

VIDEO DE CREATION

COLLECTION ACADEMIQUE

HEURE EXQUISE !

Jean-Louis ACCETTONE ; Julian ALVAREZ ; Philippe ANDREVON ; Cécile BABIOLE ; Brahim BACHIRI ; Hanno BAETHE ; Dominik BARBIER ; Burt BARR ; Joel BARTOLOMEO ; Irit BATSRY ; Dominique BELLOIR ; BERIOU ; Christian BOUSTAN ; Michel BRET ; Robert CAHEN ; Peter CALLA ; Loïc CONNANSK ; N+N CORSINO ; Christophe COUILLIN ; Patrick DE GEETERE ; Nicolas DENISE ; DEPANNE MACHINE ; Jean-Marie DUHARD ; Alain ESCALLE ; ESTI ; Larry FLASH ; Jérôme LEFDUP ; Marc GUERINI ; Virginie GUILMINOT ; Jean-François GUITON ; Alexander HAHN ; Marcel HANOUN ; HEURE EXQUISE! ; Gary HILL ; Takahiro IIMURA ; Catherine IKAM ; Francisco RUIZ DE INFANTE ; Michel JAFFRENNOU ; Sandra KOGUT ; Olivier LANNAUD ; Eric LANZ ; Rose LEGRAND ; Bruno LESIEUR ; Hervé LESIEUR ; Jean-Louis LE TACON ; Pierre LOBSTEIN ; Joan LOGUE ; Alain LONGUET ; George MACIUNAS ; LES MAÎTRES DU MONDE , Jean-Baptiste MATHIEU ; Norbert MEISSNER ; Fernand MELGAR et Stephane GOEL ; Jean-François NEPLAZ ; Danièle et Jacques-Louis NYST ; NAM JUNE PAIK ; Lydie JEAN-DIT PANNEL ; Pierre-Jean MOREAU ; Joan Pueyo SANDEZ ; Zbigniew RYBCZYNSKI ; Iñigo SALABERRIA ; Eder SANTOS ; Volker SCHREINER ; Gaël SEIGNARD ; Richard SKRYZAK ; Didier Canyn ; George SNOW ; Pierrick SORIN ; Pierre TRIVIDIC ; César VAYSSIÉ ; Klaus VOM BRUCH ; Andréas WAHORN ; William WEGMAN ; Isabelle FROMENT ; François VOGEL ; Paul GARRIN ; John WOOD et Paul HARISSON ; Eric ANDREATTA et Harold VAN LUIJK ; Daniel COCHE ; Philippe HOLLEVOUT ; ZHAO LIANG ; EDDIE D

Académie de Lille
Délégation Académique à l'Action Culturelle
Inspection pédagogique régionale d'Arts plastiques

2001
VIDEO DE CREATION
COLLECTION ACADEMIQUE - HEURE EXQUISE !

Catalogue constitué et rédigé par Mr. Frédéric SICARD, professeur d'Arts plastiques.

SOMMAIRE :

- INTRODUCTION
- AUTEUR, TITRE, ANNÉE ET DUREE
- CONDITIONS DE PRÊT
- BON DE COMMANDE
- FICHES

INTRODUCTION :

A partir de 1998, un accord entre le Rectorat et l'association Heure Exquise! a été conclu permettant l'acquisition des droits de diffusion gratuite dans les établissements scolaires de quatre vingt dix titres d'art vidéo. Le travail conduit entre 1999 et 2001 permettait ensuite de concrétiser un catalogue d'œuvres, sélectionnées selon des caractéristiques liées à la pluralité de leurs écritures visuelles et des modes d'énonciation qu'elles convoquent. Elles sont empruntables selon des modalités précises et dans le cadre d'activités scolaires aux entrées culturelles bien définies.

La vidéo de création, longtemps perçue comme un genre aux marges des arts visuels, ou même secondaire à d'autres pratiques d'expression artistique, de l'audiovisuel ou du cinéma, est devenue un art en soi. D'art vidéo il s'agit désormais, disposant d'une histoire, d'investigations critiques, de programmations dans des lieux de diffusions et dans l'ensemble des musées dédiés à la création contemporaine.

Dans ce paysage, Heure Exquise!, association implantée dans notre région à Mons en Baroeul, conserve, diffuse et gère les droits d'un fonds de bandes vidéos de création unique en Europe, second au niveau national après une institution telle que le centre Georges Pompidou. C'est donc une formidable opportunité dans notre académie que d'accéder à des œuvres représentatives des démarches et des écritures qui sollicitent l'image électronique et la vidéo. Vous trouverez dans ce catalogue des créateurs aux origines des pratiques artistiques liées à ce média, des noms d'auteurs présents dans les plus grands musées et centres d'art, comme des vidéastes installés en région.

Au-delà d'un inventaire, ce catalogue ouvre à des investigations pédagogiques portant sur l'image dans sa dimension artistique. Il invite à faire découvrir aux élèves des écritures singulières dont les technologies de mises en œuvre leurs sont maintenant de plus en plus proches ou accessibles, permettant des réappropriations créatives de plus en plus plausibles dans la classe, rendant plus lisible la perspective d'être des outils d'analyse et d'expression du réel ou de l'imaginaire par l'image fixe, mobile, numérique dont ils puissent puissamment se saisir dans leur quotidien.

Les élèves d'arts plastiques, de cinéma et audiovisuel, des BTS audiovisuel, des ateliers artistiques ou des classes à PAC, sauront faire profit, grâce à l'investissement de leurs professeurs, de ce renouvellement potentiel, critique et ouvert, de leurs relations au monde des images. Il convient que les professeurs s'en saisissent, seuls ou constitués en équipe pédagogique pluridisciplinaire.

Christian Vieaux
IA-IPR d'Arts plastiques

AUTEUR, TITRE, ANNÉE ET DUREE :

- Jean-Louis ACCETONE - Surfaces - 1992 - 7'
- Julian ALVAREZ - El Ring - 1989 - 26'30
- Philippe ANDREYON - Star Life - 1990 - 5'
- Cécile BABIOLE - Virtus - 1992 - 2'
- Brahim BACHIRI - Annâfss (souffle) - 1991 - 5'
- Hanno BAETHE - Null Diät (zero Diet) (Régime sec) - 1992 - 15'
- Dominik BARBIER - J'étais Hamlet - 1993 - 74'
- Burt BARR - Ice - 1987 - 4'30
- Joel BARTOLOMÉO - Les grands moments de la photo de famille - 1992/1993 - 14'
- Irit BATSRY - A Simple Case of Vision - 1991-12'
- Dominique BELLOIR - Le Syndrome de Stendhal - 1990 - 9'50
- BÉRIOU - Ex Memoriam - 1992 - 5'
- Christian BOUSTANI - Cités Antérieures - SIENA - 1992 - 6'30
- Michel BRET - Betezeparticules - 1994 - 3'25
- Robert CAHEN - Juste le Temps - 1983 - 12'45
- Peter CALLAS - If Pigs Could Fly - The Medium Machine - 1987 - 4'20
- Loïc CONNANSKI - Eloge de la volonté - 1992 - 1'45
- N+N CORSINO - Circumnavigation-Lisbonne-Vigo - 1993 - 15'
- Christophe COUILLIN - Ursonate - 1993 - 2'30
- Patrick DE GEETERE - Hiding in Dust - 1987 - 21'
- Nicolas DENISE - Basse Tension - 1992 - 11'
- DEPANNE MACHINE - Concert Fluxus Ben - 1989 - 18'
- Jean-Marie DUHARD - Ostia - 1993 - 7'
- Alain ESCALLE - D'après le naufrage - 1994 - 9'
- ESTI - Les Fous - 1990 - 14'
- Larry FLASH - Jérôme LEFDUP - Brian Eno - One Eno - 1993 - 22'
- Marc GUERINI - Conversations Nocturnes - 1990 - 26'
- Virginie GUILMINOT - Lux - 1993 - 2'
- Jean-François GUITON - Coup de Vent - 1990 - 9'
- Alexander HAHN - State Of Being - 1984 - 9'
- Marcel HANOUN - Les Amants de Sarajevo - 1993 - 23'
- HEURE EXQUISE! - Comité Central Not Totally-Blanc sur noir - 1994 - 7'
- Gary HILL - (1/7) - Full Circle - 1978 - 3'37
- Gary HILL - (2/7) - Mouthpiece - 1978 - 1'05
- Gary HILL - (3/7) - Elements - 1978 - 2'12 - Primary - 1978 - 1'18
- Gary HILL - (4/7) - Picture Story - 1979 - 6'25
- Gary HILL - (5/7) - Equal Time - 1978 - 4'38
- Gary HILL - (6/7) - Soundings - 1979 - 18'10
- Gary HILL - (7/7) - Processual Video - 1980 - 11'13
- Takahiro IIMURA - Concept Tapes 1 - 1973/1979 - 21'
- Catherine IKAM - Islands - 1984 - 12'
- Francisco RUIZ DE INFANTE - Je suis de la grande Europe - 1992-14'20
- Michel JAFFRENNOU - Videopérette - 1989 - 46'
- Sandra KOGUT - Parabolic People - 1991 - 11x4'
- Olivier LANNAUD - La Mise en Boîte - 1991 - 12'
- Eric LANZ - Les Gestes III - 1994 - 9'
- Rose LEGRAND - L'Amour des Vaches - 1992 - 5'
- Bruno LESIEUR - 15° Sud - 1992 - 3'30
- Hervé LESIEUR - Le Repas Electrique - 1984 - 5'50
- Jean-Louis LE TACON - Waterproof - 1986 - 26'
- Pierre LOBSTEIN - Les Porteurs de Lumière - 1989 - 13'
- Joan LOGUE - 30 second spots=Paris - 1983 - 6'30
- Alain LONGUET - Saut dans le vide - 1988 - 5'
- George MACIUNAS - Black and White - 1978 - 12'
- LES MAÎTRES DU MONDE - Happy Buzzday Moongly - 1989 - 5'

- Jean-Baptiste MATHIEU - Comme un Opéra Immobile – 1990 - 7'10
- Norbert MEISSNER – Triptycon – 1986 - 4'30
- Fernand MELGAR et Stéphane GOEL - Chroniques Cathodiques – 1990 - 42'
- Jean-François NEPLAZ - Tu, un film polonais – 1990 - 13'
- Danièle et Jacques-Louis NYST - Saga-Sachets – 1989 - 20'
- NAM JUNE PAIK - Global Groove - 1973 – 28'30
- Lydie JEAN-DIT PANNEL - 1968 Titre provisoire Chapitre 1: 1968/78 – 1994 - 5'30
- Pierre-Jean MOREAU - Vidéo-Haïku – 1993 - 1'
- Joan Pueyo SANDEZ – Familia – 1990 - 3'
- Zbigniew RYBCZYNSKI - Steps – 1987 - 27'
- Iñigo SALABERRIA - La Noche Navegable – 1993 - 16'
- Eder SANTOS - Uakti-Bolero – 1987 - 7'
- Volker SCHREINER - White Screen – 1988 - 3'42
- Gaël SEIGNARD - Anacleto Ac Diabolus – 1994 - 9'
- Richard SKRYZAK - Didier Canyn - Blockhaus – 1994 - 10'-
- George SNOW - Muybridge Revisited – 1986 - 5'
- Pierrick SORIN - Pierrick et Jean-Loup font du foot - 1992 – 5'
- Pierre TRIVIDIC - Réflexions sur la puissance motrice de l'amour – 1989 - 11'
- César VAYSSIÉ - It's Wonderful – 1995 - 26'
- Klaus VOM BRUCH - Das Duracellband - 1980 - 10'
- Andréas WAHORN - Des animaux vivant en Europe de l'est – 1989 - 5'
- William WEGMAN - Selected Works - 1970/1978 – 19'
- Isabelle FROMENT - Un matin difficile – 1998 – 6'30
- François VOGEL - Rue Francis - 1997 – 4'20
- Paul GARRIN – Compilation: Homeless is where the revolution is - 1990 – 2'; Man with a video camera (Fuck Vertov) - 1988 – 6'; Free society - 1988 – 3'20; Reverse big brother - 1990 – 1'
- John WOOD et Paul HARISSON - Selected tapes - 1993/1996
- Eric ANDREATTA et Harold VAN LUIJK - L'heure du pétard - 1994 – 22'32
- Daniel COCHE - Marché – 1989 – 9'
- Philippe HOLLEVOUT - Le goût des épinards - 1996 – 14'
- ZHAO LIANG - Nijao Beijing - 1999 – 10'52
- EDDIE D - Disconnect - 1996 – 3'

CONDITIONS DE PRET

Par convention entre la Commission Académique Action Culturelle de Lille et Heure Exquise, la collection « VIDEO DE CREATION » est proposée aux enseignants suivants :

- les enseignants responsables d'un atelier de pratique artistique en cinéma-audiovisuel (école, collège, lycée professionnel) ;
- les enseignants exerçant dans les sections cinéma-audiovisuel dans les lycées (enseignement obligatoire et option facultative) ;
- les enseignants exerçant dans les sections BTS cinéma-audiovisuel ;
- les professeurs d'arts plastiques des collèges et des lycées.

