7 - « Le 30 avril 1978 (soit 9 jours avant l'assassinat de Moro), Mario Moretti [le chef du comanddo et futur exécuteur d'Aldo Moro] téléphone à la famille Moro pour tenter de la convaincre d'exercer une pression sur le secrétaire par intérim de la DC, Benigno Zaccagnini, afin que la sentence annoncée soit suspendue par une ouverture de négociation. : [...] Je dois vous faire une dernière communication. Ce dernier appel est purement motivé par nos scrupules (il donne ensuite des instructions) [...]. Une condamnation à mort n'est pas une chose que l'on peut prendre à la légère, y compris pour nous ! » in *Aldo Moro : la gêne de l'assassin*, de Guillaume Origni, dans *Parlement[s], Revue d'histoire politique* 2018/2 (N° 28), pages 95 à 102

de la future répartition des postes ministériels, semblent épuisés. La nuit est avancée, certes, mais leur lassitude a des racines bien plus profondes. La politique occupe tout l'espace de leur vie. Ce qu'Aldo Moro désigne comme une mission, puisqu'il considère la politique ainsi, exige le sacrifice de la vie intime. Banalité, sans doute, mais pas différente de l'engagement en apparence plus radical des brigadistes qui abandonnent toute vie sociale pour basculer dans la clandestinité. Les premiers choisissent la lumière et le pouvoir, les seconds la pénombre et la mort. Les premiers parlent au nom de l'État, les seconds au nom du peuple. Deux fictions inconciliables.

L'orage qui éclate plus tard dans la nuit et déchire le ciel de Rome, n'oblitère en rien le calme d'Aldo Moro. Il est déjà ailleurs. Son royaume n'est plus de ce monde. Son chemin de croix a commencé sans qu'il le sache. Le chaos a beau s'annoncer dans les cieux, il s'étendra sur terre l'heure venue.

Le détachement qu'affecte Moro ne se décomposera qu'à la toute fin, lorsqu'un prêtre viendra le confesser dans sa geôle. Sachant la mort approcher, il crache soudain son mépris de ses compagnons politiques qui l'ont abandonné, avant de se reprendre, in fine. « Il déploie tout le spectre de ses pulsions : la douceur, la piété, la bonté, mais aussi la haine, les menaces, les malédictions. Il fallait s'éloigner de l'image de saint et de martyr dont joue Moro dans l'imaginaire collectif » explique Fabrizio Gifuni, le formidable interprète du personnage. La rupture avec les pharisiens de la Démocratie Chrétienne et avec la politique en général est consommée. Un instant, il a cessé d'être l'incarnation politique d'un christianisme exigeant. L'image du saint et du martyr s'est effritée. C'est ce que désirait Bellocchio. Mais ce faisant, ne l'a-t-il pas, au contraire, rapproché un peu plus de celui qui, agonisant sur sa croix, reprochait à Dieu de l'avoir abandonné ? Laisser ses pulsions prendre le dessus sur sa foi, c'est laisser l'humanité s'engouffrer en soi, c'est relayer toutes les souffrances, toutes les plaintes des hommes, comme le fit le Christ en ses derniers instants.

Sans même parler de la procession du Vendredi de Pâques où Aldo Moro effectue le chemin de Croix, suivi par le cortège noir des caciques de la Démocratie Chrétienne, Bellocchio a-t-il réellement voulu se défaire du mythe christique ? Non, bien évidemment, il n'a même pas cherché à le faire. Ce n'était pas possible avec un tel choix de personnages et des acteurs de cette profondeur, ni avec une histoire dont chaque accent rappelle les Évangiles. Peut-on traiter de l'assassinat de Kennedy sans ajouter à la dimension apollonienne de son mythe ? Ou revenir sur le meurtre de Thomas Sankara, sans en alimenter l'inspiration shakespearienne ? On n'échappe pas à l'imaginaire collectif.

Le martyr d'Aldo Moro dura 55 jours. Quelque part, au fin fond de Rome, l'homme survécut, confiné dans quelques mètres-carrés. Le labyrinthe qu'évoque Cossiga au détour d'un entretien, n'est pas seulement Rome et l'homme qui est retenu en son recoin le plus secret, c'est celui du pouvoir politique italien où chaque tendance monnaie son poids d'électeurs en ministres et secrétaires d'État, il est celui de toutes les consciences qui ont vécu le drame, c'est-à-dire tous les Italiens, à commencer par Bellochio lui-même.

Les kidnappeurs de Moro, bruyamment soutenus par les groupes d'Extrême-Gauche, ne sont pas le Minotaure. Car le non-dit d'*Esterno Notte*, celui qui tonna si violemment Piazza Fontana, à la gare de Bologne et dans l'Italicus Express (7), provoquant plus de cent morts et des centaines de blessés, se laisse fugacement déceler, autour de la table de conférence du ministère de l'Intérieur, sous les uniformes des officiers de l'Armée et de la police, les costumes impeccables des chefs des services secrets et des divers conseillers, dont beaucoup sont membres de la très secrète loge Propaganda Due (P2). Souterrainement, des forces présentes au plus haut niveau de l'État manœuvrent contre l'État. Elles n'ont pas été éradiquées après-guerre. Après s'être refait une virginité sur le compte de l'amnésie collective, elles sont même désormais aux commandes de l'Italie de 2023.

© Alain Bourges - Turbulences Vidéo #120

PHILIPE (SOLLERS) BY JEAN-PAUL (FARGIER)

par Marc Mercier

Si les familles n'étaient qu'une histoire biologique, il faudrait exclure celles et ceux qui ne sont pas du même sang, repousser les brus et légaliser l'inceste, interdire les adoptions et les mariages homosexuels.

Si elles étaient le lit des amours désintéressées, il faudrait abolir les héritages, sources d'accumulation de privilèges et de rancœurs. Le film *Milou en mai* de Louis Malle ne parle que de cela. La femme de Milou vient de mourir alors que la radio commente en direct les événements de Mai 68. Très vite, autour d'un cadavre qu'on n'arrive pas à enterrer, débarquent les héritiers venus partager le butin. Pitoyable.

Une seule solution, briser le cercle, élargir l'enceinte, accueillir dans nos albums familiaux toutes nos plus chères affinités, amours, amitiés, poètes vivants ou morts et leurs héritages sans testament.

Ce 5 mai 2023, mort de Philippe Sollers. Dans mon album de famille élargie, il ne figure pas encore. Je l'ai jusqu'alors balayé de ma route. Il ne me semblait pas baliser les desseins que je poursuivais. Jusqu'à ce jour, je n'avais lu que son premier roman, *Une curieuse solitude*. Récit d'une éducation sentimentale, d'une quête sensuelle. Un amour fou entre un adolescent et une Espagnole d'une trentaine d'années. Ils se perdent. Se retrouvent. Paradoxe d'une liaison à deux qui n'exclut pas la solitude. J'avais l'âge du garçon. Il me restait à vivre, de toute urgence, une fois le livre fermé. *J'avoue*, comme dit Pablo Neruda, que j'ai vécu. Et c'est pas fini.

À sa sortie (1958), ce livre fut vanté à la fois par Aragon dans *Les lettres françaises* et par François Mauriac dans *L'express*. Double bénédiction, le Kremlin et le Vatican. Je n'appartiens à aucune de ces deux chapelles. Mon sang est rouge et noir, le rouge pour naître à Paris (c'est fait), le noir pour mourir à Madrid (on verra bien). Sur cette trajectoire, il n'y avait pas de place pour accueillir Sollers.

Ce 6 mai, je suis attablé au Café d'Alger du quartier de la Belle de Mai (belle comme Mai 68), c'est l'aube, j'ouvre mon journal quotidien des fois qu'il y aurait à lire quelque chose, sinon je passe directement à la page des mots croisés. J'apprends la nouvelle, Philippe Sollers vient de mourir. J'envoie aussitôt un message à Jean-Paul Fargier. J'ai envie de larmes. L'intrus est entré dans mon album en empruntant les larmes d'un autre. J'eus aussitôt la vision de JPF (comme on dit JLG pour Godard) errant sur les chemins de Goudargues où il vit. Je le vis pénétrer dans ce petit champ habité par douze oliviers et un treizième coupé (Judas), qu'il a baptisé le *Jardin des apôtres*.

J'ai donc peu lu Sollers avec les yeux. Avec les oreilles, c'est une autre affaire. Précisons : je l'ai entendu avec les yeux et vu avec les oreilles. Je me souviens : *Sollers au paradis* (1983), une vidéo de Jean-Paul Fargier. Sollers lit avec vélocité son *Paradis*. Je ne vais pas faire ici comme les serviteurs de l'oubli qui commémorent pour évacuer. Embarquement. Accueillir. Je me précipite à la bibliothèque de l'Alcazar. Travelling le long des étagères jusqu'à la lettre S. Je passe en revue les titres. Pardi ! *Paradis* parti ! Je hèle (j'emploie ce verbe en ce paradis des lettres), je L une employée. Elle porte un foulard arc-en-ciel. « Je cherche *Paradis*. » Je l'inquiète. Elle dit que les choses que l'on cherche vraiment sont rarement à leur place. « Patientez. Je vous appellerai dès que j'aurais mis la main dessus. » Me demande mon nom. Lui demande le sien. Iris. Je n'en crois ni mes yeux ni mes oreilles. La messagère des Dieux. Normal, Marseille est une ville grecque. Je patiente dans une curieuse solitude.

Enfin, elle m'apporte le *Paradis* sur un plateau. Je feuillette. Je fulmine. Elle a ôté du texte toutes les ponctuations. Illisible. Dicible, c'est à voir. Donner de la voix. S'époumoner. Dans ce temple du savoir, le silence est roi. Je dois rejoindre la plèbe. Je salue Iris et me dirige vers l'ouïe. Je fais mon Sollers dans la rue cacophonique et infernale : « soleil voix lumière écho des lumières soleil cœur lumière rouleau des lumières moi dessous dessous toujours plus dérobé plus caché de plus en plus replié discret sans cesse en train d'écouter de s'en aller de couler de tourner monter s'imprimer voler soleil cœur point de cœur… » La vidéo de Fargier me revient en mémoire. Des mots qui déferlent à bout de souffle. Visage. Bouche. Buste. Mains. Incrustés dans-sous-sur des paysages urbains. Paris. Venise. Ascenseur. Vertigineux. Tout va si vite. Des paroles se perdent en route : « voilà le vent s'est levé de nouveau maintenant et je suis là de nouveau comme écrivant le temps de nouveau comme si le temps pouvait n'être rien d'autre que des lignes recoupant des lignes à la ligne là comme au bout du monde… » Nous longeons un fleuve. Ligne sans cesse brisée par la voix. Elle puise son rythme du texte. Qu'importe celui des viles cités avec leurs intempéries, dérisions, obscénités, promotions de gargouillis, réalismes plats, naturalismes populistes, théories inutiles. La poésie creuse ses propres galeries. Fargier la met en images sans illustrer, la met en rythme et en joie.

Revenons au commencement, voulez-vous ? Un peu de physique quantique. Cette vidéo est un big bang à l'envers. Tout l'univers condensé en un seul écran. Avant, en 1981, il y eut *Paradis Vidéo*. Une performance inspirée d'un spectacle associant Bob Ashley et le vidéaste John Sanborn qui impressionna Fargier. Imaginez à présent une esquisse de rosace. Un cercle de huit téléviseurs. Six donnent à voir en noir & blanc des rues, des fleuves, des paysages, des gens, des femmes, des bébés… Deux autres, en couleur, diffusent en direct des images du récitant. Au centre, trône Sollers comme



Paradis Vidéo, performance associant Philippe Sollers, Bob Ashley et John Sanborn, Belfort (1981) © Photo : Jean-Paul Fargier

un présentateur du journal télévisé. Il dit/lit auréolé d'images. Présentation folle, je veux dire qui affole les images et les paroles. Fargier *emparadise* Sollers.

J'ai revu *Sollers au Paradis*. Fargier ne monte pas les images. On n'est pas au cinéma. C'est beaucoup plus instinctif, l'art vidéo. Les mouvements s'apparentent beaucoup plus à des pulsions ou des pulsations sexuelles qu'à des enchaînements logiques. Ce sont des déchaînements a-logiques. Ils sont comme cela les enfants de Nam June Paik. Incrustez-vous les uns les autres ! On comprend pourquoi les geôliers des chaines de télévision font la fine bouche. Ils préfèrent la pornographie du *star-system*. L'art vidéo enfante des étoiles filantes.

Le lendemain, dès l'ouverture des portes, je retrouve ma messagère Iris. « Avez-vous aimé le *Paradis* ? » Ses yeux pétillent. « Ô doux amour qui t'entoure de rire », entend-on dans un autre *Paradis*, celui de Dante. Peut-être veut-elle vérifier si j'en suis sorti indemne ou damné. C'est drôle comme ces deux mots s'acoquinent. L'un semble la négation de l'autre. Ils sont comme les amants de *La femme d'à côté* de Truffaut, ne peuvent ni vivre ensemble, ni séparément.

Je lui dis que le problème du paradis, c'est son éternité (comme l'enfer), on n'en sort pas. Le temps n'existe plus. Ni lever ni coucher de soleil. Ni rêve ni pleine conscience. Ni départ ni arrivée. Comment dans ces conditions aimer un être mortel ? Elle fait la moue. C'est donc pas vraiment la guerre entre nous. Me tend deux livres et disparaît : *La divine comédie* (entretiens de Philippe Sollers avec Benoît Chantre), et *Graal*, son dernier (court) ouvrage que je lirai dans l'autobus. Ce que nous avons en vain cherché toute notre vie (Notre *Graal*, qui es sur terre), dans les poèmes, la musique, la peinture, la nature, est tout compte fait en nous. Il faut s'*inviter* soi-même.

Le soir j'entame les *Entretiens* autour-dans-sur Dante. Beaucoup de grands écarts. Je me perds souvent dans cette forêt dense de références, poètes, philosophes, musiciens, papes et popes, hier et aujourd'hui, l'amour et la génétique. Sollers fait feu de tout bois. Il y a une générosité gratuite dans ce tourbillon d'érudition. Aux antipodes de l'avarice calculatrice des temps présents qui ne croient qu'aux paradis fiscaux et à la religion de la frustration des humbles.

Tenez, juste avant la diffusion de *Milou en mai*, les gestionnaires du cinéma ont cru bon d'afficher à l'écran qu'ici

« la sobriété énergétique » est respectée, chauffage tempéré, lumière tamisée… Avant la projection, une injonction. *Ne jouissez jamais !* On est loin de Dionysos, Sade, Sollers, Bataille, dépense, gaspillage, loin de Béatrice qui promet à Dante des *fruits que moissonne le tournoiement des sphères.* Amants de tous les pays, unissez-vous sobrement ! Poètes, soyez sobres d'allégories ! L'enfer sur terre, quoi. *La divine comédie*, 14 233 vers de dépenses énergétiques !

Revenons aux *Entretiens*. Nos deux compères font soudain un saut périlleux temporel. De Dante, les voici atterrissant en 1989, bicentenaire de la Révolution Française. Sollers invente une formule délicieuse : « Aux grands hommes, la patrie reconnaissante. Aux petites femmes, la *matrie* rancunière. » Et Chantre se souvient, écoutez : « Je pense à cette nuit passée devant la caméra de Jean-Paul Fargier qui vous filme assis derrière le bureau de Jack Lang, orchestrant, en ministre de la culture virtuel, discussions libres et moyens-métrages divers, notamment l'un deux, *Pour célébrer la vraie Révolution française*, où vous commentez, vêtu d'une veste sombre et d'une énorme cravate rouge, un texte de Saint-Just absolument délirant. »

Je fouille, archéologue de la mémoire, la vidéographie de Fargier. Nulle trace. Et pour cause, les images sont restées *en souffrance* sur des cassettes. Jamais montées. Je passe commande. Dix fois, depuis le Mont Sinaï s'il le faut.

De retour d'Égypte, je retrouve Iris. Ma Béatrice. Feindre l'indifférence. Faut pas qu'elle s'imagine qu'elle m'a tapé dans l'œil. Son regard m'inspire, m'aspire. J'expire en bredouillant un osé « Je vous salue Iris. » Elle réplique sans sourciller du tac au tac : « Vous me faites du rentre dedans, monsieur ». Je m'apprête à m'agenouiller pour implorer son pardon. Elle m'interrompt : « Intéressez-vous plutôt au trou de la Vierge ! » Aussitôt, je retrouve ma posture *al dente* et sort mon Dante sur le seuil de l'Enfer : « Je parlerai des choses que j'ai vues. » Iris ferme les yeux. Se laisse pénétrer par des pensées que je ne décrypte pas. Je m'autorise ce récit : « à Marseille, sous Notre Dame de la Garde, il y a une profonde cavité. À la fin du confinement (monastique), j'y suis allé avec l'artiste Pascale Pilloni. Nos iris se dilatèrent dans ce trou noir virginal. Nous avons improvisé un dialogue filmé. Nous démontrâmes les liens de parenté entre l'invention de la guillotine et celle de la ceinture de chasteté. Deux techniques au service de la justice et de la liberté. L'une promet l'égalité de tous à l'orée de la mort. L'autre assure à la fiancée du guerrier en campagne, la liberté de ses mouvements et jette dans les poubelles de l'Histoire cette manie mâle d'*engeôler* son aimée pour qu'elle ne se laisse pas cajoler par le premier venu. »



Le trou de la vierge (1982 - 60' - avec la participation de Jacques Henric) © Philippe Solers & Jean-Paul Fargier

Iris rit. Tous les lecteurs de la bibliothèque lèvent la tête. « Comment, diable, une telle idée a-t-elle surgi dans votre tête ? » J'enchaîne : « C'est la faute à Fargier. Encore lui. Écoutez voir. En mai 1982, la revue *Artpress* illustre sa page de couverture du tableau de Courbet *L'origine du monde* (1866). Scandale. Sollers se fait l'avocat du diable. Il dit que l'âme est la forme du corps. La voix ne sort pas du corps, il est tout entier dans la voix. Alors Fargier et son complice Gautreau tendent l'œil et l'oreille, cadrent, décadrent, encadrent, *rétrocadrent, horscadrent* maître Sollers plaidant pour la réunification de la Vierge et de Vénus, huit ans avant celle de Berlin. Ainsi naquit *Le trou de la Vierge* (1982). » Iris reste bouche bée. C'est alors que j'ai rougi. Dans la *Divine Comédie*, Dante certainement un peu ivre de joie face à la beauté de Béatrice (celle qui apporte la béatitude), déclare cette chose incroyable : « Dio parea nel suo volto giore ». *Dieu semblait jouir sur son visage*. Cela mérite une messe en rut majeur.

N'étant ni Dieu ni béatifié, je reprends mon bâton de pèlerin. J'emprunte un film de Truffaut pour me changer les idées. Je bondis dans le descenseur comme quelqu'un qui fuirait l'échafaud l'air de rien, enfin, non, l'air de Miles Davis en tête. Dans le hall, je me demande si Iris voit la nuit quand elle ferme les yeux ? Je voudrais lui réciter des vers luisants. Quelle âme galante, je fais. Volte-face. Je prends l'ascenseur. Je dis à Iris qu'elle est la sainte patronne de l'art vidéo. Qu'elle voit comme elle pense et pense comme elle voit. Et moi, je m'y perds. C'est comme cette histoire de Vierge, une mère qui devient la fille de son fils. On dirait une vidéo de Fargier. Sens dessus dessous les généalogies, les causes et les effets. « Cause toujours, me dit-elle, les naissances et les décès sont

des faits divers. Rien d'autre ». Elle me tend *Studio* de Sollers, et me pousse dans le descenseur.

Comme le lendemain c'est l'Ascension, j'ai le temps de le compulser. J'apprends que Hölderlin (1770-1843) a daté certains de ses derniers poèmes en 1648 et d'autres en 1940. Comme je crois les poètes sur parole, il exista donc avant de naître et persévéra après n'être plus, dans le langage. D'ailleurs, Philippe Sollers, ça donne P.S., *Post-Scriptum*. L'écrit d'après. Demain, je raconte tout ça à ma messagère. Je la regarderai droit dans les iris, dans la fente ou la feinte des yeux ? Chercher la faille. Je suis au pied du mur. Quel mur ?

Il y a quelques années, je me suis rendu en Palestine avec Jean-Paul Fargier. Ce qui saute aux yeux, ce sont les *parties honteuses* de ce territoire. Ces murs qui séparent des peuples et des croyants de tous bords. Terres ceintes.

Comme je suis en train de lire la *Divine Comédie*, j'apprends qu'aux abords de l'Enfer, Dante a réservé un espace pour les non-baptisés qui pourront être rachetés. On y trouve des gens comme Socrate, Démocrite ou Euclide..., et, ô surprise, Salâh ad-Dîn, ce sultan égyptien qui à l'époque des croisades a reconquis Jérusalem. Il rendit aux musulmans la mosquée Al-Aqsa, laissa aux chrétiens le Saint-Sépulcre et aux juifs leurs synagogues. Il n'a pas voulu ajouter de la catastrophe à l'Apocalypse. La *Nakba* viendra plus tard, en 1948 avec la création de l'État d'Israël.

Pour Fargier, ce voyage palestinien fut un retour. En 1983, il vint ici pour tourner *Sollers au pied du Mur*, celui des lamentations (troublantes images nocturnes peuplées d'ombres). Ils allèrent à Jéricho, aux bords de la Mer Morte, sur le Mont des oliviers, au Saint Sépulcre, le tout auréolé de paroles de Jérémie, Isaïe, Mathieu, Marc, Joyce...

Aujourd'hui, devant ces images je me dis que la Jérusalem Céleste occupée n'en finit plus de se *désemparadiser*.

À peine atterri, je rejoins mon temple labyrinthique du savoir. Pas l'ombre de ma messagère. J'erre parmi les rayonnages. Au niveau de la lettre D, j'entraperçois une caméra et la voix d'Iris qui me sollicite un entretien :

« Que cherchez-vous, citoyen ?

— Je ne cherche pas, je trouve.

(Elle émet un *olé*, style Picasso aux arènes. Peut-être a t-elle vu *Picasso by night by Sollers* que Fargier réalisa en 1988 ? Cette fille est énigmatique).

— Où allez-vous ?

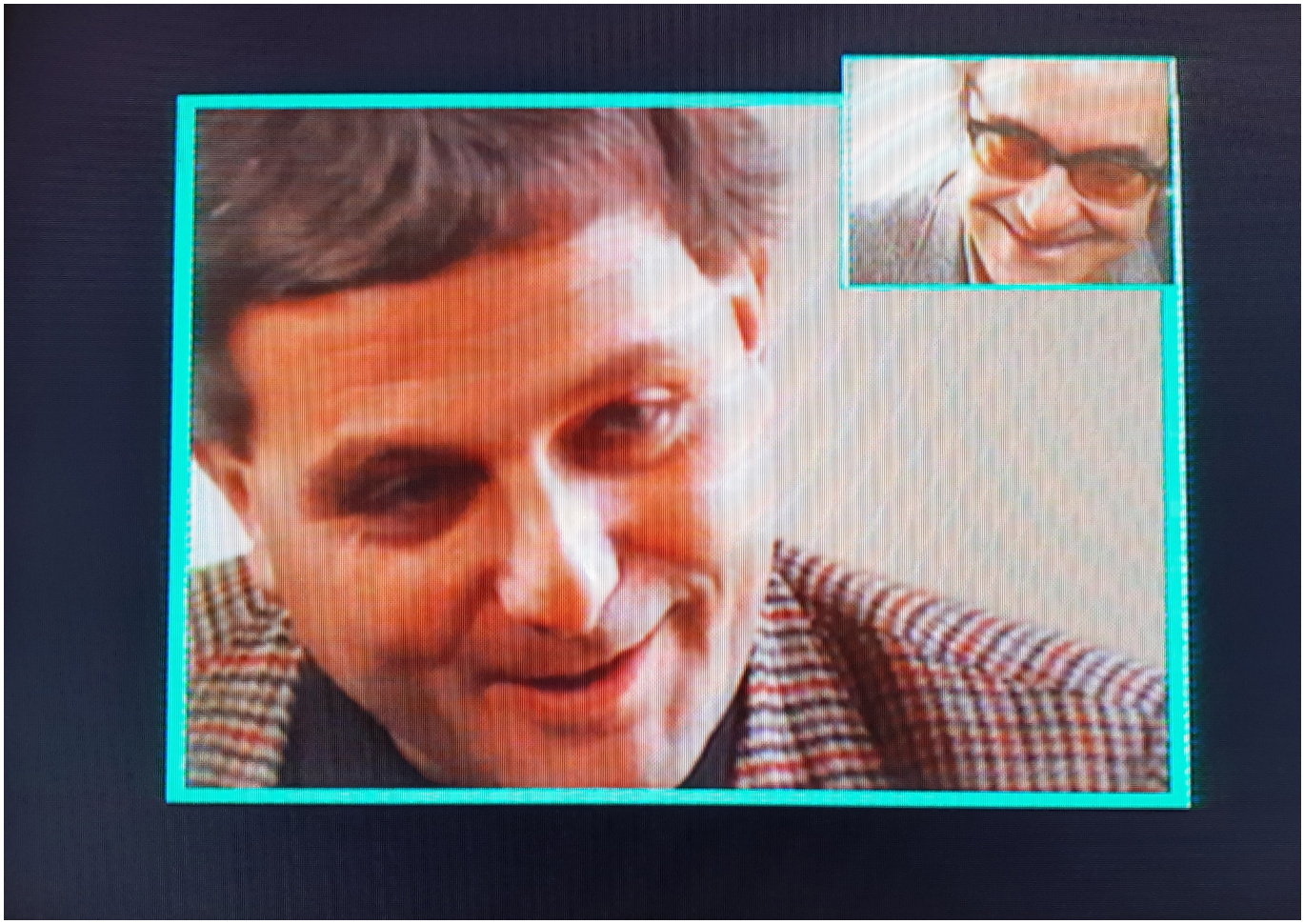
— Je viens de pénétrer, non sans mal, le deuxième cercle de la *Divine Comédie*. Celui qui accueille les victimes de la passion amoureuse. J'y suis, j'y reste. Damné et indemne. »

D'un doigt (de fée), elle pousse le livre de notre séparation : *La lettre sur les aveugles* de Diderot. J'entends son doux rire pendant que je me baisse pour ramasser l'ouvrage chu. Puis, ma déesse de l'art vidéo pointe au loin le rayon des DVD. J'obéis au doigt et à l'œil. Je suis la trajectoire indiquée et découvre *Sollers joue Diderot* (1982) par Jean-Paul Fargier : jardins et terrasses du Palais-Royal. Sollers lit Diderot à deux jeunes femmes en costumes d'époque. Elles sont si inspirantes que quiconque s'en approcherait se verrait condamné au deuxième cercle des amours passionnelles. Comment dire ? Les protagonistes s'amusent. Plaisirs textuels. Des jeux érotiques parfois. C'est fou cette proximité entre les mots *jeu*, *joie* et *jouir*. J'entends : « Qu'est-ce qu'un être sensible ? » Je tends l'oreille : « Un être abandonné à la discrétion du diaphragme. » Je sursaute. Je m'interroge. Le diaphragme qui règle la lumière ou celui qui régule les naissances ? Iris saurait répondre. Nous sommes au siècle des Lumières. Les lumières qui clignotent, c'est la vidéo. Ces jardins du XVIII[e] siècle exhalent les caresses de l'intelligence érotique. Revenons à *Diderot by Sollers by Fargier*. J'entends que si on perd le sensualisme, le matérialisme devient mortel. Je vois : Sollers dépose une fraise juteuse entre les lèvres de la belle. Je me souviens : Sade nourrissait sa philosophie à la source de la passion. Je vois : (plan rapproché) un baiser langoureux. Magnifique peinture mobile où les langues se mêlent (de ce qui les regarde). Soudain, Sollers médite en marchant. Travelling. Éloge de la télévision en couleur : un lieu où on ne peut pas tricher. Nuance : si tout est tricherie, la vérité finira bien par apparaître, par déborder sans complaisance. Philosophie cathodique, satellite du désir.