DEMANDE DE CASSETTES:

Le prêt de documents audio-visuels (format VHS) mis à disposition des enseignants de l'Académie de Lille est gratuit.

Le prêt est limité à deux cassettes par demande, par emprunteur et pour un délai de quinze jours. Celui-ci peut être prolongé si les cassettes ne sont pas réservées par ailleurs.

ENVOI DE CASSETTES:

Il est possible de se procurer les documents à l'adresse du lycée Européen Montebello à Lille (indiquée en haut du bon de commande) ou par télécopie. Le lycée Montebello prend à sa charge l'envoi des documents à l'emprunteur, qui, en retour, acquitte les frais de réexpédition. Si le prêt n'a pas été prolongé, les cassettes doivent obligatoirement être retournées au lycée Montebello à la date indiquée sur le bon de livraison.

A chaque commande ou prêt, l'emprunteur s'engage, par sa signature, à respecter ces conditions.

CONDITIONS PARTICULIERES:

Toute cassette reçue endommagée doit être signalée. Tout matériel détérioré, effacé ou perdu par l'emprunteur doit être remplacé par lui.

Nous déclinons toute responsabilité pour les dommages survenant sur le matériel vidéo de l'emprunteur.

La projection est réservée à un usage pédagogique, incluant la prise de connaissance individuelle du document, par l'enseignant, et sa diffusion devant un public scolaire. Toute publicité et projection commerciale sont donc exclues.

Il est interdit de dupliquer les documents ou de les prêter à une tierce personne.

**VIDEO DE CREATION
LYCEE EUROPEEN MONTEBELLO
196 Boulevard Montebello 59000 LILLE
Téléphone: 03 20 63 33 33
Fax: 03 20 63 33 34**

BON DE COMMANDE

ENSEIGNANT EMPRUNTEUR:

Nom:
Adresse:
Tél.:
Email :

Titres de remplacement:

1 - Artiste et
Titre:.....
.....
2 - Artiste et
Titre:.....
.....

ETABLISSEMENT D'EXERCICE:

Nom:
Adresse:
Tél:
Fax:

J'atteste avoir pris connaissance des conditions
de prêt des cassettes vidéo du catalogue VIDEO
DE CREATION et m'engage à les respecter.

Date et signature:

DOCUMENTS SOUHAITES:

1- Artiste et
Titre:.....
.....
2 - Artiste et
Titre:.....
.....

(Document modèle à photocopier pour vos
commandes par fax ou courrier)

DESCRIPTIF:

"Surfaces" questionne la relation entre l'accessible et l'inaccessible.

Sur l'île de Saint Marcouf, la caméra repère l'accessible, c'est-à-dire ce qui est (posé) sur la terre: oiseaux morts, déchets, minéraux, végétaux.

L'espace du ciel, inaccessible aux "terriens", est parcouru par les oiseaux vivants sur fond de nuages.

Une ruine, élément construit, cadre l'espace du ciel; des personnages en dessins animés, stéréotypes d'hommes de la ville qui partent au travail, arpentent mécaniquement cet espace.

CORRELATS:

- Le Château de Kafka. (K. l'arpenteur).

MOTS CLES:

- " Démarche scientifique"

Si le XIX^{ème} siècle offre une vision mécaniste du monde, le XXI^{ème} siècle nous a appris à relativiser nos croyances et nos certitudes.

Ainsi questionner l'inaccessible constitue pour Jean-Louis Accettone, une pure vision qu'il tente d'appréhender par une démarche scientifique (quadrillage- arpentage- repérage- relevé- croquis- modélisation...) basée sur une démonstration par l'absurde: puisque je ne peux, sans gravité, parcourir le ciel (l'air), je vais m'intéresser à tout ce qui n'est pas lui (la terre, la mer); en conséquence, je ne sais pas ce qu'est l'espace, mais je sais ce qu'il n'est pas.

- Surface(s)

Toute surface appelle la notion de limite, d'arrêt: mer/terre, en haut/en bas, vie/mort, dessin/vidéo, île de Marcouf/Poste de télévision, etc.

Pourtant, ici, la surface est plurielle. Dès que Jean-Louis Accettone semble atteindre la limite d'une surface, une autre surface se superpose préfigurant une autre limite.

Et s'il est une surface plus étendue que les autres c'est celle de l'oiseau. Elle assure les passages, les aspirations, les pauses entre chaque surface.

- Utopie

" Surfaces" constitue une interface, une frontière: entre accessible et inaccessible, gravité et légèreté, matérialité et immatérialité.

Mais aussi, entre l'espace de la télévision (le cadre) du spectateur et l'espace filmé par Jean-Louis Accettone: lieux hors temps, temps sans lieu, l'utopie est ici fondée sur un espace double, l'espace vidéographique d'Accettone.

DESCRIPTIF:

El Ring est un mélange des genres opérant en vidéo de création. C'est une histoire de boxe élaborée autour du ring. Aux quatre coins sont des poteaux télévisions qui diffusent en direct les images prises par les danseurs/boxeurs eux-mêmes à l'aide d'une caméra-paluche attachés à leur gant. Dans le fond obscur de la salle, une masseuse au travail, dit (en espagnol) son sentiment sur les boxeurs, sur ses machines de combat. A ce dispositif, Julian Alvarez mêle des images d'archives de véritables combats de boxe.

CORRELATS:

- Arthur Cravan (1887/1919 ou 1920): poète et boxeur dada.
- KOK. Spectacle (tourné en vidéo danse) de Régine Chopinot.

MOTS CLES:

- Jeu de main

En art, le savoir-faire est très souvent lié à la main de l'artiste (son touché, son métier). L'art moderne revendique le caractère manipulateur des constituants de l'oeuvre comme mode d'apparition de l'oeuvre ou prétexte de l'oeuvre (cf: l'objet dans la peinture cubiste par exemple). En art vidéo, cette tactilité se détourne vers l'exposition de la peau et du corps. Alvarez tente dans son travail, de relier ces deux conceptions du touché par la figure de la main (du boxeur, de la masseuse, de la caméra paluche) et celle du corps (massé, frappé, dansé, représenté...).

- Dispositif vidéo

Bien qu'El Ring soit une mono bande, elle propose des images d'une installation vidéo. Différents « lieux » se succèdent. Certains se déclinent en terme d'espace, d'autres en terme de surface. La profondeur dispute à l'écran de télévision; les images d'archives (donc d'histoire) se mixant à celles du présent; la salle de massage (petite, privée et sombre) s'oppose à la salle où a lieu le combat. Le dispositif d'Alvarez est à la fois disposition d'images de lieux et disposition de lieux.

- Transport

Pour Godard, « le cinéma est un transport en commun ». Pour Alvarez, ce qui transporte la vidéo, c'est la boxe. Les images d'actualités nous montrent un public transporté, et le tapis du ring est la piste d'envol de ses danseurs/boxeurs: le boxeur danse, le danseur boxe. C'est dans cette double recherche, physique et artistique que le spectateur est invité à se déplacer.

Philippe ANDREVON - Star Life – 1990 - 5'

DESCRIPTIF:

A Starland, les habitants sont tous des stars de cinéma. Par la technique du « collage infographique », Philippe Andrevon nous invite à suivre la vie quotidienne de cette ville.

MOTS CLES:

- **Hommage**

Pour rendre hommage au cinéma, Andrevon a capté des images de star. Les références aux films dont sont issues ces images renvoient le spectateur à la culture cinématographique. Mais le but n'est pas tant la citation ou la connaissance de tel ou tel film que l'emprunt humoristique pour établir un pseudo reportage sur un lieu imaginaire et virtuel.

- **Collage infographique**

Quel casting! Andrevon grâce à l'outil informatique, convoque une trentaine de célébrités du cinéma américain et français. Sauf qu'ici, il ne s'agit pas de les faire jouer mais de les surprendre dans leur vie quotidienne. La banalité des faits et gestes des habitants du Starland est nuancée tout de même par le fait que le moindre passant (ou figurant) puisse être Charlot ou Alain Delon...

La magie du cinéma est exploitée par la magie de l'infographie.

Cécile BABIOLE - Virtus - 1992 - 2'

DESCRIPTIF:

Virtus, un chevalier au corps d'insecte, file dans des canalisations. Une fantaisie en images de synthèse.

MOTS CLES:

- Chevalier

Cécile Babiole aime créer des personnages, tant leur dessin que leur personnalité. Ici, il s'agit d'un mélange d'insecte, de robot et d'homme. Virtus est en quête; le héros fonce dans des tuyauteries vers la rencontre avec un cristal d'où émane une sorte de double auquel il va livrer bataille...

- Infographie/3D

Travaillant avec deux infographistes, Cécile Babiole n'a pas pour autant négligé le travail vidéo.

Ex assistante de vidéastes tels que Marc Caro, Marie-Jo Lafontaine, Jean-Louis le Tacon ou Michel Jaffrennou, elle assure à "Virtus" un rythme intense assuré par un découpage vif: champ, contrechamp, caméra subjective associés à une maîtrise technique indéniable conférant à Virtus une délicatesse voire une humanité à laquelle les classiques plans-séquences des images 3D ne nous avaient pas habitués.

DESCRIPTIF:

Brahim Bachiri définit son travail comme une réflexion sur le concept du Sacré. Il utilise comme matériaux son souffle et des pigments de henné. La caméra effectue une captation en gros plan selon un certain axe.

CORRELATS:

- Expositions: Le vide (Yves Klein)- Le Plein (Arman)- 1960

- Wolfgang Laib. Installations au sol avec du pollen.

- Peinture de sable navajo.

MOTS CLES:

- Vide/Plein

B. Bachiri peint en soufflant sur des pigments de henné. Les résultats éphémères, fragiles et retravaillés dans l'instant, évoquent des représentations d'architecture. « Mettre du vide dans la masse (est) un principe fondamental dans l'architecture musulmane ».

La dimension du sacré se révèle dans cette dualité pneuma/soma - souffle/corps; les références à différentes religions apparaissent: le souffle c'est l'âme, l'esprit qui anime le corps; l'architecture projetée ici est l'écrin de ce corps.

Les pigments de henné, plante du désert, évoque la peinture à l'état premier. Mais ici, le pulvérisé n'est associé à aucun liant en sorte que la planéité picturale se double de l'horizontalité propre à un plan-masse architectural.

- Sons/Volumes

Le souffle est architecture de la ville. Le son de cette vidéo rend compte très simplement de cette idée: d'une part, le son du souffle au travail et d'autre part, en mixage, l'évocation de la ville moderne par ses bruits enregistrés, non humains.

Aux bruits de la ville répond le chant du souffle individuel rythmant la création de l'artiste par rapport au jeu social... Souffler n'est pas jouer.

Hanno BAETHE - Null Diät (zero Diet) (Régime sec) – 1992 - 15'

DESCRIPTIF:

Null-Diät est un documentaire sur la ville de Calcutta et ses habitants. Le vidéaste allemand

H. Baethe l'approche sous deux angles: d'une part une évocation de la population « au travail » par la simple captation de scènes quotidiennes et familiales et d'autre part de courts entretiens durant lesquels une voix off fait réciter deux ou trois fois à un enfant ou à un adulte un mot dont le sens renvoie à l'univers des politiques sociales et éducatives des pays industrialisés de l'Ouest.

CORRELATS:

- La trilogie d'Apu. Panther Panchali (1955). L'invaincu (1956).
- Le Monde d'Apu (1959). 3 films de Satyajit Ray
- Le journal de 20 heures- page étranger.

MOTS CLES:

- Tiers-Monde.

Le regard vidéo technologique de Baethe se glisse entre culture indienne et culture occidentale. Les clichés contradictoires sur la vie à Calcutta se succèdent: fête populaire collective et travail des enfants, parure du corps d'une jeune fille et petit artisanat de récupération d'une vieille dame, dortoir collectif sur les trottoirs et passage de tramway, effort et virilité revendiquée des hommes et ritualisation des choix de vie des femmes. Le montage et le caractère objectif et public des images renforcent le parti pris d'une réflexion critique de Baethe et élimine la dérive potentielle d'un travail purement journalistique.

- Pédagogie.

Pour nous amener à une prise de conscience sur l'Autre, quelque soit notre origine, Baethe choisit un dispositif que l'on pourrait qualifier de « Pédagogie

absurde »: elle est basée sur le mode de la répétition de mots dont la signification détermine son contexte européen: « crèche, duvet, épicerie fine, propriété, biens, vacances, législation maternelle, réalisation de soi... » « Que croyez-vous qu'il arrive, dit Baethe, si ces mots sont dits par les gens de Calcutta? »

L'éducation est un langage dont les mots appellent des représentations; mais de quelle représentation s'agit-il pour l'enfant de Calcutta lorsqu'il répète le mot « crèche » après avoir vendu pour quelques sous, des matériaux de récupération issus de dépotoirs à un adulte?