Je reviens vers Iris et lui demande : « Si l'on supprime le mensonge, où ira loger la vérité ? » C'est une manière comme une autre de lui causer d'amour, de mon désir SDF. Elle la loge où, elle, sa vérité ? Elle me conseille de lire *Le secret* de Sollers, un polar où il est question de l'assassinat raté d'un pape par un turc, et des services secrets russes, bulgares, américains, pontificaux... Puis, sans autre forme de procès, elle me bande les yeux avec son foulard arc-en-ciel. Jamais son corps ne fut aussi près du mien. Me prenant pour Mc Luhan, je me dis que son médium est son vrai message. Tout amour. Ah, me voici rêvant d'un corps-à-corps. Je suis aux anges. C'est mal parti avec ses bestioles asexuées. « Aimez-vous la boxe ? », me dit-elle avec un beau direct. Je l'*upercute* d'un « oui, quand l'un des combattants est poète comme Arthur Cravan ». Elle ne baisse pas la garde. Elle décoche : « Allez voir la rediffusion du match *Sollers / Godard : l'entretien* (1984) arbitré, filmé, monté dans un temps record, le temps que la terre fasse



Sollers joue Diderot (1984 - 52' - avec la participation d'Elisabeth Barillé et Annie Hamel) © Philippe Solers & Jean-Paul Fargier



L'entretien (21, novembre 1984) © Jean-Paul Fargier

un tour sur elle-même, par Fargier. » Elle me fait tourner sur moi-même. Me demande si je connais ce guerrier hutois qui eut les yeux crevés lors d'une bataille et continua néanmoins à frapper au hasard autour de lui avec son maillet ? « Il se nomme Jean Colin-Maillard. » Elle m'en fait voir de toutes les couleurs avec son foulard. Je comprends pourquoi Sollers fit l'éloge de la télévision en couleur. L'arc-en-ciel, c'est la mire céleste.

Le grand match PS / JLG eut lieu le 21 novembre. PS joue sur son terrain puisque c'est lui qui a choisi la date : anniversaire de la Présentation de Marie au Temple. JLG, fruit d'une famille protestante, est baba. Nous en sommes déjà au troisième round. Le premier fut *Le trou de la Vierge* avec PS. Le deuxième, c'est le *Je vous salue Marie* de JLG qui vient tout juste d'apparaître.

Sous l'œil des caméras, nous assistons à un duel de titans. Ou un duo de Titien(s), le grand peintre spécialiste de Marie.

Les voir-entendre depuis l'aujourd'hui donne le frisson. Il fut un temps où des humains prenaient le temps de s'écouter, se parler, hésiter, bafouiller, réfléchir. Il fut un temps où un vidéaste pouvait encore rêver d'une télévision sensiblement intelligente. Voir de loin et être au plus proche. Deux hommes échangent à propos d'une femme. Pas n'importe laquelle. Marie, *une entre toutes les femmes*. Ils philosophent dans le boudoir. La virginité. La représentation. Le sacré et le profane. L'ineffable et l'immaculée. La parole qui annonce brutalisée par le discours médical.

Mi-temps : pour comprendre leurs propos sur la Vierge, peut-être faut-il imaginer le contexte, la toile de fond. Ce n'est pas Titien qui l'a peinte. Aujourd'hui, les peintres sont remplacés par les journalistes. Dans un quotidien est parue une photo : gros plan d'une femme en blouse blanche. Elle tient dans sa main droite quatre tubes ; de la gauche, elle pince une longue paille terminée d'un petit pompon blanc qu'elle introduit dans une marmite d'acier. Légende : « Les tubes à paillettes d'un congélateur de sperme. » Le journaliste s'est sacrifié sur l'autel de l'information. Il narre : le médecin a pris une éprouvette, y plante un entonnoir, met le tout sur un sup-

port qu'il pose sur le lit. « Faites là-dedans ». Il a touché deux cents francs pour ce don.

Le mystère de la procréation sans perdre sa virginité est résolu. Les nouveaux pères gagnent leur vie en donnant la vie par une opération bancaire. Sauve qui peut (la vie) !

Reprise : PS et JLG passent tout en revue, Vénus, la Lune, les actrices, Artaud, Bataille, Bach, Heidegger, Luther et le sac de Rome, le rôle des vents dans les cantons suisses, la lecture à haute voix, l'hystérie, la télévision, le rire... Rien n'échappe à JPF. Il joue. Tantôt l'un, tantôt l'autre prend le dessus de l'écran. Parfois, ils sont à égalité. Soudain, JLG, après avoir pieusement écouté les leçons de théologie dispensées par PS, déclare que cadrer ne l'intéresse pas. Il préfère faire le point. Le point sur qui ? Marie ? La lumière ? Il faut trouver la juste distance. C'est justement ce que JPF ne cesse de faire avec ces deux lascars. De temps en temps, il fait des clins d'œil. C'est l'arbitre. Ou l'orbite (qui fait le moine). Il a tous les droits. Et hop, voilà une image de Notre-Dame ou d'une rosace qui glisse sur l'écran, en silence, un ange passe.

Iris, où êtes-vous ? Vous dont le corps est audio-visible et audio-tactile. Voir-entendre-toucher : la trinité des amants passionnés. Les ayants droit se contentent de toucher-palper-encaisser. Iris, je voudrais vous scruter-sculpter-ausculter. M'entendez-vous ? Ouïr et jouir. Je suis éperdu et perdu sans elle dans cette bibliothèque. Un ordinateur se met à clignoter. Je m'approche : *Le Phallus mis à nu par ses non-célibataires, même* (1985). Une vidéo malaxée et forgée par Fargier, avec Sollers et le sculpteur Alain Kirili. Les humains sont en noir & blanc. Les œuvres de bronze ou de plâtre en couleur. Lutte des tons sur fond d'opéras. Bandes d'images verticales qui glissent, se bousculent, grossissent, rétrécissent, s'effacent... Pas une mince affaire de marier des non-célibataires. Ils n'ont ni la langue ni les mains dans leurs poches. Ils mettent leur vie entre les doigts de fée de la chair et de l'extase. Il faut un témoin, un envoyé spécial, pour inscrire dans le marbre électronique ce mariage improbable. Fargier en embuscade. Guérilla poétique de l'art vidéo. Il y a des vérités qui passent inaperçues. Ces fluides qui circulent quand une rencontre a lieu.

Je quitte l'écran. Iris a vraiment disparu. J'entre dans une grande solitude. Cosmique. Une de ses collègues me remet une lettre : R. Je cherche. Je feuillette un ouvrage sur Rodin qu'appréciaient Sollers et Kirili. La voici. Un bronze. Mensurations : H. 82,7 cm ; L. 69 cm ; P. 63 cm. Titre : *Iris, Messagère des Dieux* ou *L'Éternel tunnel* (1895). Elle a perdu la tête. Elle vole. Elle est nue. Cuisses ouvertes. C'est la réplique de l'*Origine du monde* de Courbet. Je fonds dans l'impensable.

Quand le poète Virgile abandonne Dante à l'approche du Paradis, il lui dit : « Prends désormais ton plaisir pour guide. » Puis il le remet entre les mains de Béatrice. C'est ce qui arrive à tous les entêtés, les *acharnistes* amants fous de la liberté. Fargier est de cette trempe.

Jean-Paul Fargier n'a pas filmé Philippe Sollers pour le *garder* à vue (la culture commémorative), mais pour le *libérer* à vue (la poésie toujours vivante). Il a gréé des arches électroniques pour sauver des espèces menacées par l'apocalyptique société du Spectacle. Des espèces (Sollers, Godard, Kirili, Dante, Diderot...) ni sonnantes ni trébuchantes, embarquées sur l'anARCHiE vidéo.

Sollers a désormais sa place dans mon album de famille élargie où cohabitent celles et ceux qui comptent pour moi. Tout près de Dante.

J.P.F. : Joie, Poésie, Filmer.

© Marc Mercier - Turbulences Vidéo #120

LES OISEAUX QUI CHANTENT AIDENT LES ARBRES À POUSSER

par Christiane Geoffroy

La création de iel, contraction de il & elle dans l'écriture inclusive pourrait-elle nous permettre de revisiter et d'explorer au-delà des genres, les relations entre l'humain, l'animal, le végétal, l'animé, l'inanimé, les vivants et les morts ?

Dans la période extrêmement troublée que nous traversons, est-ce que iel pourrait nous raconter d'autres récits, nous transmettre d'autres façons d'être au monde et nous proposer d'autres manières de vivre plus inclusives ?

Un jour, je lis que, dans la langue Cri, langue d'un peuple autochtone du Nord canadien, le genre n'existe pas, du moins pas sous la forme que nous connaissons en français, c'est-à-dire en relation au sexe. Dans cette langue, seuls l'animé et l'inanimé sont genrés. J'imagine que l'animé pourrait concerner tout ce qui est vivant et l'inanimé pourrait être les roches, le sable, l'eau, etc.

En me projetant dans le parler de cette langue, je m'interroge. Par exemple, est-ce l'eau d'une rivière pourrait être considérée comme inanimée ? Est-ce que l'eau de cette même rivière qui pénètre dans un corps animal ou dans un corps végétal et participe à sa physiologie vitale, serait considérée comme inanimée ou animée ?

En fait, en linguistique, un nom animé désigne un être vivant, réel ou imaginaire, un nom inanimé désigne des objets, des sentiments, des qualités, des actions.

Ce que je pensais être une exception de la langue Cri concerne en fait la plupart des 7 000 langues parlées dans le monde telles que le chinois, le japonais, le turc, le basque, le géorgien, le coréen, le persan, les langues finno-ougriennes, les langues malayo-polynésiennes, de nombreuses langues africaines, amérindiennes, etc. Ces langues ne possèdent pas de genres lexicaux.

Au départ, le latin, le grec et le sanskrit possédaient 3 genres, le féminin, le masculin et le neutre. Au cours de leur évolution, le neutre a disparu des langues comme le français et l'espagnol, mais il a perduré dans d'autres langues modernes, comme l'allemand.

Certaines langues européennes, comme le russe, l'anglais, distinguent les genres au singulier, mais pas au pluriel.

Dans les langues finno-ougriennes, le féminin et le masculin ne sont pas différenciés. Seuls l'animé et l'inanimé le sont. Si vous parlez de votre grand-mère, vous direz par exemple : « ça me racontait des histoires » et si votre grand-mère vous raconte une légende dont l'héroïne est une ourse, elle dira par exemple « un ours femelle chasse ».

L'animé et l'inanimé font partie des fondations des langues indo-européennes. Ils sont liés à une version animiste du monde, à une époque où les rites et les croyances s'attachaient aux forces et aux éléments naturels. Petit à petit, les religions monothéistes ont été imposées et avec elles, des modes de pensée plus autoritaires. L'animé et l'inanimé ont laissé la place au couple féminin/masculin.

J'aimerais parler très rapidement de la règle de proximité dans l'écriture inclusive qui consiste à accorder le genre de l'adjectif avec le plus proche nom qu'il qualifie. Du temps de Racine, elle existait déjà, sauf qu'en 1675, un ecclésiastique, l'abbé Bouhours, décrète que « lorsque les deux genres se rencontrent, il faut que le plus noble l'emporte ». C'est une période où la religion catholique et la monarchie triomphent. Une période où Louis XIV se pense aussi essentiel que le soleil. Ainsi, la règle de proximité sera abandonnée par l'académie française, mais grâce à iel, elle pourrait reprendre du poil de la bête.

Quelques mots sur l'écriture épicène, écriture qui d'ailleurs mériterait beaucoup plus d'attention, car elle est porteuse d'imaginaire et de liberté langagière ! Son étymologie est composée de deux termes, épi, qui signifie la partie terminale de la tige des plantes renfermant les graines, donc de futures semences. Et le second terme, cène, qui lui fait référence au repas du Christ la veille de sa passion.

Épicène a aussi pour objectif d'échapper au genre, par exemple belle ou beau deviendra magnifique.

Épicène permet également de nommer une espèce sans en préciser le sexe. Au choix, un corbeau, une guêpe, une baleine, etc.

Actuellement, en schématisant très grossièrement, nous sommes coincés entre deux histoires, l'ancienne qui fonctionne de moins en moins bien et la nouvelle que nous n'avons pas encore intégrée. Dans cet entre-deux à la fois terrifiant et excitant, je souhaiterais interroger iel au-delà de l'humain, le iel animal, le iel végétal et le iel minéral. Est-ce que ce iel pourrait aider les déjà morts, les vivants et les générations futures à conquérir une vie bonne et harmonieuse ? Est-ce dans nos mondes occidentaux, très fortement urbanisés où la colonie est intégrée à nos modes de vie et de pensée, est-ce que iel pourrait nous permettre, au lieu de vivre de, de vivre avec ? Est-ce que iel pourrait contribuer à créer des relations autres avec le vivant, tout en sachant que l'écriture et le langage peuvent être performatifs[1] !

Les pistes que je tenterai de partager avec vous sont liées à une expérience de terrain. Expérience menée en 2015 à l'archipel des Kerguelen en Terres australes et antarctiques françaises lors d'une résidence artistique « l'Atelier des ailleurs ».

1 - La première partie sur l'histoire des genres est issue de recherches sur le net.



L'arbre à ours © Christiane Geoffroy

Accompagnée par le vent et une lumière remarquables, j'ai vécu sur cette île pendant 3 mois avec des scientifiques, des militaires et des animaux sauvages. Animaux qui n'ont pas peur de l'humain puisque sur cette terre, ils n'ont pas de prédateurs. Marcher dans ces paysages sublimes, se battre avec les éléments qui sous ces latitudes sont sur-vitaminés, vivre de longues heures au milieu des manchots, des éléphants de mer, m'a re-appris à vivre avec le corps, les sens à fleur de peau comme s'ils étaient en quelque sorte décrassés[2].

En rentrant en métropole, mon travail artistique s'est organiquement re-placé et je me suis posé deux questions : dans ce monde en grands bouleversements, quels récits pourrait raconter un/une artiste, et quelles formes ces récits pourraient-ils incarner ? Comment transmettre des esperments[3] pour tenter de vivre en harmonie avec le Vivant afin de re-équilibrer nos relations avec la planète Terre, tout en sachant par exemple qu'actuellement face au dépassement des ressources, les mois ne font plus que onze jours ?

Tout d'abord, j'aimerais interroger l'animisme. Dans la tradition orale des peuples amérindiens, il existe des récits mythiques qui racontent que dans des temps très anciens, les humains et les animaux n'étaient pas encore distincts. Ensemble, ils partageaient un monde commun qui leur permettait de communiquer entre eux.

Même si la situation est différente aux quatre coins du monde, que ce soit en Amazonie, dans le grand Nord canadien ou au Kamtchatka, région située en Extrême-Orient Russe, etc., les populations qui vivaient et parfois vivent encore aujourd'hui au contact de la nature entretiennent des rites, des façons de faire et de penser qui descendent de ces mythes et que l'on pourrait nommer l'animisme. Souvent basées sur une économie de chasse, de pêche et de cueillette, impliquées et imbriquées dans un territoire, ces populations entretiennent avec les animaux, avec les plantes, avec les lieux, avec les morts, des relations très étroites et individualisées. Elles conversent avec eux en rêve et lors d'incantations.

L'animisme n'est pas basé sur une croyance comme dans les religions, mais sur des expériences multiples vécues, rêvées ou racontées qui concernent le Vivant présent, passé et à venir en lien avec un territoire connu[4].

Une autre manière de penser le Vivant mais singulièrement proche de l'animisme serait le perspectivisme. Dans le perspectivisme, vu sous un angle ethnologique, il y a une unité de l'esprit entre l'humain et l'animal et une diversité des corps. Dans l'animisme et le perspectivisme, nous retrouvons une humanité commune d'un temps pré-cosmologique partagée dans les corps des animaux et des humains. Les animaux se comportent comme des humains, mais ils perçoivent les humains comme des animaux, comme si le point de vue d'une espèce sur les autres dépendait toujours du corps où il réside[5]. Dans l'animisme comme dans le perspectivisme, comprendre le point de vue de l'autre animal ou végétal en tenant compte du corps dans lequel il habite sur un territoire commun et partagé est essentiel pour vivre en harmonie.

Ces ontologies non modernes nous aident à nous re-mémorer que sentir/penser avec la planète Terre implique de raisonner simultanément avec le cœur et l'esprit. Elles nous rendent mieux alertés aux conséquences de nos actions sur les autres formes de vie. Mais très rapidement, lorsque l'on commence à s'immerger dans des modes de vie autres et à y réfléchir, on s'aperçoit que ces ontologies sont aussi profondément politiques. Elles remettent en cause l'essence même de nos civilisations occidentales, la religion, le néo-libéralisme et d'une façon générale toutes les formes de prédation, de dépossession, de colonisation, d'invasion, etc.[6]

La mythologie occidentale nous a longtemps raconté une histoire différente. En prenant là encore, de multiples raccourcis, nous étions des animaux parmi d'autres et nous avons cessé de l'être au fur et à mesure que la culture prenait le pas sur la nature.

Mais écoutons le point de vue d'un systématicien qui travaille sur l'origine des espèces, Guillaume Lecointre, professeur au Museum d'histoire naturelle de Paris[7] : « Depuis

2 - *On dirait que j'étais... l'archipel de Kerguelen* de Christiane Geoffroy (Analogues éditions)

3 - *Esperment*, espérer en vieux français est issu de l'essai *Ce à quoi nous tenons* (La découverte éditions), d'Émilie Hache, philosophe et auteure.

4 - *Les lances du crépuscule* (Terre humaine éditions) Philippe Descola. *La chute du ciel* Davi Kopenawa et Bruce Albert. *Les âmes sauvages* (La Découverte Éditions) et *À l'Est des rêves* (La Découverte Éditions) Nastassja Martin.

5 - *Métaphysiques Cannibales* (Puf éditions), Edouardo Viveiros de Castro.

6 - Citation de Baptiste Lanaspeze, *Nature* (anamosa éditions).

7 - Extrait de *Climatic Species*, 38', 2018. Christiane Geoffroy



L'arbre à ours © Christiane Geoffroy

quelques années se répand l'idée de buisson du vivant, le mot buisson est une métaphore bien sûr comme l'arbre est une métaphore aussi. Ce qu'on entend par là c'est que dans les arbres anciens, il y avait un tronc central et ce tronc central mène à un sommet, un peu comme un sapin a un sommet finalement et évidemment sur ce sommet il y avait l'homme. Le buisson que dit-il : toutes les espèces actuelles sont contemporaines. Tous les êtres vivants sont autant évolués quel que soit le point d'où on parte. Finalement toutes les espèces sont issues d'un lignage dont le temps est le même quand on le rejoint à l'origine de la vie. »

Comme on vient de le voir, l'animisme et la science contemporaine transmettent des récits sur le Vivant complémentaires. L'ensemble du Vivant a des ancêtres communs et son arbre généalogique recouvre la planète Terre tout entière.

Et, peut-être que iel pourrait aussi devenir l'ambassadeur de cette chose invisible et essentielle qui s'échange et relie animal et végétal dans un partage vital aussi bien pour l'un que pour l'autre, le souffle ! « Ce souffle est partout, il n'est nulle part, à la fois invisible et essentiel » nous dit Emanuele Coccia dans *La vie des plantes*. Mais, il n'a jamais été aussi fragile, qu'aujourd'hui, de pouvoir respirer ensemble !

Puisque la nature est sortie de ses gonds et est entrée en politique, qu'en est-il des éléments, l'eau, le feu, l'air et la terre ? Faut-il les classifier dans l'animé ou l'inanimé ? Peut-être est-ce le moment de lire ou de relire les essais de Gaston Bachelard (1884-1962) qui en tant que scientifique et philosophe a réfléchi à leur poétique pendant plus d'une trentaine d'années ! Depuis quelques décennies déjà, les éléments nous font subir de sérieux et terribles coups de semonce. Les changements climatiques d'origine anthropique génèrent chez les éléments de nombreux excès comme s'ils étaient en rébellion contre leurs conditions actuelles. Prenons par exemple, les typhons. Des données scientifiques satellitaires, récoltées depuis les années 70, montrent qu'ils ont gagné en intensité. Pour se

former, ils ont besoin de vapeur d'eau. Vapeur d'eau, qui sera constituée par des étendues d'eau à 26° sur environ 50 mètres de profondeur. Alors, on imagine qu'avec la hausse des températures sans cesse croissante des eaux marines, le carburant qui les anime n'est pas prêt de leur manquer.

Avec la sixième extinction, les espèces animales et végétales voient d'abord leurs relations s'étioler avant leurs complète disparition[8]. Si pour le Vivant, cette extinction se passe dans le plus grand des silences, les éléments, eux, ont décidé de se manifester, de manière plus brutale et imprévisible. Effectivement, nous découvrons avec les scientifiques que la crise climatique a des effets profonds sur les systèmes météorologiques mondiaux. Cette crise multiplie « les rivières dans le ciel » avec des déluges probables sur les régions montagneuses. Ces rivières pourraient contenir 15 fois la quantité d'eau qui s'écoule dans un fleuve tel que le Mississippi, elles peuvent s'étendre sur 400 km de large.

L'entrée en scène des éléments dans nos vies quotidiennes m'a donné envie de glisser cette phrase de Nastassja Martin, extraite de son dernier essai, *À l'Est des rêves* : « Sommes-nous entrés dans une forme de monde, où chaque individualité vivante, devient dépositaire, de la diffraction en chacun d'eux, d'une puissance vitale, qui anime le cosmos tout entier ? ».

J'aimerais partager maintenant avec vous ce texte, *Au congrès des vents* écrit par une éminente juriste en droit international, Mireille Delmas-Marty[9]. Ce texte est un prolongement de celui d'Édouart Glissant qui avait rêvé de transformer la mondialisation qu'il jugeait trop agressive.

« Au Congrès des vents s'étaient réunis les acteurs de la mondialisation afin d'organiser la gouvernance mondiale. Participaient les vents planétaires, ceux des grandes organisations internationales, mais aussi les souffles puissants qui animent les marchés mondiaux, et ceux, qui se lèvent avec les nouvelles technologies. Les vents des pays qui les avaient rejoints, rappelaient, avec une force très inégale, les particularités propres à chaque état, voire à chacune des grandes métropoles. Sans pour autant exclure les vents moins connus des peuples premiers, ni ceux, nouvellement organisés, des citoyens du monde. Même le *petit souffle de campagne* tout innommée, autrement dit le souffle vital qui anime chaque être humain, était venu au Congrès des vents. Non content *d'écouter ses frères immenses*, c'est lui qui s'élancera à son tour, quand la dispute entre les grands acteurs de la mondialisation conduira à l'échec. C'est lui qui donnera à chacun la force de s'indigner, l'audace de se révolter, et peut-être la volonté de prendre en charge l'avenir de la planète… »

Dans notre société qui s'est trompée en préférant les biens aux liens, où l'effondrement actuel peut être vu comme un délitement de tous les pouvoirs ou l'inverse, iel pourrait nous aider à vivre ensemble, tels des « oiseaux qui chantent et aident les arbres à pousser » en incluant aussi dans nos réflexions, nos actions et nos rêves, les futurs vivants.

© Christiane Geoffroy - Turbulences Vidéo #120

8 - La sixième extinction. *En plein vol, vivre et mourir au seuil de l'extinction* (Wildproject éditions), Thom Van Dooren.

9 - *Aux quatre vents du monde. Petit guide de la navigation sur l'océan de la mondialisation* (Seuil éditions), Mireille Delmas-Marty.

FIGURATION ET CONFIGURATION DE QUELQUES ESPACES INSOMNIAQUES

par Claire Chatelet

De l'image mentale à l'image technique

« *L'essence de la nuit ne nous laisse pas dormir. Le sommeil est une issue par où nous ne cherchons pas à échapper au jour, mais à la nuit qui est sans issue.*

(Maurice Blanchot)

Une nuit le sommeil m'a abandonnée. D'une manière brutale, radicale et apparemment définitive, je suis devenue insomniaque. La recherche de remèdes et de solutions de tous ordres m'a occupée pendant des années, me laissant nuit après nuit dans une désespérance profonde devant l'absence manifeste de résultats. D'après les médecins et autres thérapeutes, j'avais un problème de veille : mon cerveau ne voulait pas donner à mon corps le signal de dormir. Seuls les somnifères, dans des doses toujours augmentées mais avec une efficacité réduite au fil du temps, pouvaient m'extraire de cet état de vigilance exacerbée et me plonger dans un très court sommeil artificiel. Au risque de devenir folle, il fallait que j'accepte mes insomnies et ma fatigue sans m'inquiéter de leurs répercussions sur mes journées. Arrêter de lutter contre la nuit, accueillir l'état de conscience modifiée dans lequel je me trouve, explorer ce monde à la réalité altérée.

Un protocole productif s'est alors installé : chaque nuit dans mon lit, je crée une image, puis d'une manière quasi-instantanée, je la partage sur les réseaux sociaux. Il s'agit de tenter de capter et faire ressentir cet espace-temps parallèle provoqué par le brouillage entre la veille instinctive et la somnolence chimique, cet interstice « sur la frange d'un demi-jour, d'une presque-nuit »[1]. En figurant mon insomnie et en la partageant, peu à peu je l'apprivoise, sa présence obstinée m'apparaît moins hostile, son environnement plus familier. Les images me permettent d'habiter mes espaces insomniaques, et ainsi, alléger le poids de mes nuits.