- Régime sec

Cette vidéo construite sur une représentation positive de l'Autre, de l'Etranger, s'achève sur l'agression virtuelle, à main armée, du spectateur (occidental). Conscient de la limite « humanitaires » d'un tel documentaire, Baethe, dans un dernier face à face (caméra vidéo contre pistolet automatique- ou si l'on veut, outils culturels contre outils de révolte) laisse le spectateur sur sa faim, sur un malaise issu de cette vision d'un « régime sec ».

DESCRIPTIF:

Dominique Barbier réalise avec « J'étais Hamlet » son premier documentaire de création autour du dramaturge allemand Heiner Müller. Habitant de Berlin-Est ayant vécu les trois Allemagnes (nazie, communiste et unifiée), Müller est une figure de théâtre et de la poésie allemande contemporaine.

CORRELATS:

- Le Serpent, I. Bergman.

MOTS CLES:

- Berlin:

Le documentaire, à travers l'expérience de H. Müller, retrace l'histoire contemporaine de l'Allemagne et, plus précisément, celle de Berlin. Évoquer ce lieu, c'est rappeler un passé qui s'immisce dans le présent; c'est convoquer le nazisme puis Brecht et le Berliner Ensemble, le mur, la censure, l'enfermement; mais c'est aussi Berlin réunifié avec la mise à mort inavouée de sa moitié de l'Est en un effacement programmé de sa propre histoire.

- Théâtre

L'écriture d'H. Müller est nourrie toute entière du regard dérangeant que jette le dramaturge sur l'histoire allemande. Les différentes expériences historiques qu'il a vécues influencent un théâtre à vocation politique. L'aventure personnelle de Müller traduit bien l'aspect perturbant de son art: procès et exclusion en RDA puis accusation de collaboration avec la STASI, en RFA unifiée.

Son théâtre est en liaison avec les oeuvres de Beckett, T.S.Elliot, Kafka, Genêt et Pasolini; son but étant d'établir un lien entre poésie et théâtre.

- Portrait fragmenté

Dominik Barbier, par ce documentaire, a répondu à une commande du CICV de Montbéliard/Belfort initiée par l'Académie Expérimentale des Théâtres organisée à Berlin. L'écriture vidéographique de

Barbier nous éloigne très vite de la commande pour nous rapprocher de ses spécificités artistiques identifiables par un montage précis et minutieux, un emploi très achevé des effets spéciaux et une musique d'ARVO PART.

Barbier n'est donc pas au service de Müller mais sa vidéo entre en résonance avec l'écrivain, juxtaposant les éléments fragmentaires de sa vie (théâtre, poésie, déclarations, interview d'acteurs, de metteurs en scène, images d'archives, évocations littéraires, etc...). Comme dans tout portrait, la vérité de l'identité est plus à cerner dans son contexte, dans les constructions mentales et physiques qui opèrent près de lui que dans son incarnation figée et donc fugitive.

Burt BARR - Ice - 1987 - 4'30

DESCRIPTIF:

Un homme presse sa main sur une boîte de cure-dents. Il lève sa main et les cure-dents tombent un à un sur la table. Filmé en une seule prise, cette anecdote renvoie à la sculpture (gravité/masse d'un matériau) et à la performance (action de la main et durée de l'action).

CORRELATS:

- Richard Serra: « actions + matériaux. »

MOTS CLES:

- **Mou/Dur.**

Burt Barr choisit avec « Ice » la radicalité minimaliste. L'humour piquant s'exprime en termes de durée et d'action. L'art corporel (Body Art) nous a habitués à des performances où le corps médium de l'artiste subit diverses agressions. Ici, le rapport mou (chair)/dur (bois) cadré en gros plan, fonctionne à l'économie. Le spectateur assiste à un micro événement où la tension naît d'une souffrance à fleur de peau mais superficielle.

- **Video-performance.**

A l'instar de Richard Serra empilant des plaques d'acier jusqu'à la chute de la construction, Burt Barr interroge des matériaux. Sauf qu'ici, le cure-dent en bois remplace la lourde plaque d'acier; que la main remplace le corps; la chute, l'élévation en équilibre; la vidéo, l'approche phénoménologique de la perception par le spectateur...

On l'aura compris, le détachement irrégulier des cure-dents est l'équivalent humoristique du détachement du vidéaste. Néanmoins, l'anecdote marque ses préoccupations sculpturales: le rapport de la main à la matière, l'interrogation d'un matériau par la durée d'une action menée sur lui, le plan-séquence comme authentification et représentation de la durée de l'acte artistique et de son espace.

**Joel BARTOLOMÉO - Les grands moments de la photo de famille -
1992/1993 – 14'**

DESCRIPTIF:

« Devant la caméra, il y a toute une famille et derrière, un homme qui essaie de capter des souvenirs au présent » déclare J.Bartoloméo à propos de son travail. Rien ne différencie ses vidéos des captations familiales habituelles; rien, si ce n'est le plan-séquence fixe et le choix de moments familiaux particuliers, « le moment où ça déborde » (J.Bartoloméo).

MOTS CLES:

- Tension:

« A la manière d'un anthropologue amateur, je réalise de courtes séquences vidéo prises sur le vif, au plus près de la vie quotidienne ». (J.B.) Par ce procédé, le vidéaste révèle les petites ou grandes tensions qui s'établissent dans les relations familiales. Les communications verbales ou non verbales sont les signes sensibles du tissu familial. D'une apparente banalité, ces scènes de la vie quotidienne renvoient le spectateur dans sa propre sphère domestique. Pour J.Bartoloméo, « la question cruciale est : quand est-ce que l'on déclenche et pourquoi? » Il est l'observé et l'observateur de sa propre tribu, scrutant la relation posée, observant l'observation. La rigueur et la simplicité du travail, en même temps que cette apparence documentaire, accroissent l'effet de tension chez le spectateur.

- Mémoire:

La vidéo captation d'images et de dialogues familiaux assure la pérennité d'instant fugitifs et somme toute quelconques. Mais le système de filmage et les choix réalisés dans l'ensemble des rushes établissent une réflexion au-delà du simple souvenir. Le passage du privé au public, du familial à l'artistique, instaure « ce qui est en-deça du mémorable. » (F.Paul - Directeur du Frac/Limousin)

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

- Dossier de presse, documentation Heure Exquise!
- Revue «Bloc Notes » n°4 et n°6

Irit BATSRY - A Simple Case of Vision - 1991-12'

DESCRIPTIF:

Il s'agit de l'histoire de la vision de Buckminster Fuller, architecte et essayiste américain.

A l'âge de 4 ans, on s'aperçoit qu'il est hypermétrope et qu'il n'a qu'une vision du monde en plan large.

Tout détail lui est interdit jusqu'à ce qu'il porte des verres correcteurs.

Pour Irit Batsry, un regard « objectif » du monde par la vidéo et ses trucages est impossible.

" A simple case of vision" est une métaphore sur la vision du monde qu'offrent les artistes.

Au-delà, on peut se demander si toute vision ne se confronte pas en permanence à une réalité double: normalité collective et subjectivité individuelle?

CORRELATS:

- Mondes multiples, Don Foresta. (Ed. Bàs-1992)

- Frankenstein Junior, Marty Feldman

MOTS CLES:

- Vision

Depuis les débuts de l'art moderne, les artistes ont amené le spectateur à une vision participative de l'oeuvre d'art, de la vision rétinienne à une vision intellectualisée du monde.

De la même façon, la vidéo d'Irit Batsry, enclenche chez le spectateur un véritable processus de réflexion sur l'idée qu'on se fait de la vision.

Ainsi B. Fuller, malgré sa guérison, devient architecte, c'est-à-dire ordonnateur de grandes formes habitables; il garde "une dépendance spontanée de son enfance aux seuls indices des grandes formes".

De fait, le subjectif l'emporte. Mieux vaut une vision (même fugitive) qui donne à penser (interprétation, sens, questionnement) et vous fonde comme individu qu'un regard porté (même vague) de témoin (forcément anonyme).

Un cas simple de vision devient une vidéo complexe où les effets électroniques sur l'image et le texte écrit servent ici littéralement une étude sur la vision.

- Visionner

C'est le terme que nous employons pour définir notre action face à une bande vidéo. On ne visionne pas la télévision institutionnelle, on la regarde; " toute communication repose sur la vision d'un espace partagé, d'une perception mutuelle, d'un devenir commun.

Avec la télévision, la notion d'espace partagé est totalement fictive". (Don Foresta).

"A simple case of vision" appelle le spectateur, de cette même façon, vers une reconnaissance mutuelle: l'une est une vidéo de création, l'autre est un être perceptif et non seulement regardant.

Visionner la vision d'Irit Batsry, mise en parallèle avec la nostalgie de la vision enfantine de B. Fuller, telle est la relation qui est posée.

En partageant l'espace vidéographique d'Irit Batsry, le spectateur est en affinité avec elle, il l'a compris, dans toute sa subjectivité.

DESCRIPTIF:

Nous sommes à Florence en plein été. Des milliers de touristes parcourent la ville et ses musées. Parmi eux, un jeune homme. Pressé de plus en plus par sa quête de l'art, il accélère ses déplacements entre chaque oeuvre. Mais, à Florence, que l'on soit dehors ou dedans, « tout est art »; il n'y pas de répit. Le jeune touriste veut tout voir... Troubles visuels puis nerveux, fatigue physique s'accroissent. Il présente alors toutes les caractéristiques du « syndrome de Stendhal ».

La course finit aux urgences de l'hôpital de Florence dans un état d'hébétéude proche de la folie.

CORRELATS:

- Graziella MAGHERINI. Le Syndrome de Stendhal

MOTS CLES:

-Tourisme

« C'est le fait de voyager, de parcourir pour son plaisir un lieu où l'on ne réside pas habituellement » (in Dictionnaire Robert). Ainsi est-il évident qu'un lieu historique et artistique associé à une chaude température accroît la quantité de plaisir du touriste; ainsi en est-il de Florence en été.

Mais « le syndrome de Stendhal » selon son auteur, une psychiatre florentine, est ce choc qu'éprouvent quelques touristes au regard de telle ou telle oeuvre d'art, comme naguère Stendhal dans l'église Santa Croce de Florence.

Sans entrer dans la polémique qui voit s'affronter les partisans de cette thèse (l'art peut rendre fou) et ses détracteurs (l'art n'a rien à voir dans l'apparition de ces symptômes de persécution. cf. Frederico ZERI), le travail de D. Belloir consiste plus, à partir de cette idée originale, à évoquer la pratique artistico touristique dans toute sa splendeur (où est passé le principe de plaisir?) que de

cerner une maladie « artistico nerveuse » (retour

du principe de réalité incarné par la science).

-Excitation visuelle

En tant que vidéaste professionnelle, D. Belloir a souvent manifesté dans ses articles de presse (Art Press - mai 1982 / Image et Son-nov.1982) contre « les nouveaux stéréotypes » de la télévision institutionnelle: trucage, colorisation, renversement d'image, etc, c'est-à-dire tous les effets spéciaux. A partir de là, les vidéastes, dit-elle, ont choisi, soit de s'emparer de la télévision elle-même (« la télévision nous a attaqués dans nos vies, nous devons l'attaquer à notre tour » N.J. Paik) soit de s'en détourner pour ne plus considérer le matériel vidéo que comme moyen d'expression.

Le « syndrome » se situe entre les deux: cette bande vidéo ressemble à un documentaire fictionnel télévisé.

Le traitement des images (effets spéciaux) se veut la traduction visuelle des troubles visuels de l'acteur, sorte de caméra subjective.

Dans un deuxième temps, l'accumulation des oeuvres d'art devinées plus que contemplées, renvoie le touriste à lui-même; l'excitation visuelle se transmet à tout son corps.

Le spectateur jusqu'alors complice amusé et détaché de cette quête boulimique de l'art, est, pour finir, plongé dans l'univers de l'hôpital.

Le touriste s'est transformé sous nos yeux en malade.

Le spectateur dérive de la sympathie (éprouve les mêmes sentiments touristiques) à l'empathie (s'identifie au touriste).

DESCRIPTIF:

« Ex Memoriam n'est pas vraiment du film, encore moins une histoire. C'est plutôt un tableau, ou un édifice, ou mieux encore une machine ». Cette machine est la combinaison des portraits de Bériou et de sa compagne; voire une proposition en images de leurs mémoires fusionnées, une mémoire double au travail. Elle s'inscrit dans leur chair et dans leur psychisme.

Bériou est parti de photographies et de visages qui lui sont familiers en les associant à différentes attitudes spontanées de ses mains. Ce corpus d'images analogiques est alors digitalisé et entièrement travaillé sur ordinateur.