Au delà de l'aspect « thérapeutique » de cette pratique, ce que je cherche à travailler c'est la manière dont peut être matérialisée cette « autre nuit » selon la formule de Maurice Blanchot. Ce dernier distingue la « première nuit accueillante », celle où l'on s'y repose, de l'« autre nuit », celle qui n'accueille pas, qui ne s'ouvre pas. Celle dans laquelle « on est toujours dehors »[2]. Mes images proviennent donc de l'expérience intime de cette « autre nuit », cette nuit sans issue que j'appréhende comme un espace inachevé, instable, bordé tout à la fois de ténèbres et de lumières[3]. Le territoire sensible de l'insomnie se déploie pour moi comme un espace à multiples dimensions, ou mieux, comme « un espace à nulle dimension », pour reprendre les mots du poète Joë Bousquet qualifiant ainsi l'espace intime[4], voire comme un « contre-espace » selon la définition du photographe Raoul Ubac[5]. Il déborde en effet de toutes parts le réel et semble échapper à ses lois mathématiques. Il agit ainsi sur l'imaginaire et nous fait entrer dans un espace-temps complexe où les perceptions externes et internes s'entrelacent, où l'on peut, comme remarque Olivier Schefer, s'absenter du monde et dans le même temps être absorbé par ses dehors[6]. Veiller c'est encore, selon le philosophe, se tenir précisément sur cet interstice-là, devenir tout

1 - Olivier Schefer, *Variations nocturnes*, Paris, Vrin, 2008.

2 - Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1982.

3 - Olivier Schefer, *op.cit.*

4 - Joë Bousquet, formule citée par Gaston Bachelard dans *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement* [1943], Paris, José Corti, 1990.

5 - Raoul Ubac, « Le contre-espace », *Messages*, 1942, cahiers I. Ubac cite lui-même Joë Bousquet expliquant que ce contre-espace est « ce que l'esprit s'efforce de combler » (*ibid.*). Gaston Bachelard, dans *L'Air et les songes*, se réfère quant à lui aux deux auteurs, pour expliquer que « [l]es jeux de l'imagination formelle, les intuitions qui achèvent les images visuelles nous orientent à l'envers de la participation substantielle. Seule une sympathie pour une matière peut déterminer une participation réellement active qu'on appellerait volontiers une induction si le mot n'était déjà pris par la psychologie du raisonnement. Ce serait pourtant dans la vie des images que l'on pourrait éprouver une volonté de conduire. Seule cette induction matérielle et dynamique, cette "duction" par l'intimité du réel, peut soulever notre être intime » (*op. cit.*).

6 - Olivier Schefer, *op.cit.*

entier cet interstice pour « faire passer définitivement les rêves au-dehors »[7]. Et dans cette extériorité vacillante peut-être voir ce que les autres ne voient pas.

Dans sa faculté de faire affleurer d'*autres images*, la veille intranquille propre à l'état insomniaque serait donc potentiellement créatrice. Par une sorte d'amplification de la vision, « l'autre nuit » opérerait comme révélation de l'invisible et matérialisation de l'imaginaire.

« Plus célestes que les étoiles scintillantes nous semblent les yeux infinis que la nuit a d'ouverts en nous »[8] (Novalis).

L'insomnie questionne non seulement la nature de la perception et notre rapport au monde, mais aussi les mécanismes de l'imagination. On peut aussi bien s'abîmer dans le vide sombre de cette *autre nuit*, qu'accueillir les visions hallucinées du réel qu'elles favorisent et en capter les multiples métamorphoses. La nuit est propice à cet état d'imagination ouverte, cher à Gaston Bachelard, parce qu'elle favorise « la lente déformation imaginaire que l'imagination procure aux perceptions »[9]. C'est précisément ce que je cherche à obtenir dans mes images : matérialiser cette aptitude, non pas à former mais à *déformer des images*. Pour ce faire, j'utilise un smartphone dont le capteur photo est de faible qualité, car je cherche à avoir le moins de détails possible, je ne retravaille presque jamais mes photos, je tente de produire dès la prise de vue, du flou, de l'erreur (ou du bruit), de l'indéfini (ou en tout cas de la non fixité), mais aussi de la matière, de l'épaisseur, de l'indistinct par le biais du mouvement, de la vitesse, par l'intrusion de phénomènes ou de matériaux qui font obstacles (pluie, brouillard, nuit, fumée, lumière, verre...)[10].

Depuis quelques mois, j'expérimente un autre processus de transformation d'un état mental en image à partir des systèmes génératifs d'intelligence artificielle *text-to-image*, en l'occurence Dall.E 2. Ces systèmes opèrent selon la logique CLIP (Contrastive-Language-Image-Pretraining), c'est-à-dire un réseau neuronal qui apprend les concepts visuels à partir d'une supervision en langage naturel et utilise une analyse statistique pour prédire une sortie (un résultat). Je produis ainsi de nouveaux espaces insomniaques, déliés de tout geste photographique, de toute captation préalable du réel, des espaces « pararéalistes », pour reprendre la notion développée par l'artiste-chercheur Philippe Boisnard : « L'I.A à chaque fois qu'elle crée une image, crée un réalisme qui est lié à sa propre complexion. C'est ce que j'appelle un *para-réalisme*. Un réalisme d'à-côté, comme si l'I.A composait une dimension parallèle. L'I.A figure sans relation avec un objet à figurer »[11].

Pour autant, il demeure le plus souvent dans ces images un autre type de réalisme, ne procédant certes pas d'un rapport ontologique au réel, ou d'une relation indexicale directe à la réalité physique[12], mais d'un rapport que l'on pourrait dire « interprétatif », en aval du processus génératif. Ce que Steven Prince, reprenant un terme de Ludwig Wittgenstein, a envisagé comme un « réalisme perceptuel »[13].

Peut-être ce nouveau procédé créatif offert par les algorithmes d'I.A correspond-il au final davantage à ce que je souhaite obtenir : une image incertaine, évasive, une image défaillante qui contient en puissance d'autres images, celles enfouies dans les rêves ou dans la mémoire, celles contenues dans l'espace latent de l'imagination.

L'idée d'un espace de tous les possibles – ou pour être plus juste de tous les probables – de l'image, un espace latent

7 - *Ibid.*

8 - Novalis, *Hymnes à la nuit et Cantiques spirituels* [1833], Paris. Orphée/La Différence, 1990.

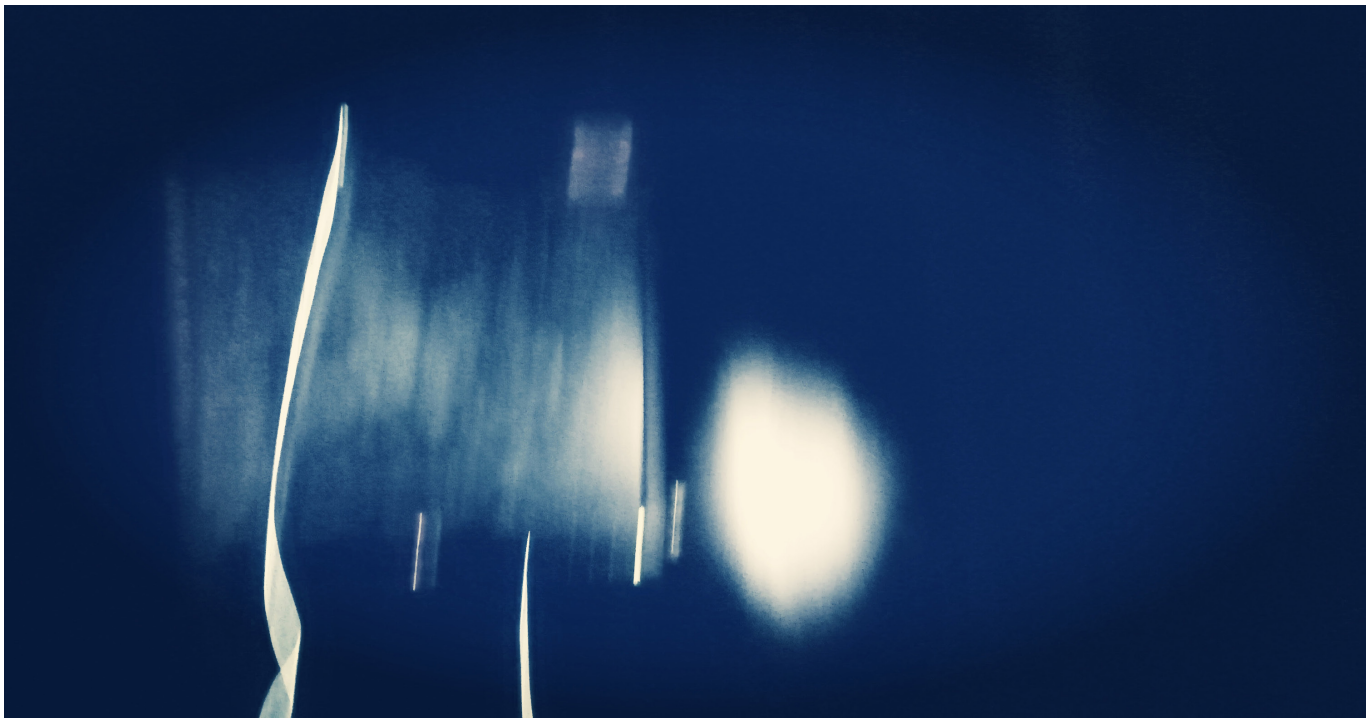
9 - Gaston Bachelard, *op. cit.*

10 - Séries « Insomnia Spaces » et « Nuits » : https://www.instagram.com/claire_chatelet/

11 - Philippe Boisnard, « Réalisme, surréalisme et pararéalisme (pour une ontologie de l'I.A) », 2021. Disponible sur : http://databaz.org/xtrm-art/?p=859

12 - Je renvoie à l'article de Martin Lefebvre « Des images et des signes. À propos de la relation indexicale et de son interprétation », qui montre comment le concept peircien d'index a été mal interprété par nombre de chercheurs et chercheuses questionnant la nature des images numériques (in *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 28-29 (3-1), 2009. « Selon Peirce, écrit-il, tout signe qui s'incarne à partir du moment où il signifie quelque chose est nécessairement lié indexicalement à la réalité d'une façon ou d'une autre ». Il distingue alors une indexicalité directe et une indexicalité « dégénérée, et reprenant les termes peirciens, le *dicent*, comme signe d'un fait, du *rhème*, comme signe d'une possibilité. Dans cette optique, plutôt que d'espaces pararéalistes, je pourrais donc appréhender mes images comme des espaces « rhématiques ».

13 - Steven Prince, « True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory », *Film Quarterly*, 29(3), 1996.





Séries « Insomnia Spaces » et « Nuits » © Claire Chatelet

donc[14], apparaît précisément comme l'une des caractéristiques essentielles des systèmes génératifs d'images. Dans les usages qui en sont faits, c'est-à-dire la manière de mobiliser « les relations entre les catégories d'un espace latent », Grégory Chatonsky distingue de façon éclairante, « l'imagination artificielle logique » et « instrumentale » qui ne conduit qu'à produire « du déjà-vu et du kitsch » et « l'imagination artificielle esthétique », qui en « [ré-emmêlant] les catégories qui étaient distantes dans l'espace latent », conçoit ce dernier comme une « morphogénèse du possible, toujours au bord de l'apparition, de l'évanouissement, de la naissance et de la disparition »[15]. C'est bien cette dynamique de surgissement/effacement « par quelques biais, vers quelque bord »[16] que je tente d'explorer avec mes images, en particulier, celles de la série intitulée « Spectres »[17].

L'expérimentation d'outils de génération d'images par intelligence artificielle est apparue au départ comme un jeu : est-ce que je pouvais produire le même type d'images que mes photographies[18] ? J'ai essayé de comprendre comment réagissait la machine aux requêtes textuelles (les prompts) que je proposais. Comment pouvais-je obtenir l'image que j'imaginais et, dans le même temps, produire de l'inattendu, de la différence, ou pour être plus juste, de la *différance* au sens de Derrida[19], car avec ces dispositifs la relation entre texte et sens se trouve totalement reconfigurée ? Comment donc créer un écart productif, ou pour le dire suivant l'optique derridienne, une « force au travail différentielle » entre ma pensée et mes mots, pour que le résultat soit une image « inquiète d'elle-même[20] ?

Comment enfouir l'I.A dans ma nuit pour en faire une « machine hallucinée » susceptible de faire ressentir par ses images probabilistes le trouble et les sortilèges de l'insomnie ?

Mais aussi : comment injecter de la subjectivité expressive dans un matériau textuel essentiellement descriptif, objectif ? Comment, au plan du rendu esthétique, créer de l'épaisseur, de la profondeur, de la matière, de l'incertitude ? Comment aller à l'encontre de la logique efficiente hyperréaliste de la machine, à l'encontre des stéréotypes et des clichés véhiculés par les bases de données qui ont servi à son apprentissage, à l'encontre encore de son rendu certes détaillé, mais désespérément mimétique, plat et lisse ?

En somme, comment déjouer son programme, tout en jouant avec, ou plutôt, contre [21] ?

D'un point de vue théorique, s'agissant du champ de l'art, la génération d'images par I.A ouvre des pistes de réflexion extrêmement stimulantes, notamment autour des rapports entre réel, imagination, textualité, subjectivité et automatisme, mais également sur la question de la figuration et des formes visibles/lisibles[22] ; plus largement sur le statut et de la nature de l'image (au plan ontologique, sémantique, technique, esthétique, éthique...), ou encore sur les liens entre l'imagination machinique – son « inconscient technique »[23] (les processus invisibles et les mécanismes conduisant à la génération d'une image) – et l'imaginaire culturel collectif qui la sous-tend (les données d'entraînement du système mais aussi les énoncés linguistiques auxquels on le confronte[24]). Car, comme le sou-

14 - Ne pourrait-on pas évoquer un espace « virtuel » au sens de Philippe Quéau ? « Le virtuel est présent, d'une manière réelle et actuelle, quoique cachée, souterraine, inévidente » (*Le virtuel, vertus et vertiges*, Paris, Champ Vallon Editions, 1993).

15 - Grégory Chatonsky, « Les deux imaginations artificielles : logique et esthétique », juin 2022. Disponible sur : http://chatonsky.net/double_ima/

16 - Je m'approprie en le déplaçant sur un tout autre terrain le magnifique titre du recueil d'écrits que le poète Jacques Dupin a consacré à différents artistes peintres (*Par quelque biais vers quelque bord*, Paris, POL, 2009).

17 - Disponible sur : https://www.instagram.com/claire_chatelet/

18 - Série « Ceci n'est pas », disponible sur : https://www.instagram.com/claire_chatelet/

19 - Jacques Derrida, *L'écriture et la différance*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel quel », 1967.

20 - J'emprunte tout en me l'appropriant le titre d'un chapitre d'*Histoire de la photographie* de Jean-Claude Lemagny (« La Photographie inquiète d'elle-même (1950-1980) », *Histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 1993).

21 - « Être libre, c'est jouer contre les appareils », écrit Vilem Flusser, in *Pour une philosophie de la photographie* [1984], Belval, Circé, 2004).

22 - Le langage opère comme un embrayeur qui rend visible.

23 - J'emprunte encore le terme à Vilem Flusser (*Pour une philosophie de la photographie, op. cit.*)

24 - Ces énoncés disent beaucoup sur l'imaginaire des utilisateurs et utilisatrices.



Séries « Spectres » © Claire Chatelet



Séries « Ceci n'est pas » © Claire Chatelet

ligne Andreas Ervik, ces outils révèlent toute une grammaire de remédiation implicite et idéologique de l'imaginaire culturel[25]. Ils peuvent également être appréhendés, suivant Lukas R.A Wilde, comme « une forme de médiation au sens communicationnel-sémiotique, matériel-technique, social-institutionnel »[26]. Ils traduisent dans tous les cas un phénomène remarquable « d'interactions itératives entre différentes agentivités, humaines et non humaines »[27].

On constate par ailleurs que ces nouvelles « images techniques », selon la terminologie éloquente de Vilem Flusser[28], réactualisent un certain nombre de problématiques qui se sont déjà posées dans un autre contexte historique et technique. Par exemple, dans les années 1920, avec les avant-gardes artistiques qui entendaient, via des procédés mécaniques ou imitant le caractère fonctionnel de la machine, évacuer le ca-

25 - Andreas Ervik, « Generative AI and the Collective Imaginary: The Technology-Guided Social Imagination in AI-Imagenesis », in *Generative Imagery: Towards a 'New Paradigm' of Machine Learning-Based Image Production*, IMAGE, The interdisciplinary Journal of Image Sciences, 37(1), 2023. On pense évidemment à l'idée de « techno-imaginaire » (techno-imaginery) de Vilem Flusser (*Into the Universe of Technical Images* [1984], Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011). Ma traduction.

26 - Lukas R.A Wilde, « Generative Imagery as Media Form and Research Field: Introduction to a New Paradigm », in *Generative Imagery: Towards a 'New Paradigm' of Machine Learning-Based Image Production* (*ibid.*). Ma traduction.

27 - Nicolle Lamerichs, « Generative AI and the Next Stage of Fan Art », *ibid.*

28 - Vilem Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, *op. cit.*

ractère subjectif de la création et remettre en cause la notion d'auteur et plus largement l'idée d'autorité dans l'art ; ou au moment de l'émergence de la photographie, avec les débats sur l'automatisme et l'objectivité de l'appareil et sa capacité éventuelle à produire des œuvres. On pourrait même appliquer aujourd'hui les propos de Walter Benjamin sur la photographie[29] aux systèmes prédictifs de génération d'images : ce qui compte ce n'est pas tant de savoir si c'est de l'art, mais ce que ça fait à l'art.

Il y a à l'évidence dans ces systèmes une créativité potentielle tout à fait inédite, que l'on peut qualifier, à l'instar de Jens Schröter de créativité « stochastique[30] ». Ce terme me paraît particulièrement intéressant par sa double acception. Il renvoie en effet à la fois à ce « qui se produit par l'effet du hasard » et au « traitement des données statistiques par le calcul des probabilités »[31]. Or l'intérêt de cette génération d'images résulte pour une grande part, selon moi, du caractère aléatoire et « hasardeux » du prompt qui procède comme une sorte de « formule magique énigmatique[32] ». La marge d'incertitude que certaines démarches de création recherchent réside en effet dans la variabilité des interprétations du texte par la machine. Il s'agit avant tout de jouer avec les mots. On pourrait qualifier ces démarches d'« expérimentales », se référant aux pratiques spécifiques du cinéma expérimental ou de la photographie expérimentale pour lesquelles il importe tout autant de questionner les formes, la représentation, la figuration que les principes opératoires du médium, la « logique de production » des images elles-mêmes, au sens de Theodor Adorno : « La faculté de voir les œuvres d'art de l'intérieur, dans la logique de leur production – l'accord de la réalisation et de la réflexion, qui ne se retranche pas derrière la naïveté ni ne dissout hâtivement les déterminations concrètes dans le concept général – est sans doute la seule forme d'esthétique possible aujourd'hui »[33], écrit le philosophe en 1960.

Si, comme l'a montré Vilem Flusser, « la différence entre les images traditionnelles et les images techniques tient à ce que les premières sont des observations d'objets et les secondes des computations de concepts », alors, dans ce tournant « anthropotechnologique » de l'I.A, devons-nous nous interroger non seulement sur les modalités esthétiques que ces nouveaux outils génératifs conditionnent, sur les concepts qui les sous-tendent, sur la manière dont nous « collaborons » avec, mais aussi sur la « puissance d'agir »[34] des images qu'ils produisent.

© Claire Chatelet - Turbulences Vidéo #120

Docteur en études cinématographiques et diplômée de l'École Nationale Supérieure d'Audiovisuel de Toulouse (ENSAV), Claire Chatelet est maître de conférences en audiovisuel et nouveaux médias à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, membre du RIRRA 21 et chercheuse associée au LERASS (axe MOCEN) et au groupe de travail «Intelligence Artificielle, art et créativité» du CIS (Centre internet et Société) au CNRS. Sa recherche porte sur les écritures audiovisuelles connectées et les enjeux esthétiques/esthésiques des nouveaux dispositifs de diffusion (réseaux sociaux, web, environnements de réalité virtuelle et réalité mixte...), et plus récemment sur la génération d'images par intelligence artificielle. Elle est également engagée dans une pratique photographique expérimentale à partir du smartphone et de l'intelligence artificielle

29 - Walter Benjamin, *Sur la photographie*, Arles, Photosynthèses, 2012.

30 - Jens Schröter, « The AI Image, the Dream, and the Statistical Unconscious », in *Generative Imagery: Towards a 'New Paradigm' of Machine Learning-Based Image Production*, IMAGE, The interdisciplinary Journal of Image Sciences, 37(1), 2023.

31 - Selon les définitions du dictionnaire Le Robert.

32 - Selon les termes de Erwin Feyersinger, Lukas Kohmann, and Michael Pelze: « a well-protected and enigmatic "magic spell" », in « Fuzzy Ingenuity: Creative Potentials and Mechanics of Fuzziness in Processes of Image Creation with Text-to-Image Generators, in *Generative Imagery: Towards a 'New Paradigm' of Machine Learning-Based Image Production* (*op. cit.*).

33 - Theodor W. Adorno [1960], *Notes sur la Littérature*, Paris, Flammarion, 1984.

34 - Que nous font les images, quelle est leur action sur la vie sociale ? s'interroge Philippe Descola dans *Les Formes du visible. Une anthropologie de la figuration* (Paris, Le Seuil, 2021).

ENTRE INSOLITE & INCONGRU

par Gilbert Pons

Coups d'œil, et d'épingle, sur les fables de Karen Knorr

Spacieuse galerie, Les filles du calvaire (75003) accueillent ces temps-ci une trentaine de grands tirages de la photographe Karen Knorr, une occasion de revenir sur cette œuvre qu'on pourra juger intrigante, ou vaine.

> « *On sait ce qu'il y a de déconcertant dans la proximité des extrêmes, ou tout bonnement dans le voisinage soudain des choses sans rapport ; l'énumération qui les entrechoque possède à elle seule un pouvoir d'enchantement.*
>
> (Michel Foucault, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, 1966, p. 8)

Collectionneur d'appareils anciens, amateur d'images argentiques, confident de quelques photographes illustres, initiateur des Rencontres internationales d'Arles au début des années soixante dix, Michel Tournier a consacré à cet art des essais nombreux quoique brefs et quelques fictions[1]. Lointaine survivance de ses études de philosophie, ce qu'atteste l'un de ses ouvrages[2], il a maintes fois adopté une méthode binaire, dichotomique, diront les spécialistes, dans le traitement des problèmes qu'il abordait, ce passage en témoigne : « ... il existe deux écoles de photographies. Ceux qui chassent l'image surprenante, touchante, effrayante. Ils parcourent les villes et les campagnes, les grèves et les champs de bataille pour saisir au vol des scènes évanescentes, des gestes furtifs, des moments étincelants qui tous illustrent la déchirante insignifiance de la condition humaine, surgie du néant et condamnée à y retourner. Ils s'appellent aujourd'hui Brassaï, Cartier-Bresson, Doisneau, William Klein. Et il y a l'autre courant qui dérive tout entier celui-là d'Edward Weston. C'est l'école de l'image délibérée, calculée, immobile, celle qui vise non l'instant, mais l'éternité. [...]

— Cette école de l'immobile a quatre domaines réservés : le portrait, le nu, la nature morte et le paysage.

— D'un côté le pris-sur-le-vif, de l'autre la nature morte. J'ai presque envie de jouer sur ces mots et de dire : d'un côté la nature vive, de l'autre le pris-sur-le-mort. » (*Le Coq de bruyère* (1978), "Les suaires de Véronique", Folio, 1982, p. 160-161.)

Jouant sur ces deux tableaux à la fois – encore que ses images ne ressortissent nommément à aucun des quatre cas énumérés plus haut –, c'est avec une sophistication versant volontiers dans le maniérisme, voire dans le kitsch, que Karen Knorr, photographe américano-britannique très en vue, déjoue sans le savoir l'alternative un peu trop simple posée par l'écrivain.

« Le beau est toujours bizarre », affirmait Baudelaire, qui n'estimait pas pour autant que la formule fût réversible[3]; il faut admettre que Karen Knorr a pris ses précautions, c'est dans des édifices majestueux – Châteaux de Chantilly, de Chambord, Musée Carnavalet, Musée de la Chasse et de la Nature, Villa Savoye[4] – qu'elle a méticuleusement disposé ces animaux morts déguisés en vivants afin de les immortaliser une seconde fois, avec tout de même une prédilection pour les oiseaux exotiques dont les couleurs chatoyantes sont sensées tenir tête à celles du décor. En vérité, ce n'est pas toujours à un taxidermiste que la photographe s'est adressée pour occuper, le temps de la prise de vue, ces espaces d'un luxe ostentatoire ; les animaux en question, elle peut les avoir

1 - *Des clefs et des serrures, images et proses*, Chêne/Hachette, 1979 ; *Rêves* (photographies d'Arthur Tress), Éditions Complexe, 1979 ; *Vues de dos* (photographies d'Édouard Boubat), Gallimard, 1981 ; *Le Crépuscule des masques*, Hoëbeke, 1992 ; *Le Roi des Aulnes*, Gallimard, 1970 ; *La goutte d'or* (1986), Folio, 1998.

2 - *Le miroir des idées* (1994), Folio, 1996.

3 - « Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau. » (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. 2, *Curiosités esthétiques*, "Exposition universelle de 1855", Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 578.)

4 - Pour ne citer que ses interventions en France, car elle a aussi beaucoup travaillé dans les palais britanniques et, en Inde, dans les somptueuses demeures de maharadjahs. Quant à la Villa Savoye, conçue par le puritain Le Corbusier, son caractère dépouillé, anguleux, disons même austère, offre aux bestioles desséchées qu'elle y a introduites des écrins généralement monochromes qui tranchent avec les endroits très ornementés choisis pour ses autres installations ; après la fréquentation de palais à l'esthétique surchargée, la photographe avait probablement besoin de mettre son regard à la diète.



The Grand Monkey Room 2 (2006), Château de Chantilly © Karen Knorr

photographiés sur le vif, loin du cadre architectural dans lequel leur image a été par la suite encastrée ; un clin d'œil, peut-être, à la marqueterie du parquet bien ciré sur lequel ces animaux ont l'air d'avoir interrompu leurs mouvements afin que le cliché soit net. Hormis deux cas où apparaissent des corps féminins dans le plus simple appareil – *Diane & Actéon* (2007), *Léda & le cygne* (2007) –, illustrations explicites, et balourdes, d'épisodes empruntés à la mythologie grecque, la présence humaine est réduite à des allusions picturales (portraits, scènes de chasse ou de genre, accrochés aux murs), ou bien à faire tapisserie, littéralement.