MOTS CLES:

- Mémoire Vive

Le travail de Bériou est clairement biographique tant il est vrai que « l'intérêt porté au cursus d'un artiste est plus souvent vif que celui que l'on prête à son travail » (Bériou) La mémoire avec ses sauts ou ses images définit un « regard labyrinthique », un parcours de sa vie dans un monde non linéaire. De fait, pour Bériou « l'image labyrinthique est une création contre le cinéma, un refus de son flux, une manière de prendre le temps contre lui-même plutôt que de surfer avec. » La figure du labyrinthe est sa réponse aux contradictions du monde: « Tout tient dans un même espace au même moment, mais on peut en retracer également les dominantes temporelles. » En écho à ses réflexions personnelles, Bériou utilise l'image virtuelle. Elle lui permet d'organiser des strates qui chacune forme un système. « Ces différentes couches sont poreuses et s'interpénètrent. Leur position est tantôt aléatoire, tantôt verrouillée, mais dans tous les cas c'est elle qui doit organiser la tension esthétique propre à l'objet final. »

-Machine

La vidéo est conçue à partir de manipulations d'images analogiques digitalisées. Le mapping (positionnement d'image sur des structures polygonales), le morphing (mutation d'image à une autre image) et différents logiciels 2D et 3D assurent la cohérence plastique et technique d'Ex Memoriam.

Ce travail sur machines permet à Bériou de réfléchir sur le sens de son action: « L'acte créatif répond essentiellement à une logique combinatoire, créant des systèmes d'oppositions emboîtés les uns dans les autres: la bosse et le creux, le plein et le vide, le droit et le courbe, le fixe et l'animé, et bien d'autres systèmes de contrastes beaucoup plus complexes.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

- Dossier de presse/Bériou/Ex Memoriam
BREF n°24

DESCRIPTIF:

Pour le mélange d'images réelles en vidéo, de peintures de l'école de Sienna (XII et XIII siècle), d'images infographiques, C. Boustani nous présente Sienna aujourd'hui à l'heure du « palio » une course de chevaux très populaire.

MOTS CLES:

- Contrechamps

Les images mélangées par le montage numérique évoquent la question de Sienna en tant que ville musée et ville moderne, en tant que terre de l'ancien et du nouveau monde. Le « palio », événement majeur à Sienna est la figure qui synthétise ce questionnement. Pour Boustani, la course de chevaux est un prétexte, non pour filmer un documentaire, mais pour développer un autre type de fiction, une nouvelle forme d'écriture, une autre manière de structurer un récit. Ainsi, les images vidéos sont constituées de contrechamps à la course (visages des spectateurs, animation dans les rues et architecture de la ville). Les peintres de l'école Siennoise affirment une permanence (la terre de Sienna?) tandis que le son crée « un certain décalage par rapport à la réalité ».

- Multiplans

« Les techniques numériques (...) permettent de parvenir à une sorte de vision diagonale du récit. Cette vision s'établit à partir d'une double lecture, à la fois longitudinale (que l'on pourrait rapprocher de la narration traditionnelle) et transversale en ayant recours aux « multi incrustations ».

Au bout du compte, Boustani crée une sorte de « trompe l'oeil qui leurre le spectateur au point qu'il ne puisse plus distinguer la peinture de la réalité »; et au-delà, au point qu'il découvre une nouvelle donne proposée par les ordinateurs entre vidéo de création et cinéma.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

CinémAction HS-TV n°10 in Les images numériques/Créations françaises dirigé par Daisy Hochart.

DESCRIPTIF:

A l'intérieur d'un monde organique se déplacent des êtres mystérieux. L'univers du mathématicien M. Bret se déploie en images de synthèse rien que pour nos yeux.

MOTS CLES:

- Image

« Je crois que l'image de synthèse est en train de se fourvoyer dans cette volonté de parvenir à l'impression de photo » déclare M. Bret. Pour lui, les images 3D n'existent le plus souvent que passées par des logiques techniques, commerciales ou scientifiques.

« Mes images (...) sont de purs fantasmes (...). J'adopte simplement une démarche poétique, je n'essaie pas de faire passer un message. »

Ainsi, fond et forme se mêlent; on est loin des perspectives froides et géométriques de certaines créations infographiques. L'image de Bret est complexe, multiple et changeante, elle incite à la rêverie.

- Vidéo-Math

M. Bret revendique son appartenance au monde de l'art et à celui de la technique. Le jour, il est professeur de mathématiques et informatique, la nuit, il crée son propre monde et invente ses logiciels de création (il est le père du logiciel Ikolight en architecture). Ses connaissances sont pour lui nécessaires à tout projet infographique de création. L'artiste infographiste doit aussi être un grand technicien.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

- Revue NOV'ART le journal d'Art 3000- n°5- janvier/mars 1991

Robert CAHEN - Juste le Temps – 1983 - 12'45

DESCRIPTIF:

Juste le temps établit un parallèle entre un paysage qui défile et un embryon d'intrigue qui s'ébauche à l'intérieur d'un compartiment de train entre une femme et un homme.

La musique (électronique et voix d'enfants parfois) a été composée par Michel Chion après le montage des images.

CORRELATS:

- La Modification. Michel Butor
- La vie du rail. Revue SNCF
- Leonardo Cremonini- peintre

MOTS CLES:

- Temps

En vidéo, l'image n'est pas fixée, elle est transmise, elle n'est pas imprimée, elle passe. Comme le paysage, vu du train, la bande vidéo défile empêchant tout regard en arrière.

- Homme/Femme ou Corps

A l'encontre du cinéma (histoire d'amour), les corps ne disent rien, ils sont tenus à distance, interdits. S'il y a secousses (violentes ou douces) du plaisir décharge ou possession, c'est à travers les « non- corps » que sont le paysage et le trajet.

- Son

Jamais de "voix" comme au cinéma.
« Savoir comprendre ce qu'il y a dans un son hors du contexte de sa source sonore: écouter le son d'un violon sans penser au violon ». (Robert Cahen).

Il y a décontextualisation du son par l'apport de la musique concrète de M. Chion.

- Effets Spéciaux ou Trucage/Image

L'oscilloscopie, la solarisation, l'inversion Négatif/positif, la saturation des couleurs, les plans répétés, les marches arrières sont autant de traitement de l'image électronique que R. Cahen utilise pour "faire avec l'image ce qu'il faisait avec la musique". (La musique concrète).

- Train

Un parallèle s'établit entre l'image qui défile et une intrigue entre un homme et une femme, qui filent "presque" un parfait amour (non-amour) dans le petit espace du compartiment.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

- Jean- Paul FARGIER

DESCRIPTIF:

« If pigs could fly » est une commande du Comité du Bicentenaire Australien. Ce travail humoristique est une interrogation sur l'identité des Australiens à travers des références historiques, politiques et sociales. Il se caractérise par la rapidité enchaînée des plans faits de dessins types bandes dessinées.

MOTS CLES:

- Australie

« Les australiens n'ont vraiment acquis leur identité qu'en 1900, lorsque l'empire britannique les a laissé gouverner seuls le pays. N'avoir que 90 ans, ça ne fait pas assez sérieux! ». En fait, le bicentenaire ne concerne que l'arrivée des colons anglais qui étaient des forçats. Entre, par exemple, la reconnaissance de la culture aborigène et les essais nucléaires français dans le Pacifique. Les Australiens blancs recherchent pour leur pays une identité qui leur soit propre. P. Callas, par le biais d'images innocentes et de musiques parfois folkloriques, restitue cette quête avec humour.

- Vitesse

Les vidéos de Callas sont toutes montées sur un rythme très rapide. Cette vitesse des images empêche de saisir du 1er coup d'oeil le contenu; elles en deviennent plus ou moins abstraites.

Cette idée, Callas l'a repris de Paul Virilio qui remarque que l'énergie (...) de la vidéo, dérive non pas du contenu éphémère de chaque scène, mais de l'endroit où ont été placés les points d'interrogation. « L'esthétique de la disparition » de Virilio est la référence textuelle de Callas: plus il y a de points de montage, plus « ça » va vite et plus il y a de disparitions.

Pour commémorer 200 ans d'histoire, il fallait sans doute procéder de cette façon à la fois ludique et rapide, dessinée et électronique.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

- Pixel; n°6

- Paul Virilio. Esthétique de la disparition.

Loïc CONNANSKI - Eloge de la volonté – 1992 - 1'45

DESCRIPTIF:

« Si on veut on peut » ou comment par la simple volonté on soulève une poubelle en plastique rouge.

MOTS CLES:

- Gag

Il s'agit dans « L'éloge de la volonté », d'un gag sur l'époque « New Age » et son idéologie de la « sur performance » (L. Connanski).

Mais, sans révéler le final, on comprend alors que malgré la meilleure volonté du monde, la réalité la plus banale peut interrompre un processus mental des plus élaborés...

Tout gag développe sa propre logique; sa propre chute est comme un « retour à l'ordre dérisoire », pâle reflet de la vanité humaine (cf: l'Ecclésiaste).

DESCRIPTIF:

Nicole et Norbert Corsino sont chorégraphes et vidéastes et « inventeurs » de paysages, comme on « invente » un trésor.

Danser dans la ville de Lisbonne, inscrire leur corps dans des perspectives urbaines et côtières par la vidéo, c'est « voir avec ses pieds » (N. Corsino); associer en une bande vidéo la vision, le mouvement, la vitesse. Simultanément, les danseurs de Circumnavigation - découvrent et font découvrir aux spectateurs les richesses créatives de leur trésor, de leur travail.

CORRELATS:

- Italo Calvino: Les Villes invisibles.

MOTS CLES:

- Glissement

L'artiste est celui qui (n'est-ce pas sa pertinence,) va au-delà; au-delà d'une technique, d'un médium, d'un art, des limites que fixent les règles académiques. L'artiste, par une opération de glissement, repousse les limites, non pas pour chercher de la nouveauté mais pour produire de nouveaux sens au regard des récupérations et assimilations appauvrissantes du consensus social. « L'éternel conflit entre dessin et peinture » fut résolu par Matisse par l'« invention » des gouaches découpées. Les Corsino glissent ainsi de la danse à la vidéo, un art imprégnant, s'enrichissant de l'autre. La mémoire de ces deux formes (« Gestalt »), de ces deux gestes s'investit dans celle d'une ville portuaire. « Le corps du danseur mesure alors l'espace et se mesure à lui ». Le glissement détermine « le caractère explorateur de la démarche ». (Reine Prat).

- « Dérive urbaine » vidéo dansée

N+N Corsino, en travaillant dans une ville qui leur est étrangère (Portugal) et proche (ville côtière à Marseille où ils vivent) favorisent l'émergence de frottements contradictoires: connu/inconnu, espace corporel/espace urbain... « Ils expérimentent la vieille tradition des arts de la mémoire. Que sont les lieux de la ville sinon des espaces multi stratifiés de mémoire personnelle et collective? Qu'est-ce que la mémoire sinon un discours très découpé? Dans Circumnavigation (...) le récit n'est plus linéaire, il passe sans cesse de la vision normale au gros plan, puis au plan d'ensemble et de nouveau au gros plan. Le champ de vision et l'angle de vue sont dirigés, variables et signifiants ». (Nini Candalino).

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

- Les citations sont extraites du dossier de presse Corsino.

Christophe COUILLIN - Ursonate - 1993 – 2'30

DESCRIPTIF:

A partir de « URSONATE » de Kurt SCHWITTERS enregistré pour une radio de Frankfort le 5 mai 1932, C. Couillin adapte des images. Trois parties sont distinctes: l'ouverture traduite visuellement sous forme de chiffres; le deuxième mouvement avec des lettres et syllabes équivalentes au texte dit par Schwitters et le troisième mouvement avec des images montées selon le rythme donné par Ursonate.

CORRELATS:

- Le Lettrisme: Isodore Isou
- Bruce Nauman: From hand to mouth/1967/cire sur tissus.

MOTS CLES:

- Poésie sonore

C. Couillin est un adepte de la poésie sonore. Ses vidéos jouent généralement du rapport entre texte entendu et texte lu à l'écran par le spectateur. Le rythme vocal impose aussi à des images des montages spécifiques (accélération, ralenti, répétition, etc.). Ici, en s'appropriant le texte radiophonique de Schwitters, Couillin rend hommage à l'artiste sous trois formes possibles de langage et d'écritures du monde: l'algèbre, l'écrit et l'image.

- Voix

Le son de la voix de K. Schwitters si « présent » à l'image actualise si besoin en était l'oeuvre de K. Schwitters. Le corps de l'artiste se disait déjà dans ses collages et ses constructions (Merzbau) du fait de leurs caractéristiques manipulatoires. C. Couillin choisit au troisième mouvement des images documentaires qui évoquent une autre manipulation corporelle (mais aussi spirituelle), celle de l'idéologie nazie; aux images « positives » de propagande nazie de la gymnaste, de l'enfant, du soldat au pas de l'oie s'opposent celles violentes, d'une horloge brisée, d'exécutions sommaires. Quelques mois avant le règne nazi, K. Schwitters donne de la voix. Couillin exprime ici sa croyance dans le discours poétique non pas comme une arme, mais comme une garantie de liberté en même temps qu'un symptôme de société. Dans sa musicalité et sa rythmicité, Ursonate-vidéo affirme d'une part son renoncement au domaine strict de la poésie et d'autre part son ouverture vers d'autres formes d'art non seulement lyriques mais aussi plastiques.