Les bêtes, on peut en capturer l'image *in situ*, en se rendant sur les territoires qu'elles fréquentent, à pas de loup, évidemment, afin de ne pas les effrayer ; pour ce faire, il faut connaître leur biologie et leurs mœurs, ce qui requiert du temps, de la patience et l'usage d'un matériel *ad hoc*, par ailleurs fragile et onéreux. Pourtant, si longs et si complexes que soient les préparatifs d'une expédition cynégétique souvent ingrate eu égard au côté aléatoire des résultats, si sûr que soit le coup d'œil de l'opérateur, si sévère sa déontologie puisque l'approche des animaux sauvages doit être assez discrète pour ne pas perturber leur comportement, la chasse photographique demeure un parent pauvre[5], elle ne figure nulle part dans le palmarès des genres photographiques ayant obtenu le visa ouvrant les portes de ces temples où l'on expose et conserve l'art majuscule — à l'instar de la mauvaise réputation des *paparazzi*, la seule présence du mot chasse doit être un facteur suffisamment négatif pour la disqualifier aux yeux des galeristes et des conservateurs de musées. Malgré tout, exception notable, du 13 juin au 19 octobre 1996 de beaux tirages du photographe animalier Fulvio Eccardi avaient miraculeusement obtenu droit de cité lors d'une exposition consacrée à l'oiseau par la Fondation Cartier pour l'art contemporain[6] !

Les bêtes, on peut en fixer l'image derrière les grilles d'un zoo ou les parois vitrées d'un vivarium, pour peu qu'on ait reçu l'autorisation des cerbères en charge de leur surveillance et de leur protection ; c'est moins difficile, le décor est moins pittoresque, mais plus confortable pour l'opérateur et surtout sans danger. Sensibles au triste sort de ces êtres reclus dans des endroits sans commune mesure avec leur environnement naturel, quelques pratiquants notoires, peu nombreux cependant, ont choisi d'en célébrer l'existence en leur tirant le portrait[7]. En 1969, Garry Winogrand publiait *The Animals* (Museum of Modern Art, New-York), modeste album d'images en noir et blanc, tantôt ironiques, tantôt poignantes, improvisées lors de ses visites au Zoo de Central Park ; quant à Robert Doisneau, il aimait promener son Rolleiflex dans les allées de la Ménagerie durant l'Occupation[8] : « Dites-moi quelle autre profession m'aurait permis d'entrer dans la cage aux lions du zoo de Vincennes ? » (*À l'imparfait de l'objectif* (1989), Babel, 1995, p. 10.)

Les bêtes, c'est naturalisées ou réduites à l'état de squelette qu'elles ont parfois attiré l'œil des photographes, comme celui de leurs éditeurs et galeristes attitrés, à la condition toutefois qu'un écrivain connu ait été appelé en renfort pour apporter aux images un surcroît de distinction artistique. Ainsi, les photos prises par Pierre Bérenger au Museum d'Histoire naturelle, à l'abandon et fermé au public de 1967 à 1994[9] en raison de sa vétusté et des risques auxquels il exposait les visiteurs, ont bénéficié des gloses de Michel Butor, un nom prédestiné (*Naufragés de l'arche*, Choses vues/La Différence, 1981) ; Serge Bramly a préfacé *Animal*, de Bettina Rheims (Gina Kehayof, 1994), un recueil spectaculaire de portraits, en noir et blanc eux aussi, d'animaux empaillés, mais d'une précision dans le détail impitoyable pour ces pauvres momies au regard vitreux que le Cabinet Deyrolle, haut lieu parisien

5 - Statut subalterne qu'elle partage avec une autre pratique, au désespoir de Claude Nuridsany, son meilleur avocat : « Macrophoto-graphie veut dire photographie rapprochée. Elle définit donc un domaine de la photographie à partir d'un critère technique : la distance – très courte – qui sépare le sujet de l'appareil de prise de vue. Viendrait-il à l'idée d'un photographe fasciné par le visage humain de déclarer qu'il fait de la photographie à un mètre ou d'un photographe de paysages qu'il fait de la photographie à l'infini ? Mais celui dont le regard est complice des petites choses, qui parcourt des pays entiers dans une simple touffe d'herbe, doit se résigner à dire : "Je fais de la macrophotographie". » (*La Planète des Insectes*, Artaud, 1983, p. 140).

6 - *Comme un oiseau*, Gallimard/Electa, 1996.

7 - J'avais consacré ici-même un article à *James and Other Apes* (Chris Boot, 2004), le bel ouvrage de James Mollison – *Turbulences vidéo*, n° 53, octobre 2006.

8 - D'octobre 2015 à janvier 2016, une exposition intitulée *Robert Doisneau, un photographe au Muséum*, eut lieu dans la Grande Galerie de l'Évolution.

9 - À l'occasion de la réouverture du Muséum (été 1994), le magazine *Vis-à-Vis* avait publié les travaux de quelques manieurs de 24x36 notoires l'ayant fréquenté avant sa restauration tardive ; outre Pierre Bérenger, précédemment cité, François Le Diascorn, Marc Riboud, Bernard Plossu, avaient apporté leur contribution à ce bel album, que des écrivains non moins renommés avaient gratifiée de leur commentaire ; respectivement Bernard Lamarche-Vadel, Jacques Tardi et Michel Tournier.



The Corridor (2007), Musée Carnavalet © Karen Knorr

de la taxidermie, avait accepté de lui louer entre 1982 et 1994. Le 1er février 2008, un incendie ayant ravagé cette vénérable maison (elle fut fondée en 1831), plasticiens et photographes célèbres, carnet de croquis ou appareil en mains, ont aussitôt apporté leur soutien au propriétaire par le don de témoignages émouvants sur ce qui en subsistait après le désastre. La vente aux enchères de ces œuvres, certains tirages sont d'une taille impressionnante, contribua d'ailleurs à financer la remise en état de l'établissement puis, quelques mois à peine après le sinistre, la sortie de *Nature fragile* (Beaux Arts éditions), un beau catalogue des images dont cette catastrophe avait été l'occasion, agrémenté de textes d'autant plus saisissants qu'ils sont dénués de pathos. Composée avec une grande économie de moyens, «Melancholia», l'œuvre de Karen Knorr choisie pour la couverture, offre une illustration sobre et juste de ce qui s'était passé 46 rue du Bac, très loin, il est vrai, et pour cause, de la préciosité ayant établi sa réputation. Le feu destructeur aurait-il une bonne influence sur la créativité ? On peut songer aux peintures avec ruines de Hubert Robert (1733-1808), qui enchantèrent Diderot, aux tableaux flamboyants de l'Anglais John Martin (1789-1854), voire à quelques photographes contemporains[10].

À la différence des photographes pratiquant le reportage, qui évoquent sans rechigner la relation étroite, quasi affective, les unissant à leur appareil — l'attachement de Cartier-Bresson à son Leica[11] était légendaire — les photo-

10 - Cf. Gilbert Pons, « Photogénie des ruines », *Turbulences vidéo*, n° 96, juillet 2017

11 - C'est également vrai pour l'Américaine Nan Goldin, mais cela reste une exception : « Les hommes adorent parler de leurs objectifs, spécialement les longues focales. Quand j'ai commencé à gagner de l'argent, au début des années 90, j'ai acheté un Leica. J'en ai perdu quelques-uns. Aujourd'hui, j'adore mon Leica. L'an dernier, sur un tournage de film, je suis tombée dans une piscine vide profonde de 3,50 m. Je n'avais pourtant rien bu. [...] Quand je suis tombée, j'ai vraiment eu le sentiment d'avoir un bébé dans les bras. C'est mon appareil que je protégeais. »

graphes contemporains, surtout préoccupés par les questions ressortissant au « conceptuel », ignorent pudiquement les problèmes de ce type, qu'ils doivent tenir pour terre-à-terre, du moins pour accessoires. Ce n'est pas le cas de Karen Knorr, qui ne répugne pas à s'attarder sur les composantes techniques de son activité. Dans un entretien substantiel avec Rosamaria Falvo (juin 2014), on apprend ainsi que, souci du détail aidant, et de la haute résolution des images par conséquent, elle a longtemps pratiqué avec une encombrante et lourde chambre Sinar 4''x 5'' ; compte tenu des dimensions de ses tirages (122 x152 cm), elle devait en avoir besoin pour photographier les intérieurs et leurs locataires immobiles avec le maximum de profondeur de champ et de netteté. Une fois le décor planté, c'est avec des instruments numériques cette fois, qu'elle a inséré dans certaines scènes de menus greffons ailés, oiseaux et insectes pris en plein vol ou au repos ; il fallait bien qu'ils prennent à leur tour, je veux dire qu'aucun indice de leur caractère intrusif ne puisse éveiller la suspicion d'un observateur scrupuleux. Il paraît que profitant de l'hospitalité de ceux qui les accueillent, certains hôtes, au début simples commensaux, ont tendance à s'attarder, et même à s'incruster. Ici, l'initiative revient à celle qui a mis sur pied ce bestiaire hétéroclite ; à défaut de pouvoir tenter leur chance dans la réalité, où ils n'auraient pas fait bon ménage – à l'exception des nécrophages vivants et cadavres ne cohabitent pas –, renard, cigogne, lièvre, tortue, pigeon (liste non exhaustive), ont pu compter sur cette lectrice de La Fontaine équipée d'un outillage quasi chirurgical pour recevoir une place dans l'image et former de la sorte un simulacre de communauté. J'avoue que les clefs fournies par Karen Knorr elle-même ou par ses exégètes, des clefs fabriquées paraît-il sur mesure afin d'éviter aux béotiens d'éventuels contresens, grincent pas mal dans les serrures des portes qu'elles étaient censées ouvrir et qu'en dépit d'efforts répétés pour les faire tourner, du recours à des lubrifiants éprouvés, ces passe-partout y sont toujours coincés au moment où je trace ces lignes !

Ce n'est pas par hasard que cet album fort bien présenté, fidèle en cela à l'image de marque de Filigranes Éditions, a été baptisé *Fables* (2008)[12]. À la différence de l'historienne de l'art britannique Lucy Soutter, dont on peut apprécier la fraîcheur d'une prose parsemée de naïvetés sympathiques, de maladresses charmantes et de fautes d'orthographe, le ton adopté par sa consœur Nathalie Leleu, cherche moins à éclairer le néophyte qu'à lui dicter une sorte de respect par l'intimidation, comme c'est souvent le cas dans la phraséologie propre aux écrits consacrés à l'art contemporain ; d'où l'usage d'une langue de bois hésitant entre le buis et le liège, d'où un sérieux évidemment impavide, auquel ne manquent pas, on s'y attendait, quelques citations érudites chargées ici ou là d'octroyer au discours un supplément de dignité intellectuelle, qu'hypothèquent néanmoins diverses coquilles ayant dû échapper à la vigilance du correcteur maison. Après tout, dans la corporation bien installée des aristarques, elle n'est pas la seule à écrire au-dessus de ses moyens…

© Gilbert Pons, avril-mai 2023
- Turbulences Vidéo #120

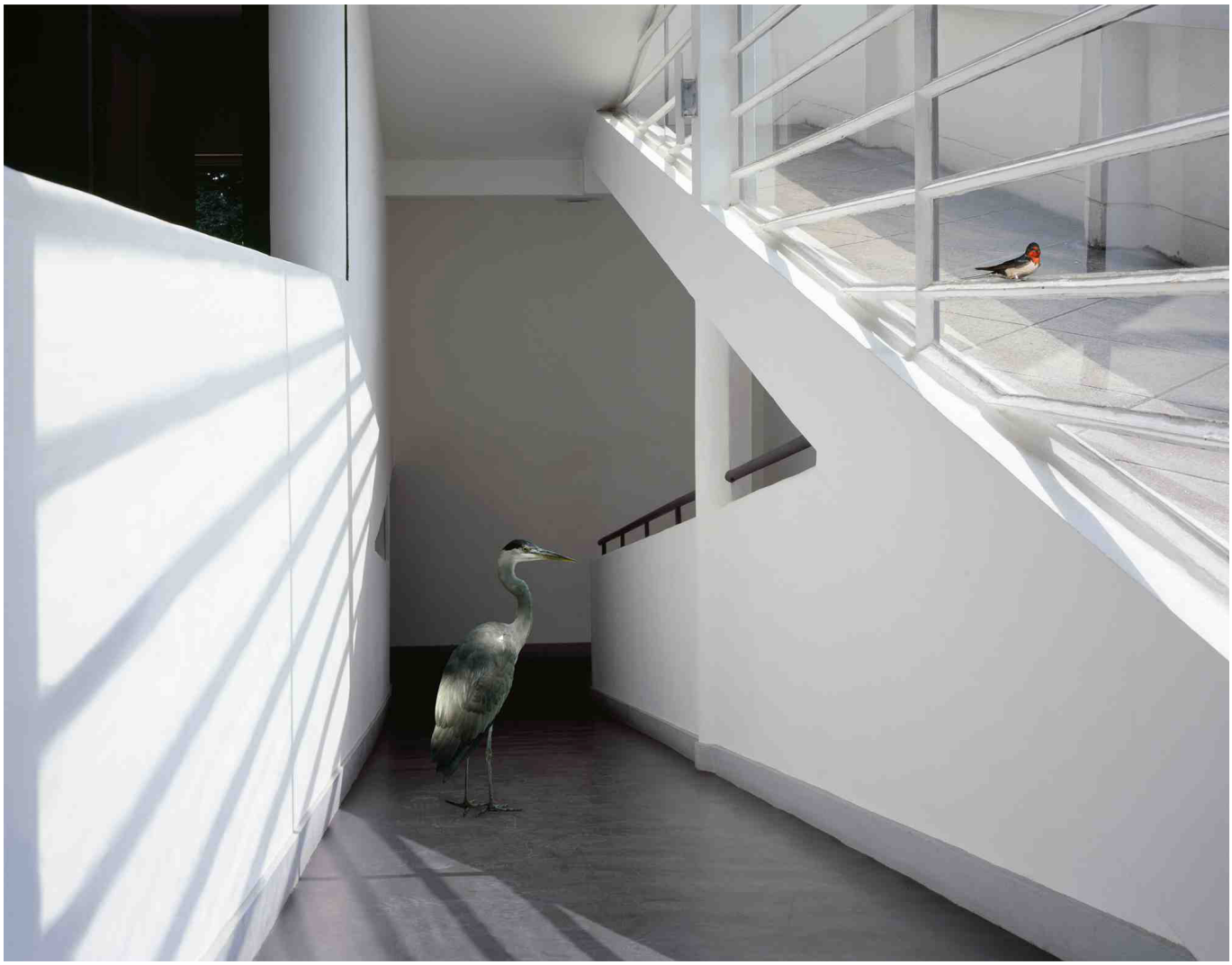
Postface

« Si je photographie quelque chose c'est pour savoir à quoi ça ressemblera une fois photographié », affirmait Garry Winogrand[13]. Dans un texte consacré à une artiste qui met les animaux en scène d'une façon très étudiée avant d'exécuter leur portrait en pied, d'une manière pas moins savante et dans un décor écrasant, on s'étonnera sans doute de cet appel à un photographe dont l'activité favorite consistait à déambuler sans but spécial dans les rues de New-York ; les rencontres fortuites, la complicité du hasard, lui suffisant pour appuyer tout à coup sur le déclencheur de son Leica. À vrai dire, c'est moins à la photographie que je pensais en le citant qu'à l'écriture et j'aurais pu aussi bien évoquer un virtuose du stylo comme Emil Cioran : « On n'écrit pas parce qu'on a quelque chose à dire mais parce qu'on a *envie* d'écrire quelque chose. » (*Écartèlement*, Gallimard, 1979, p. 77.) On l'a compris, ce n'est nullement par admiration pour les œuvres de Karen Knorr que j'ai eu envie de les aborder, encore ne l'ai-je fait que de biais – de travers diraient ses laudateurs –, non, je ne supporte ni son surréalisme de pacotille, ni la moraline imprégnant ses confidences et ses allégories, toutes choses qu'accompagnent tant bien que mal des références tatillonnes aux endroits prestigieux les ayant accueillies, mais parce que leur complexité apparente, sur laquelle, multipliant

(Michel Guerrin, « Nan Goldin, chroniqueuse radicale des nouveaux désordres amoureux », *Le Monde*, 14 octobre 2001)

12 - Plus personnel, *Le soliloque de l'empailleur* (Gallimard-Le Promeneur, 2007), élégante et courte fiction en forme de prosopopée spécialement écrite par Adrien Goetz pour l'accrochage des mêmes photos au Musée de la Chasse, avait une autre allure.

13 - « Monkeys Make the Problem More Difficult », a collective interview with Garry Winogrand by Dennis Longwell, *Image Magazine*, vol. 15, n° 2, 07/1972.



The Ramp (2007), Villa Savoy © Karen Knorr

les courbettes, maints critiques en vue n'ont pas manqué de gloser, m'incitait à tirer au clair l'attirance paradoxale qu'elles exercent sur moi et dans ce dessein à prendre la plume, au bec le plus pointu ; c'est assez logique lorsqu'on veut évoquer les oiseaux. J'ai pourtant dû batailler contre moi-même afin d'y parvenir, comme si une force répulsive issue elle aussi de ces images, je veux dire une méfiance tenace à l'égard de leur valeur proclamée, qu'elle soit esthétique ou tienne aux justifications idéologiques fréquemment invoquées par l'artiste ou ses thuriféraires, m'en éloignait fatalement, et comme si celles d'autres artistes, sortes de rivales impromptues et jalouses, me faisaient de l'œil afin de gagner ma préférence.

Il me faut reconnaître que ces imposants rectangles polychromes suspendus en avril aux cimaises du 17, rue des Filles du Calvaire (75003), je ne les ai pas vus ; je n'ai pas poussé le zèle jusqu'à me rendre à Paris afin de vérifier de visu l'effet que ces images réalisées dans un style néo-pompier pouvait produire sur l'amateur et d'examiner à bout portant l'efficacité de son travail minutieux avec Photoshop – nombre de détails significatifs ont donc dû m'échapper ; non, je me suis modestement rabattu sur *Fables*, son ouvrage publié il y a quinze ans déjà et que j'ai eu du mal à dénicher, mais dont les images l'illustrant continuent de circuler d'une exposition à l'autre. J'ai lu une ribambelle de critiques sur son œuvre, en français ou non, pesamment rédigées et plus complaisantes les unes que les autres ; il faut dire que la notoriété de cette artiste internationalement reconnue doit être embarrassante pour quiconque voudrait mêler des coups de griffe, de corne, de bec ou de dent à ses appréciations, toutes choses dont les pensionnaires de sa petite ménagerie sont malheureusement incapables, lors même qu'ils auraient pu les lui inspirer.

Divers familiers de son œuvre se réjouissent que cette « grande plasticienne contemporaine » cultive une attitude soupçonneuse, voire négative, à l'égard des musées, dont la vocation « conservatrice », disons plus clairement réactionnaire, ne concorderait pas avec ses engagements « progressistes » : « … ces variations sur le faux qui caractérisent la démarche de Knorr servent à dénoncer le factice qui, depuis son invention, sied au musée comme lieu équivoque de conservation des vestiges du passé et d'exposition spectaculaire de l'histoire. Karen Knorr dénonce le caractère douteux du musée, dont elle accentue les ambiguïtés, en en pervertissant soigneusement les représentations. » (Bertrand Tillier, « Karen Knorr, le faux et les variations d'une fabuliste », *Sociétés & représentations*, Éditions de la Sorbonne, 01/2012, p. 122.) Bien dans l'air du temps, alors qu'elles ne datent pas d'hier[14], ces réticences ne l'empêchent pourtant pas de consentir à ce que ses œuvres y soient exposées en grandes pompes, je veux dire dans de grands formats, avec la bénédiction énamourée des histrions du ministère de la culture et de divers curateurs – ce qui, au passage, octroie une juteuse plus-value aux tirages proposés par ses galeristes ou par les commissaires priseurs ! « … la présence dans des musées d'œuvres qui sont précisément porteuses de la contestation de ceux-ci m'a toujours moi-même un peu incommodé. » (Jean Dubuffet, *Bâtons rompus*, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 60.)

14 - Innombrables sont les déclarations, volontiers tonitruantes, d'artistes et d'intellectuels ayant exhorté à brûler les musées, le Louvre en particulier, puis, changeant leur fusil d'épaule, ce doit être la rançon de l'âge, acceptant avec joie d'y faire leur entrée. « Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques… C'est en Italie que nous lançons ce manifeste de violence culbutante et incendiaire, par lequel nous fondons aujourd'hui le Futurisme, parce que nous voulons délivrer l'Italie de Sa gangrène de professeurs, d'archéologues, de cicérones et d'antiquaires. L'Italie a été trop longtemps le grand marché des brocanteurs. Nous voulons le débarrasser des musées innombrables qui la couvrent d'innombrables cimetières. Musées, cimetières !… Identiques vraiment dans leur sinistre coudoiement de corps qui ne se connaissent pas. Dortoirs publics où l'on dort à jamais côte à côte avec des êtres haïs ou inconnus. Férocité réciproque des peintres et des sculpteurs s'entre-tuant à coups de lignes et de couleurs dans le même musée. » (Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste du futurisme* (*Le Figaro*, 2 février 1909.)

« I AM 60 » : UN CORPS, ÉCRAN TOTAL

par Geneviève Charras

Conçues comme des puzzles où s'imbriquent différents médiums, les pièces de Wen Hui partent du corps, considéré comme une archive, pour documenter et faire récit dans le mouvement du temps, du passé au présent. *I am 60* évoque le combat des femmes chinoises à travers l'image et la danse.

« Danse, films, interviews, tout est réaliste dans le travail de Wen Hui. Avec le Living Dance Studio – première compagnie artistique indépendante chinoise qu'elle a fondée à Pékin en 1995 avec le réalisateur de documentaires Wu Wenguang – la chorégraphe s'est depuis longtemps fait une réputation de par le monde. Ses créations multimédias s'appuient sur la mémoire, l'histoire et le temps à travers un processus récurrent : l'assemblage de corps en mouvement, d'éléments d'archives – textes, images fixes, films anciens, enregistrements sonores et audiovisuels, création musicale, récit oral et dialogue avec le public. *I am 60* n'échappe pas à la règle. Pour faire revivre la créativité saisissante du cinéma féminin chinois des années 30, Wen Hui met en scène un surprenant dialogue entre les gestes artistiques et les revendications de ces femmes d'hier et les féministes d'aujourd'hui. Véritable pont entre histoires intimes et collectives, le plateau se fait théâtre des opérations pour réfléchir ces différents espaces physiques et mentaux où se croisent des danseuses de différentes générations ainsi que la chorégraphe, afin de transformer la puissance de la réalité en vibrante énergie sur scène. »

Elle se découpe en fond de scène : sur un écran derrière elle, un jardin surdimensionné qui la confond avec son environnement: mimétisme total avec ce décor mouvant, coloré, chatoyant, alors que devant ce corps « tronqué » à demi dont on ne perçoit pas les jambes, un autre écran joue à la frise, au méli-mélo d'images projetées. Le travail de réalisation vidéo de Rémi Crépeau et Zou Xueping est vertigineux de technique et de précision synchrone pour déjouer les espaces et nous transporter ailleurs. Les images sont la dramaturgie naturelle de ces espaces virtuels, leurre et confusion, déstabilisation des perspectives et jeu sur les découpes des écrans. Ailleurs, au pays des souvenirs cinématographiques autant que mentaux et issus de la propre mémoire de cette femme… de 60 ans. En chemise blanche et longue jupe culotte brune, pieds nus, elle évolue dans ce dispositif lumineux et mouvant comme un spectre bien charnel, un ectoplasme ou fantôme parmi ces images de films en noir et blanc, collectés dans sa boutique fantasque de palimpseste d'icônes emblématiques : sa culture, son bain de jouvence qui évoque à chaque fois la condition de la femme en Chine depuis 1931. Des gestes lents et savoureux, un rythme paisible, un regard braqué sur le lointain, focalisé sur des espaces imaginaires, le buste souple, caressant l'air comme une « déesse » évadée du temps. Se cambre, vrille, en spirale, se love sans interruption à la Trisha Brown et glisse au sol pour « mieux s'appuyer dans la vie », s'ancrer sur ces frises de photos de famille, ses portrait démultipliés qui réanime la présence de ses ancêtres, de sa famille. Elle semble flotter dans cet univers, se fondre dans l'espace, le faire bouger, corps-écran qui modèle la lumière et sculpte les failles du souffle. Se déploie dans une tempête de voiles au-dessus d'elle qui ondule, réverbère lumière et sons pour agiter les plis de la mémoire. Du vent dans les voiles du désir de bouger sobrement mais si justement. À la Pina Bausch ou Renate Pook, des sœurs, des frangines. On y apprend à la connaitre, militante engagée pour la cause des femmes, de leur corps mis en question par la société chinoise encore aujourd'hui : corps douloureux d'un avortement qu'elle exorcise en direct dans une folle danse éperdue de souffrance. Alors que le rideau s'ébroue, se trousse et se retrousse et détrousse le regard. Le vent fripon, le vent maraud de Brassens sur le plateau des arts. La passerelle de la mémoire incarnée par ce corps souple et docile qui se « soulève » à la façon de Didi Huberman. Conjugaison et confusion des niveaux de lecture, tissage des liens pour un flou spectral très opératoire. L'empathie est totale, ses paroles éclairantes, ses témoignages mêlés à la danse, très percutants et salvateurs. Comme une psychanalyse individuelle et autonome qui s'opère grâce au mouvement et libère corps et parole. Des femmes en images, alignées comme des stars flottent sur l'écran, divaguent et se jouent des espaces mentaux. Un solo avec « la servante » cette lumière sur pied qui brille dans le théâtre quand il est vide de ses occupants-habitants, la conduit à faire fusionner les cultures et donne sens à sa présence: seule où avec la lumière qui l'apaise et la guide ? Les « femmes soutiennent la moitié du ciel » et sont si présentes sur scène dans cette évocation qui se termine en beauté : Wen Hui se balance en training avec son aînée, pédale en stretching de concert, danse un rock n'roll libre et joyeux, audacieux et magique expression d'une danse, vol au vent, souffle de vie, échappée belle du réel. Et ô combien généreuse et sensible, le geste au bout des doigts, au seuil de ses volutes et spirales cambrées à loisir. C'est seule, en corps écran qu'elle nous quitte et quitte « les feux de la rampe »… Humble, sobre et divine à la fois.

© Geneviève Charras - Turbulences Vidéo #120

VIDEOFORMES **2024**

Festival/Expositions/Exhibitions : 14 — 31 mars

TURBULENCES VIDÉO / DIGITAL & HYBRID ARTS #120 - juillet 2023