Patrick DE GEETERE - Hiding in Dust - 1987 - 21'

DESCRIPTIF:

Un jeune couple revient d'un voyage. Il s'agissait pour eux de faire le point, de prendre du recul par rapport à leur problème: ils ne peuvent pas avoir de bébé.

La vidéo de Patrick De Geetere analyse ici les douloureux rapports d'un couple en crise. Pour assouvir ce désir parental une visite chez un psychiatre préconise une méthode de substitution: une poupée devient l'enfant et les parents jouent leur rôle pour de vrai dans l'esprit de lever chez eux tout blocage psychologique. Le jeu devient réalité, une réalité difficile à vivre.

MOTS CLES:

- Fiction?

« Si le cinéma raconte le plus souvent les histoires de façon linéaire, la vidéo, de par sa nature, est à même d'aborder le récit dans sa profondeur, à la manière d'une courbe au sens géologique du terme ».

Ainsi l'histoire de ce couple nous est présentée par fragments. On repère facilement le retour en arrière initial mais très vite on s'égaré dans le temps et dans les lieux. Les instants banals et difficiles se mêlent, des plans très élaborés succèdent aux flous, le noir et blanc restitue une approche documentaire.

La fiction se construit à partir de sondages plus ou moins hasardeux de la vie de couple.

« Il n'y a pas de séparation entre la fiction, le documentaire, l'abstraction, la figuration (...). Ce qui m'intéresse, c'est cet espace de création où les codes disparaissent. »

- Peinture?

« La vidéo, c'est la peinture en mouvement ». La façon dont tourne De Geetere est finalement très gestuelle (Pollock) et musicale (Kandinsky); elle est donc très corporelle dans son processus d'élaboration mais aussi dans son contenu: le corps de l'autre est constamment présent à l'image. Mais cette « peinture » de l'Autre relève toujours du constat d'échec: la multiplicité des prises de vues énonce sa difficulté à penser l'autre, à rendre compte de l'intérêt qu'il lui porte.

Restent les mouvements captés (regard, corps) comme la traduction sensible d'un langage que l'on reçoit sans pouvoir le comprendre tout à fait.

« La vidéo appartient au processus de dégradation générale tout comme l'Art Moderne. Il ne s'agit là que d'un substitut quand disparaît la spiritualité ».

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

- Toutes les citations sont de Patrick De Geetere (Documentation Heure Exquise!).

DESCRIPTIF:

N.Denise est vidéaste mais aussi performer et plasticien. « Basse tension » évoque en deux parties distinctes son rapport à l'électricité. L'image vidéo devient le médium concret de cette énergie. Un personnage (lui-même?) raconte l'histoire de la création de la terre à partir de la mire télévisuelle en couleur. Une démonstration passionnée et très corporelle est suivie d'une explication sur le rôle de l'électricité, sa capacité à transporter via la vidéo, les sons et les images.

La deuxième partie nous entraîne vers une perception sonore et visuelle de lignes à haute tension; un montage accélérant puis ralentissant le flux des images, tente de matérialiser l'énergie électrique.

MOTS CLES:

- Energie

Si la biographie d'un artiste n'est pas suffisante pour expliquer son travail, elle est, dans le cas de N.Denise, un élément déterminant pour une tentative d'explicitation de son rapport à l'électricité, son désir de maîtriser l'énergie.

L'élevage ovin (il fut berger et tondeur de moutons) constitue pour lui un rapport au temps cyclique, in rythme des saisons (et donc des lumières), un contact avec la terre et son attraction gravitationnelle.

La sphère des champs énergétiques terrestres et son renouvellement temporel sont à la base de sa réflexion sur la notion d'énergie en vidéo. Par ce médium, l'électricité se fait voir et entendre; elle est comme un prolongement du corps humain - à la fois durée et mouvement - mais elle est aussi « abstraction » transportable figurée par les pylônes à haute tension.

- Histoire

N.Denise nous raconte l'histoire de l'électricité: la lumière d'abord - (la vidéo=je vois) et le son ensuite, imagerie auditive des électrons circulant dans le réseau mondial des fils électriques. La place de l'homme dans cette histoire est complexe; il en est l'inventeur et le propagateur mais l'immense potentiel de cette énergie le porte à une contradiction: d'une part, il maîtrise son histoire, ses flux mais d'autre part, il en est dépendant. Dans cette histoire racontée par le narrateur, il n'y a pas de fin.

Entre haut et bas, il y a la verticalité de l'écran TV avec sa mire barre et N.Denise, debout, mobile et passionné, cherchant à concilier les hautes sphères (que représentent les lignes à haute tension) et l'exécuteur des basses oeuvres (l'artiste et son travail).

DEPANNE MACHINE - Concert Fluxus Ben - 1989 - 18'

DESCRIPTIF:

Ben donne un concert Fluxus au C.E.C. de Tours le 11 février 1989. Il y rejoue des pièces célèbres. Depanne Machine, groupe multimédia composé de deux artistes, filme l'événement.

MOTS CLES:

- Fluxus

Violon, piano, peinture blanche, verre de vin, papier, panneau d'affichage, etc., constituent les Flux-objets formant désormais un ensemble hétérogène reconnaissable utilisé par les artistes Fluxus. La voix, l'énoncé, le corps, l'autre, les sons, les bruits, les silences, les rires, toute la vie ordinaire se fait art sous l'impulsion de Ben.

- Art et vidéo

Comme pour le Land Art (cf.: le couple Gerry Schum et Dennis Oppenheim), la vidéo demeure un partenaire privilégié, un témoin efficace de l'art Fluxus et de l'art performance en général. Les bandes vidéo enregistrées au cours de l'histoire de Fluxus se répartissent en deux groupes: 1) la vidéo est le medium (art vidéo); c'est le cas des Flux-films avec, par exemple, Nam June Paik et Yoko Ono. 2) la vidéo est le témoin plus ou moins vigilant d'une action au milieu de spectateurs réels; c'est le cas ici avec Dépanne Machine, qui s'efface en tant qu'artistes, au profit d'un travail de documentaristes.

DESCRIPTIF:

Ostia, petit village de pêche pauvre et sale, est un lieu du passé de Jean-Marie Duhard. Dans ce lieu se concentrent les figures personnelles du vidéaste: son enfance ennuyeuse accompagnant son père à la pêche au carrelet; Pasolini retrouvé mort dans ce village; mais aussi le retour à la caméra que Duhard avait délaissé pendant 10 ans.

MOTS CLES:

- Absences

A Ostia, Duhard (re)tourne sur son passé. Il y vérifie les absences de présences qui ont fondé sa vie: celle de son père et sa réconciliation avec lui, celle de Pasolini, le poète qu'il admire.

De ce retour, il mesure « la nécessité » d'un tel voyage. Ostia est comme une pause obligée, mise au point de sa vie, comme « une fracture, une brisure ». Du fils à l'homme, du comédien qu'il a été au réalisateur, du passé au présent, de toutes ces évolutions, se dessine le portrait intime du vidéaste. A travers la mémoire de ces absences, Duhard dit sa conception de la vie: « la réussite d'une vie est-elle autre chose que la capacité d'aimer? » (Katleen Kelley-Lainé).

- Forme

« Ostia » a été tourné en Hi 8 et traité ensuite au montage de façon à imiter une pellicule cinématographique usagée. Tout est en noir et blanc.

L'hommage au cinéma de Pasolini est évident. On pourrait « craindre les séductions du formalisme: voix off, citations littéraires, nostalgie du cinéma, voyage... » Mais, « au delà des apparences et des références pointe une émotion qui a la puissance et la netteté d'un sentiment trop longtemps contenu ».

*

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

- * Alain Bourges: in « Chambre avec vue » n°1- Automne 1993

DESCRIPTIF:

D'après le naufrage évoque en premier lieu le radeau de la Méduse (18...). Mais loin du conflit politique et social qui s'en suivit, A. Escalle traduit l'histoire d'un instant: celle d'un naufrage et de ses dérives. La mer, le bateau, les corps des marins sont les personnages de ce moment dramatique entre vie et mort, folie et raison, survie et dignité.

CORRELATS:

- Robinson Crusoë de
- Les Morts de la Seine. Video de P. Greenaway.

MOTS CLES:

- Dérive

Sur un petit bateau, cette pièce porte le nom de ce contre quoi elle permet de lutter: la dérive. Mais, dès l'instant que le cap est perdu, qu'on est désorienté à cause d'une tempête ou d'une incompétence de navigation, tout bascule, hors norme, sans trajectoire. A. Escalle choisit principalement des images de corps à la dérive, immergés dans l'eau noire. Pour les rescapés, la dérive se poursuit dans la violence, la survie à tout prix.

Néanmoins, cette vidéo « ne comporte aucune scène pouvant heurter la sensibilité de qui que ce soit »... Toute la bande est construite sur un rythme lent d'images travaillées au montage et d'une bande-son très calme. En ce sens, s'affirme le rêve- inquiétant et étrange. De la dérive urbaine (de Guy Debord) à la dérive maritime, Escalle instaure un lien poétique où la rencontre hasardeuse de l'autre (homme ou nature) constitue un pari dont l'enjeu est une richesse ou la mort; la première image de ce travail n'est-elle pas une rose des vents transformée en roue de la (in-)fortune?

- Matière

Évitant tout voyeurisme, Escalle choisit la tactilité. Ses images en gros plan déréalisent tout contexte anecdotique; seule la mer calme est présentée en plan large.

L'eau, le feu, le vent sont vus ou entendus. La terre (4ième élément) n'est figurée que par les hommes qui l'habitent et qui la travaillent pour produire des cordages, des coques de bateaux, des voiles. Par le feu et le vent, les matières solides sont détruites et disparaissent dans l'eau. Le corps des noyés devient une matière inerte évoluant au gré des courants sous-marins. Le corps des rescapés devient une matière malléable, modelable suggérant une nature morte qui convoque l'odorat et le goût.

DESCRIPTIF:

Esti, vidéaste israélienne, revient 16 ans après dans l'hôpital psychiatrique où elle fut enfermée pendant 6 mois. Elle y filme les acteurs et les lieux. Ce documentaire est en fait un témoignage personnel qui procède du retour et de la distance par rapport à elle-même.

CORRELATS:

- J. Bosch: La Nef des fous.
- Michel Foucault: Histoire de la folie.

MOTS CLES:

- Thérapie

A l'hôpital psychiatrique, on dit aux malades: « Il faut créer ». La thérapie par la création, Esti l'a vécue dans ce lieu, enfermée. Son travail de création, "les fous", a pour sujet la thérapie.

- Autoportrait

Les fous, "libres" d'aller et venir dans un lieu clos et "cadrés" par des horaires stricts, redoublent les spécificités de la vidéo: déplacement, cadrage, son, parole...

Esti se dédouble par les fous interposés: les images tantôt floues, tremblées, coupées ou mélangées de même que les sons et les paroles évoquent finalement davantage la personnalité d'Esti et son parcours d'artiste, plutôt qu'un documentaire sur ce lieu particulier.

Si la psychanalyse mène sur le chemin de la régression, la vidéo d'Esti nous entraîne dans son passé et son présent faits de fusion et de séparation. Cet effet de vrac, seul l'outil vidéo utilisé par Esti pouvait nous le transmettre.

- Israël

Esti clôture son "documentaire" par une évocation de la réalité israélienne. Sortie de l'H.P. sa vidéo questionne son pays: Où sont les fous? Dedans, dehors? De quel lieu clos parle-t-on? D'Israël ou de l'hôpital?

Entre nationalité et identité, Israël et Paris, journalisme et art, Esti est une personne sage et folle à la fois.

DESCRIPTIF:

A travers ce portrait de Brian Eno, rock star alternative, producteur, musicien, scénographe, Flash et Lefdup suscitent chez le spectateur le désir de s'ouvrir au monde, instaurent la curiosité comme véhicule. L'anagramme de B. Eno est « One brain », un cerveau et non 2 hémisphères forcément prisonniers de tiraillements et de contradictions.

B. Eno est adepte d'une « stratégie oblique » lui permettant de développer un enseignement à son chien et d'appliquer sa pédagogie « sur les bords » aux musiciens afin de découvrir de nouvelles possibilités et expériences musicales.

MOTS CLES:

- One Brain

B. Eno n'a qu'un mot d'ordre pour favoriser l'émergence de nouveautés musicales: « Tu as le droit d'être maladroit, tu as le droit d'expérimenter ». Ni tradition (le rock et ses schémas formels) ni volonté moderniste (musique électronique), le travail sur le son est un terrain ouvert à la sculpture vidéo, le vidéo-clip, la musique et les musiciens sont conviés pour une créativité sans limite technique et stylistique.

Ainsi, Eno a accompagné à différents degrés le travail de groupes tels que U2, DEVO, Talkings Heads, Roxy Music et de musiciens comme John Cale (ex-Velvet Underground), Robert Fripp.

- Le Chien

Pour cette vidéo, Eno dispense son enseignement à son chien, ce qui rappelle William Wegman substituant ironiquement l'homme par son chien (comme modèle photographique et vidéo), la pensée réflexive par la pensée animale. Le chien de compagnie devient l'apprenant, le stagiaire, le terrain d'expérimentation amical.

Le traitement vidéo, diversifié dans sa forme (documentaire, archives, clips, interview, mise en scène) se calque sur la personnalité de B. Eno et de sa stratégie artistique: simplicité du dispositif (l'obliquité) et complexité et richesse des résultats.

La figure du chien qui écoute mais « n'entend » rien, est le signe de l'innocence requise et de l'ouverture au monde sans parti pris.

DESCRIPTIF:

Cette vidéo danse de M. Guérini (vidéaste) et Jean Gaudin (chorégraphe) pose la relation du corps et du lieu, le lieu où on est, le lieu d'où l'on est. Les couleurs changeantes de la lumière, un espace intérieur aux murs de toile (« la villa »), des discours oniriques prononcés sur la dune d'une plage (dénigrés systématiquement) concourent à déstabiliser notre rapport aux apparences et aux réalités montrées.

Le travail des trois danseurs est souvent lié au fait que chacun puisse trouver ou regagner sa place pour se situer par rapport aux deux autres, trois autres « acteurs » (il s'agit de trois poules) comme des doubles, habitent cette vidéo.

MOTS CLES:

- Déséquilibre

Le travail des danseurs semble la plupart du temps axé, non sur le mouvement comme appropriation de l'espace, mais sur le déséquilibre, sur l'oblique. L'affirmation d'être à sa place, en équilibre statique, est mise en défaut avec humour par des éléments extérieurs à la danse comme un texte, de l'eau, de la neige factice ou une poule qui ne tient en place que dans les constructions du décor (la cage à poule et la cabane de bois), dans le jeu dissymétrique des danseurs ou encore dans certains plans fixes établis sur une diagonale.

- Vidéo danse

Le matériau de cette vidéo ne se limite pas à la danse et à la vidéo. Il se compose d'autres références venues de la peinture, du théâtre, des mythes, de la musique conférant à l'ensemble une importante densité.

Le spectateur reconnaît ici et là ces évocations. L'espace télévisuel assure l'unité de ces facettes et c'est lui qui, véritablement, entre en conversation avec le spectateur.

DESCRIPTIF:

La nuit, dans une pièce vide, la caméra enregistre la réalité extérieure perceptible à travers les persiennes des volets. La lumière et le son constituent les manifestations sensibles de cette réalité.

MOTS CLES:

- Audiovisuel

Comme une incision dans le noir, les phares des voitures et le bruit de leur moteur viennent découper un instant la pièce où est placée la caméra. Peu à peu, les formes des lumières changent, évoluent. La projection de lumières accompagnées de divers sons établit une sorte de fiction formelle, une apparence de cinéma, de narration dont l'héroïne est la lumière.

Ce n'est pas tant le débat cinéma/vidéo que propose V. Guilminot mais le rappel d'une évidence: la captation et la restitution de la lumière par quelque machine que ce soit, pose d'abord un questionnement sur la réalité, sa perception, sa durée et sa représentation.

Jean-François GUITON - Coup de Vent – 1990 - 9'

DESCRIPTIF:

Un personnage en pull bleu ganté et armé d'un bâton attaque la caméra/spectateur. Ce ninja grotesque hésite, se concentre, porte un coup, repart dans l'obscurité d'où il était venu.

Surgit alors en gros plan, l'aile frêle d'un moulin.

Puis de nouveau, l'agresseur apparaît.

Et puis encore l'aile du moulin toujours intacte...

Entre ces deux figures se glissent des écrans noirs qui renvoient l'image du spectateur à lui-même.

Jean-François Guiton nous interprète Don Quichotte de Cervantès.

CORRELATS:

- Intolérance. Tableau d'Adami
- " Eurasia", nom du bâton de J. Beuys.
- Don Quichotte. Cervantès.

MOTS CLES:

- Héros

« Le héros est immuablement centré ». (Baudelaire).

Ici, le héros agresseur développe une gestuelle violente.

A l'encontre des films d'action du cinéma que Guiton nous évoque par des extraits de bande-son, l'agressé n'est pas visible: logiquement, on pense au moulin du texte de Cervantès.

Mais ce moulin est invulnérable; il passe, repasse, nous nargue.

Le spectateur s'identifiant un moment au héros, se projette dans la figure de l'agressé moulin et finit par se confronter à sa propre image lorsque, régulièrement, l'écran devient noir.

Guiton ne nous raconte pas d'histoire. On se la raconte soi-même.

- Rythme

" Coup de vent" est rythmé de signaux lumineux et sonores; en ce sens, Don Quichotte, thème littéraire, est moins une narration qu'une interprétation rythmique voire chorégraphique.

La lumière danse et l'écran est le lieu où elle se déplace.

- Surgissement

De l'obscurité surgit l'agresseur. Puis ce sera l'inverse, la disparition: surgissement en négatif.

La pensée du spectateur évalue ce jeu, produit un sens.

Mais déjà, l'aile du moulin, comme à l'avant-scène, s'expose une fraction de seconde à notre perception comme le déclenchement d'un appareil photo.

Puis des fragments de son, de musique, de dialogues à leur tour, viennent se superposer empêchant toute fascination de l'image au spectateur.

Mise en échec d'une narration au profit de plusieurs contradictions de sens, retour au spectateur par l'écran miroir, une grande partie de cette vidéo procède du surgissement.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

- Catalogue. J.F. Guiton (École d'Art. Dunkerque). 1990. Heike Laekmann
- Gaétane Lamarche-Vadel. La lecture (école nationale d'art de Dijon). 199

DESCRIPTIF:

Alexander HAHN ne travaille pas à partir d'un scénario. Sa démarche est une exploration expérimentale composée de vidéos, de fragments de textes et d'appropriation d'images. Si le titre de cette bande tend à indiquer une singularité dans la réflexion d'A.HAHN sur l'Être, la vidéo offre « des perspectives plus riches en termes d'idées et de points de vue sur cette notion ». En fait, son travail « est étendu au spectateur, la richesse des ramifications qui déploie l'oeuvre, peut aider celui-ci à s'y retrouver et à l'apprécier ».

MOTS CLES:

- Création artistique

« HAHN fait le parallèle entre les pratiques scientifiques et artistiques et compare la découverte scientifique à la création artistique ». State of Being est constituée d'un « jeu » d'images et de sons; par imprégnation tour à tour intuitive ou raisonnée, le spectateur accède peu à peu à l'univers complexe du vidéaste, à sa réflexion sur ce que nous sommes. Dans cette sorte de fiction qu'il nous propose, des observateurs sont chargés d'identifier, de comprendre des êtres humains; il y est question de leur présent et de leur avenir, de leur inscription dans un espace-temps futur en liaison avec leur identification présente dans une grande ville américaine.

Il y est question en fait de nous. Le processus du travail de Hahn nous instaure regardeur, regardant et regardé.

- "Des-installation"

L'installation est devenue, en art, un medium courant. Elle implique au minimum une multiplicité de points de vue liée au déplacement du spectateur.

« La perspective qui régit notre façon de voir, de même qu'elle règne en architecture, est une affaire de gens installés, qui n'ont pas besoin d'être constamment sur leur garde ». (A.H.)

A.Hahn ne s'installe pas; il se déplace la plupart du temps avec sa caméra HI8

pour saisir au pied levé une scène de la vie quotidienne. Son travail est le reflet d'une double attitude: spontanéité et disponibilité pour les prises d'informations et d'images, recherches et questionnement pour la confrontation de ces informations au montage.

Ses images de personnages flous ou pixélisées se jouent des marges des formes, troublent notre perception centrée issue de la Renaissance. L'humain évoqué dans State of Being n'est plus seulement soumis à la dégradation formelle et colorée de la perspective; il est aussi disséminé, pulvérisé. Dans le genre de la mono bande en art vidéo, State of Being se rapproche davantage de la sculpture « distributionnelle », de la "dés-installation".

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

- Alan Mc CLUSKEY - Scope Magazine - n°1 - 1992

DESCRIPTIF:

Contre le traitement journalistique de la guerre en Bosnie, Marcel Hanoun veut témoigner à sa manière de la barbarie. Un couple d'amants est abattu par un sniper sur le pont de la Liberté à Sarajevo. A l'opposé d'une quelconque reconstitution, Hanoun laisse la parole aux amants assassinés. Des images du couple tentant de fuir se mêlent à celles de paysage avec des ponts enjambant le vide laissé entre la guerre et la paix, entre la mort et l'amour.

CORRELATS:

- Chronique d'une mort annoncée de Gabriel Garcia Marquez.

MOTS CLES:

- Être regardé

Marcel Hanoun initialement cinéaste se caractérise par la volonté de renverser la notion de spectacle cinématographique. Il veut « donner au spectateur à considérer qu'il est le réel sujet du film », qu'il « est regardé par un film, qu'il prend conscience dans ce regard de son propre regard ».

La force de cette vidéo qui part de la réalité est ce double mouvement auquel est livré le spectateur: il est regardé, interpellé par les amants; et les amants sont les êtres regardés mais regardés d'ailleurs, de la mort, de l'amour.

- Réalité

Trop conscient des effets de la narration et de la superposition instantanée d'une émotion sur une autre dans le traitement journalistique de la guerre, Hanoun préfère livrer au spectateur « la seule réalité qui lui est donnée, celle [de son] film ».

« Prétendre filmer la réalité pour le spectateur, n'est-ce pas le priver de l'usage de cette réalité, (D)énoncer n'est-ce pas aussi rassurer le spectateur et lui éviter d'énoncer? »

- Liberté

« Notre image ne nous appartient plus » fait dire Hanoun à la jeune fille. Cette phrase, il pourrait la placer en exergue de sa réflexion critique concernant le rôle des medias, la liberté de création dans l'audiovisuel et la place du spectateur.

« Dans le carcan de velours des medias, il ne fait pas bon spectateur et créateurs, de vouloir s'en libérer, de pouvoir être indépendant, de refuser les normes et les modes, de refuser de s'aligner, de s'aliéner, de s'intégrer ».

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

- Texte autour de l'Authentique procès de C.E. Jung (1966).

- Contre la censure de velours. (Le Monde diplomatique- mai 1994).

DESCRIPTIF:

Un homme âgé raconte à 3 femmes l'histoire de 2 lutteurs danseurs. Le tournage de cette vidéo a été effectué par une caméra dotée du procédé stream qui a pour particularité de ne filmer que ce qui est en mouvement. De ce fait, le combat dansé se révèle graphiquement au spectateur. Plus il y a de mouvements, plus l'image se dessine...

MOTS CLES:

- Mouvement/Stream

Les acteurs de cette vidéo apparaissent en blanc sur fond noir. Si la photographie et son négatif « fixent » l'événement lumineux, ici le procédé du stream permet de capter le mouvement et seulement le mouvement.

Autrement dit, il y a comme un déplacement du capteur vidéo habituel: la condition d'apparition de l'image vidéo est le mouvement et non plus la lumière.

- Mouvement/danse

L'adéquation technique (stream) et chorégraphique (déplacement) s'énoncent comme une évidence.

Restait à Gilles Mussard et au collectif Heure Exquise! le dépassement de la technique: entre fixité, narration et mouvements de caméra autour du combat dansé s'élabore une tension qui rappelle le théâtre grec antique (avec son chœur) et le Nô (avec son conteur et son rituel scénique).

L'opposition statique/dynamique se rapporte à la mémoire, au jeu qui s'introduit entre passé et présent, entre mort et vie.

DESCRIPTIF:

Gary Hill, après des expérimentations menées sur l'image électronique dans les années 70, revient vers la sculpture. Ses travaux mêleront dorénavant des problématiques sculpturales et vidéographiques.

Ici trois images sont réparties sur l'écran; le travail joue « de la mise en images immédiate du son en temps réel ». Il s'agit « de donner à un matériau (une tige de cuivre) la forme d'un cercle, tout en tentant de former un cercle produit électroniquement par la voix, avec un matériau non solide, les ondes ».

MOTS CLES:

- Volume?

« Avant de faire de la vidéo, Hill était sculpteur et travaillait sur les métaux (...).Ce qui l'attirait, c'était notamment la qualité physique et l'immédiateté du matériau ». Finalement le son et le métal, mis ici en parallèle, relèvent tous deux du volume; c'est à dire d'un certain rapport à l'espace, à un lieu. « Full circle » a pour sous-titre « Ring modulation » et cette précision marque la relation établie entre l'espace réel (métal tordu) capté par la vidéo et l'espace électronique dont les vibrations (ring modulation) sont générées par le son de la voix de G.Hill.

L'artiste se fait conciliateur entre deux media, entre deux techniques, entre deux traditions, entre deux volumes. Cependant, Full circle reste plus proche d'une démarche de performance que de celle d'une installation à laquelle se consacra davantage Hill ultérieurement.

- Solide/non solide

On ne peut s'empêcher de réfléchir à un rapport entre cette bande vidéo et une certaine conception de la sculpture des années 60/70, celle de l'art conceptuel. Pour ce dernier, la dématérialisation de l'oeuvre d'art, en germe dans le Ready made de Duchamp, est un projet qui vise à supprimer l'objet d'art en tant qu'héritage de « conditionnements

sociaux, esthétiques, politiques et idéologiques ».

L'expérimentation, le procédé constituent le véritable reflet de l'idée ou du concept au détriment de l'objet. A ce titre, G.Hill est proche de cette démarche expérimentale où le matériau premier est finalement le son associé à l'électronique imbriqué dans un espace de temps, la durée d'une action.

Les matériaux non solides de Hill, en particulier plus tard le langage, s'affirmeront de plus en plus dans un dialogue avec les matériaux solides comme l'image, même électronique, en tant qu'elle est un objet dont l'apparition, la disparition et la « réalité » constitue le véhicule sans cesse questionné du travail de l'artiste.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

- cqueline KAIN - L'intime du mot: l'oeuvre vidéo de G.Hill - in catalogue 2ième S.I.V. de Genève, 1987
- rtrand ROUGE - article tiré du Dictionnaire de l'art moderne et contemporain - Hazan, 1992

Gary HILL - (2/7) - Mouthpiece - 1978 - 1'05

DESCRIPTIF:

Mouthpiece relève de ces travaux expérimentaux où s'établit un rapport entre la réalité et une vidéo. Une série de bouches féminines type bande dessinée défile de haut en bas sur l'écran; G.Hill « embrasse » chaque bouche passante. Le mixage en direct des deux images lui permet de contrôler précisément ces virtuelles embrassades.

A deux autres moments, la bande des bouches est modifiée, obligeant Hill à s'adapter aux déformations, soit en tirant la langue soit en montrant les dents.

Les sons produits par Hill constituent la bande-son; le spectateur ne peut pas dire si le son altère le défilement des bouches par un moyen électronique ou si c'est le montage post-tournage qui fait croire à cette interaction.

MOTS CLES:

- Jeu

Dans la lignée du Process Art des années 60 et 70, un dispositif expérimental élaboré par G.Hill, permet la rencontre d'une réalité (Hill lui-même) et d'une bande vidéo (les bouches); le tout étant enregistré pour nous faire part de l'expérience. Cependant, à la différence par exemple d'une vidéo documentaire de Bruce Nauman, la vidéo produite n'est pas qu'un témoignage du processus.

Si le corps de l'artiste réalise en direct des actions avec la bande, elle est déterminée par le défilement même de cette bande et non pas par une donnée matérielle concrète comme le lieu où est réalisée l'action. Ou alors, le lieu est à définir comme un espace vidéographique, espace électronique du moniteur de contrôle annonçant modestement les nouveautés à venir des réalités virtuelles.

La vidéo n'est pas ici utilisée seulement pour ses capacités à capter un événement déterminé, c'est à dire à n'être qu'un outil, mais se double de ses possibilités à être un médium. La vidéo de Hill comme celle de nombreux artistes agit dans le réel, utilise, réagit et restitue le réel.

DESCRIPTIF:

Ces 2 bandes très proches à certains égards, définissent un terme aux séries d'expériences que G.Hill a mis en place pour établir des relations entre l'image et la langue: « La physicalité de la langue, la phonation ou la production de la voix, donne naissance aux images. »

La trame d'un moniteur (Elements) et une bouche parlant (Primary) sont filmés en gros plan renforçant la présence de paroles doublées dans le champ et le hors champ de l'image. Hill recherche, à la manière d'un écrivain, « les failles entre les mots, les images et leur sens. » Il s'agit « d'intertextualité, de traiter les images comme un langage fait de notations et d'effacements, ou producteur de phrases. »

MOTS CLES:

- Sérialité

La mise en boucle des sons, les coupures aléatoires des mots dits par Hill, constituent les manipulations du matériau « son ». Les séries sonores plus ou moins régulières, évoquent une musique répétitive et « dessinent » les images. Ces 2 bandes, bien que très courtes dans leur durée, façonnent une temporalité paradoxale: infinie d'une part - il n'y a pas de début ni de fin, il n'y a pas d'histoire - d'autre part, minimale - de l'ordre du vingt-cinquième de seconde, fraction la plus petite de temps d'enregistrement de la vidéo.

L'aspect sériel de ces bandes renvoie le spectateur à la conscience de l'instant et aux fulgurances de l'esprit. L'interrelation langage/image de Hill est comme un reflet de miroir où le spectateur reconnaît son identité d'être humain déterminée par la relation corps/esprit .

DESCRIPTIF:

C'est par un retour à la main qui dessine sur l'écran une trace laissée par des mots que G.Hill élabore ce qu'il appelle une « linguistique électronique ».

Entre chaque apparition des mots, un texte écrit et dit par l'artiste est énoncé.

Ainsi, il associe « la structure et le son du langage avec la structuration de l'image, comme en fonction d'une syntaxe, une image correspondant littéralement à chaque syllabe. » (1)

CORRELATS:

C: Bruce NAUMAN: From hand to mouth - 1967

MOTS CLES:

- Métamorphose

« Le langage (le texte écrit et lu) a un rôle fondateur. Il affirme la toute puissance du langage sur l'image. »

« Ayant inclus le texte dans la constitution de l'image, le mot a irrésistiblement pris une place physique dans son être. L'homme est un être de langage, bien sûr, mais plus encore, il est corps et esprit indissocié. » (2)

Cette histoire d'image prend naissance dans un verbe incarné, dessiné. Ce qui opère dans le travail de Hill, c'est le principe de métamorphose. Il y fait allusion dans un autre texte extrait de « Cut pipe » de 1992: « prononcer une image, tracer un son, donner voix à une image; formuler une pensée. »

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

(1) Jacqueline KAIN:in Catalogue 2ième Semaine Internationale de la Vidéo - Genève - 1987

(2) Catherine GROUT - « Gary Hill - La condition humaine de la pensée » - Artefactum -1993

DESCRIPTIF:

Des lignes de points verticales forment deux surfaces (des rectangles) qui apparaissent simultanément à l'écran, des deux côtés.

Parallèlement à leur progression, deux textes différents sont lus, juxtaposés sur les canaux droit et gauche du son hi-fi.

Au moment où les deux blocs de lignes se superposent et se figent un instant, les deux textes coïncident à leur tour; puis, de nouveau ils poursuivent leur progression et les textes se différencient à leur tour.

CORRELATS:

- Bruce NAUMAN: « Good boy, bad boy » - installation à deux moniteurs -1985 - FRAC Nord-Pas-de-Calais

MOTS CLES:

- **Stéréo**

La bande vidéo est construite selon le schéma:

juxtaposition/superposition/juxtaposition ou différence/égalité/différence ou encore deux contenus/un même contenu/deux contenus.

La forme de l'image très minimale - des lignes de points - évoque la linéarité de la lecture. Les grilles de points progressent de droite et de gauche, comme en miroir, et sont le parcours visuel des deux textes dont on ne peut saisir le sens que par bribes ou fragments - à moins de s'approcher d'un des deux haut-parleurs; le texte lu à droite perturbant celui de gauche et vice versa.

L'information n'est audible, intelligible qu'au moment de la rencontre des deux grilles: la stagnation apparente de l'image est le temps de compréhension des textes. Le spectateur est impliqué dans ce simple jeu par ce passage du bruit au son puis du bruit à nouveau.

« L'immédiateté de la vidéo tant au niveau de son élaboration que du regard porté sur elle, rappellent l'écriture et la

lecture; c'est le même rapport intime à la page, à l'image et au texte. La voix de Hill continuera de s'élever de cette activité processuelle pour attirer notre attention sur l'intime du mot. » (1)

- Mixage

Le travail apparemment simple, joue d'un des effets techniques de la vidéo: le mixage.

Là où habituellement, le mixage apporte des enrichissements visuels et sonores par un processus de complémentarité, Hill définit aux trois « acteurs » - les deux pistes son et l'image - des rôles séparés. L'oreille du spectateur, habituée par l'esprit à gérer et sélectionner dans la réalité quotidienne différentes sources sonores, ne peut plus effectuer ce travail de tri. Il vit tour à tour le statut d'auditeur passif et actif. L'incertitude du spectateur est auditive, sa certitude est visuelle. Gary Hill propose ainsi une vidéo que l'on pourrait définir par le terme d'entropie.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

- Jacqueline KAIN: catalogue 2ième S.I.V. Genève - 1987

Gary HILL - (6/7) - Soundings – 1979 - 18'10

DESCRIPTIF:

Soundings consiste en une série d'actions expérimentales qui « analyse les rapports matériels d'une image et d'un son » (1) Un haut-parleur est soumis à diverses manipulations: déplacement dans l'espace, rotation mais aussi traitements de choc lorsque le haut-parleur est ensablé, incendié, noyé...

En tous les cas, Hill cherche à modifier le son; à l'altérer, à le matérialiser.

Chaque action est filmée en temps réel, en un seul plan. Il s'agit de mettre en évidence le support temps.

CORRELATS:

- Peter KENNEDY: Flux film n°37 - 23 feuilles de celluloids posés sur la caméra - 16 mm

MOTS CLES:

- Live

Une fois encore, Hill élabore « une recherche typiquement post-télévisuelle. » (1) À la télévision, « le direct annule tout délai entre action et représentation. » Les matières, les gestes, le haut-parleur, c'est à dire l'image et le texte dit par le haut-parleur, c'est à dire le son, se conjuguent au présent: pas d'apparition ou de disparition, pas de création mais transformation et échange. L'image du son et le son de l'image se constituent l'un l'autre, « action pure, temps parfait (éternel présent).»(1)

- Matérialité du son

Le texte dit par le haut-parleur évoque la peau de la voix et invite Hill à toucher cette peau. Ses doigts se posent sur les membranes du haut-parleur et affectent le son. Les vibrations du haut-parleur rendues visibles par le déversement de grains de sable sont peu à peu bloquées. Elles énoncent ainsi leurs propres modifications.

Ces traitements du son sont mécaniques (perçage, ensablage,...). Par exemple, le son du haut-parleur invite à brûler la « peau parlante » et provoque ainsi son propre retrait sonore mais induit sa présence matérielle en image.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

(1) J.P.FARGIER - Revue « Vertigo », n°11/12 - 1994

DESCRIPTIF:

Initialement, Processual Video était une performance/conférence donnée au Museum of Modern Art dans le cadre de la série Video Viewpoint.

Le texte écrit et lu par G.Hill évoque la perception de lignes par un personnage à différents moments, selon différents parcours, par exemple sur un télésiège ou sur un escalier mécanique dans un aéroport.

L'image de la vidéo n'est constituée que d'une ligne blanche en rotation lente centrée sur l'écran sur un fond noir.

Par des jeux de rapprochements entre image et texte, le spectateur produit des représentations mentales où le regard en déplacement induit une perception changeante des lignes de partage entre les choses du monde.

La linéarité du temps se trouve confrontée à l'autoréférentialité du texte; des fragments de mots reviennent comme des vagues, et déterminent de nouvelles possibilités mentales pour une même situation décrite dans l'espace ou dans le temps.

MOTS CLES:

- Ligne

Le champ lexical concernant la ligne est important: ligne du rivage, ligne du contour, souligner, linéaire, pente, horizon, mouvement constant, étendu, statique en transition...

Hill voudrait gérer une incertitude visuelle: celle des perceptions de la ligne dans la vie. La vision binoculaire permet l'appréhension de la profondeur, mais la vision monoculaire - vision séparée, oeil gauche ou oeil droit - provoque un doute quant à la représentation de la profondeur: quelle ligne choisir?

Qu'en est il de l'image mentale d'une ligne lorsqu'on est en déplacement ou lorsqu'on la re-voit?

La ligne droite est-elle le plus court chemin d'un point à un autre lorsqu'on fait le tour de la terre?

Le travail de Hill est ici basé sur un mode qu'il décrit comme étant « davantage en dehors du temps, déterminé par une préoccupation presque exclusivement esthétique. »

L'indécision entre percept et concept est manifeste. « La ligne de partage séparant les hémisphères gauche et/ou droit et droit et/ou gauche du cerveau semblait ne jamais devoir se stabiliser. »

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

- Jacqueline KAIN - L'intime du mot: l'oeuvre vidéo de G.Hill in Catalogue 2ième S.I.V. de Genève - 1987

DESCRIPTIF:

T.Iimura est un artiste qui, dès les années soixante, réalise des performances et des films expérimentaux. Néo-dadaïste japonais, il poursuit des travaux conceptuels avec la vidéo à partir des années soixante-dix.

Les sept bandes réunies ici, questionnent trois aspects de la vidéo: la relation observateur/observé, s'inscrivant dans le cadre de la sémiologie de la vidéo; la phénoménologie de la vidéo à partir d'une réflexion de J.Derrida (in « Discours et phénomènes »); l'identité d'une personne dans la vidéo par la relation image/voix.

MOTS CLES:

- Signe

« La caméra 2 filme le moniteur 1 pendant que la caméra 1 filme le moniteur 2 » constitue une des combinaisons expérimentées par Iimura. De fait, l'artiste produit toutes les combinaisons selon un tableau à double entrée préparé à l'avance impliquant la mise en relation de deux caméras et deux moniteurs. Le minimalisme formel et la rigueur mathématique du procédé établissent un jeu de regards.

Les possibilités « regardant/regardé » ou « observateur/observé » renvoient au signe linguistique dans son double aspect: signifiant/signifié.

« Le message télévisé a sa propre finalité qui est moins dans son contenu référentiel que dans la relation du récepteur sensoriel avec le référent. Selon la formule de McLuhan: le medium, c'est le message. »

Iimura interroge ce message en proposant que le récepteur soit lui-même un émetteur déterminant ainsi une boucle dans la communication. Le spectateur de la vidéo oscille alors entre deux pôles: être un satellite de cette boucle ou en être le centre. C'est le fonctionnement même de la pensée en vidéo qui est symbolisé ici, partagé entre je pense et je pense que je pense. Ou, si l'on veut, le

sens de ces travaux jouent d'« une terminologie curieuse qui désigne d'un même terme le sens des signes (ou des choses) et les cinq sens. »

- Identité

De la même façon, Iimura réfléchit sur l'identité d'une personne en vidéo à partir d'une image dans l'image et du son dans le son. « J'entends ma voix en même temps que je parle »: ce phénomène réalisable en vidéo dédouble l'individu filmé, précipitant le questionnement sur le statut de l'image vidéo. « Le message esthétique n'a pas la simple fonction transitive de mener au sens; il a une valeur en lui-même, c'est un objet, un message objet. C'est la fonction esthétique par excellence: le référent, c'est le message qui cesse d'être l'instrument de la communication pour en devenir l'objet. » (P.Guiraud)

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

- M.McLuhan, *Understanding Media: The extensions of man*, New-York - 1964
- Pierre Guiraud, *La Sémiologie*, PUF, *Que sais-je?* - 1977

Catherine IKAM - Islands - 1984 – 12'

DESCRIPTIF:

« Je m'attache à relire le temps et l'espace avec les outils dont je dispose. »
(1) ISLANDS est monté sur la collision entre des images d'un paysage égyptien et celles de vidéos de surveillance dans un casino de Las Vegas. La lumière vidéographique, matériau abstrait du sculpteur Ikam, est présentée (et non pas représentée) et utilisée dans son rapport à l'information qu'elle véhicule.

MOTS CLES:

- Information

« Les techniques nouvelles sont des techniques en temps réel. (...) En ce sens, elles modifient le contenu de l'image, puisque c'est le temps de l'image qui lui donne sa puissance informative. (...) On est en train d'entrer dans la civilisation du « live », par opposition à la civilisation du livre. (...) Le réel comprend maintenant le virtuel et l'actuel. Les deux. Informations en puissance, informations en acte.»(2)
Sur son statut ambivalent d'artiste ou d'expérimentatrice sociale, C.Ikam répond: «mais en quoi est-ce différent? » (2)

- Image vidéo et sculpture

« Ce que j'aime dans l'image vidéo, c'est qu'elle n'existe pas. C'est une image transparente, diaphane (...). Ainsi, la vidéo est une absence. Ce qui m'intéresse, c'est d'inventer un nouvel espace à partir de cette absence (...). Ce qui m'intéresse dans le virtuel, c'est d'intervenir comme sculpteur. De sculpter des espaces qui se modifient sans cesse. » (3)

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

(1) NOV'ART - Le journal d'art 3000 - n°13 - février/avril 1994

(2) Paul VIRILIO - entretien avec C.Ikam dirigé par J.P. Fargier - « Le virtuel est un lieu d'action » - ART PRESS - nov.1993

(3) Notes de travail de C.Ikam - Paris, mai/novembre 1993

DESCRIPTIF:

Cette vidéo utilise la mémoire collective comme matériau. Le thème est alors celui du « je ». Pour établir « une communication ouverte » avec le spectateur, Ruiz de Infante ne montre ni image de guerre passée ni son propre visage; il entremêle 3 types d'éléments: le texte écrit, l'image et le son. Le rythme vidéographique de « Je suis de la grande Europe », contribue à façonner une poésie humaine, « une poésie de la faute ».

CORRELATS:

- Jean Dubuffet- Série- Texturologies (1957/1958) - Matériologies (1959/1960).

MOTS CLES:

- Être

Dès le titre, Ruiz de Infante affirme sa dimension d'être par rapport à une terre. La première image est un gros plan en plongée verticale montrant le bord de la mer, le bord de la terre. Peu à peu, on comprend que l'affirmation de soi se fait par le balisage d'un territoire rythmé de paysage, de textes, de sons. Mais cette quête de soi est difficile, ce processus d'identification du « je » est fragile, polysémique, contradictoire: « Le croisement du littéraire, du sonore et du visuel se trouve sur un terrain marécageux » (Ruiz de Infante).

Pour l'artiste, « Être » c'est à la fois « prétention » et reconnaissance de l'autre; c'est affirmer sa différence au milieu de ses semblables; c'est relire l'Histoire en se disant si j'y étais?... et regarder un enfant en pensant, il y sera.

- Rythme

Lire La Grande Europe, c'est pour le vidéaste poser un regard appuyé sur les micro événements qui la constituent. C'est proposer des textes en 5 langues

européennes et évoquer « la puissance du mot » (H. De Balzac).

En plan fixe ou travelling, la caméra pointe son nez sur le sol (procédé utilisé par J. Dubuffet lorsqu'il marche nez au sol pour y repérer les détails insignifiants, révélateurs du monde, qui placent l'homme dans un rapport physique, ambulateur et discret, avec la terre). Les vitesses de déplacement sont entrecoupées d'arrêt sur image laissant place au défilement horizontal du texte sur une musique répétitive. Les images (de l'enfant, de végétaux, d'eau) et les mots façonent un rythme. « Tout rythme est l'essence d'un ordre sonore (même s'il se cache dans le silence). Ainsi, image, son et texte échangent leur statut, contribuant à façonner une pulsation qui est vitalité, qui est le « je » de Ruiz de Infante.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

Les citations sont extraites de: Centre de Transit pour adolescents. F. Ruiz de Infante. Catalogue Musée des Beaux-Arts d'ALAVA-Espagne. 1992

DESCRIPTIF:

Vidéopérette est, au départ, un spectacle de 52' incluant 120 personnes, des écrans géants et des moniteurs. Ici, il s'agit du travail vidéo proprement dit.

Dans une dimension ludique et magique, Jaffrennou questionne l'image télévisuelle, bousculant sa virtualité, ses références.

Mise en abîme de l'abîme, les trucages permanents sont au service d'un texte dit par l'acteur René Hernandez. Il nous « déballe » avec brio l'univers insolite de Jaffrennou revisitant l'histoire artistique du monde, de la création à nos jours.

CORRELATS:

- Voir n'importe quelle encyclopédie ou dictionnaire des oeuvres majeures de l'histoire de l'art pour confronter les points de vue du vidéaste avec ceux des « personnes autorisées »...

MOTS CLES:

- Opérette

« A l'époque d'Offenbach, l'opérette était contestataire par rapport à l'opéra, elle avait un esprit primesautier et faussement naïf » (MJ-in Videopro-mai 1989).

Aujourd'hui cette fonction contestataire n'existe plus dans l'opérette; elle est signe de légèreté, d'une « insoutenable légèreté » lorsque Jaffrennou s'en empare. Et c'est bien de ce côté là qu'il se situe dans le monde de la vidéo de création.

C'est la notion de profusion empruntée à l'opérette (des décors, des costumes, des acteurs, de sa forme) que Jaffrennou utilise. Ainsi, « ce n'est pas du cinéma, pas un concert, pas de la vidéo, pas de la littérature, pas de la technique, pas du théâtre, pas de la peinture, c'est du Jaffrennou. Je recommence, c'est de la télévision, du spectacle vivant, de la musique, des mots et des choses, c'est du Jaffrennou. Enfin! ». (François BARRE-

Président de la grande halle de la Villette, mai 1989).

- Illusion

L'illusion fonctionne souvent comme un collage du virtuel sur du réel (voir les trompe-l'oeil). Ici, Jaffrennou, par un

incroyable travail de préparation sur le story-board puis au tournage, inverse le processus. Le réel, c'est-à-dire l'acteur narrateur, le « Présentéléateur » intervient directement sur les images des moniteurs placés à côté de lui. Par exemple, il épluche des carottes qui « tombent » alors « dans » un moniteur placé devant lui où l'on voit l'image d'une eau bouillante recevant les carottes pelées. La synchronisation temps réel/temps vidéo nous entraîne dans un abîme de plaisir télévisé. « Jaffrennou a résolu l'insoluble problème du cinéma en relief, en prenant les choses à l'envers. L'irréfutable impression de relief ne vient pas de l'intérieur de l'écran, mais de l'extérieur, de la réalité » (Vincent Ostria-in Cahiers du Cinéma-n°421-Juin 1989).

- Lumière

« Vidéopérette » mène une réflexion sur les conditions de la télévision en particulier dans son rapport à la lumière. Mais avec Jaffrennou pas question d'évoquer ce mot sans les retours possibles vers les figures des frères du même nom et donc de Méliès, de Dieu et donc de la mythologie, de la peinture et donc de l'art et de son histoire...

Sandra KOGUT - Parabolic People – 1991 - 11x4'

DESCRIPTIF:

« Parabolic People » 11 moments de 4' chacun. A partir d'une cabine de tournage, des gens sont venus et se sont placés devant la caméra pour dire et/ou montrer ce qu'ils souhaitent. Sandra Kogut a enregistré ces images à Tokyo, Paris, Rio, Moscou, N.Y, Bamako et Montbéliard.

A partir de ce matériaux, et en utilisant le montage numérique, elle entrecroise texte, son, musique, signes, symboles. Le résultat est proche de chacun et éloigné de tous: la transculturalité vidéographique joue sur nos représentations et interroge notre identité.

MOTS CLES:

- Filmer le réel

Déployer une antenne parabolique, c'est désirer capter le monde. Mais le réel n'est pas la télévision. « La réalité est infilmable (car elle est déjà organisée au moment où on envisage de la filmer et (...)) parce que le cameraman filme des représentations déjà constituées et plaquées sur le monde. Le documentariste doit prendre en compte un double décalage: le premier tient à la réalité même (avec laquelle le tournage ne saurait coïncider), le deuxième tient aux représentations déjà constituées de cette réalité que le documentariste ne pourra manquer de rencontrer dans la tête du spectateur » (1).

- Langages

Cette vidéo est l'inverse d'une tour de Babel où l'on parle le même langage. Elle affirme les différences. Les « people » sont semblables mais pas identiques, tout comme les spectateurs. Leurs interventions devant la caméra leur permettent de faire de la télé, de faire la télé. Mais au bout du compte, c'est Sandra Kogut qui tisse la trame électronique de cette « fiction du visible » (1) déployée en forme de parabole émettrice/réceptrice. Les langages verbaux et non verbaux se disent sans hiérarchie. Leur égalité apparente n'est perceptible par aucun de nous tant il est vrai qu'aucun de nous ne peut connaître le quotidien ou la vie de chacune des personnes filmées. Ces langages croisés produisent un monde virtuel merveilleux dans lequel compréhension et incompréhension se télescopent pour notre plus grand plaisir.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

(1): Gérard Leblanc in L'image vidéo n°5

DESCRIPTIF:

De l'étude du comportement humain soumis à divers tests sensoriels sachant que chaque cadrage porte sur une tête prise dans une caisse en bois dont elle ne peut sortir.

MOTS CLES:

- Vérification

La vidéo du « Dc Lano » en plan fixe vient témoigner d'une recherche pseudo ethnologique. Proche de la police, ses conclusions scientifiques établissent que les gens sont comme ils sont et qu'ils n'aiment pas être mis en boîte, sans doute fallait-il le vérifier par ce dispositif.

- Série de portraits

Pour compléter le gag et finalement capter l'attention du regardeur, le docteur Lano travaille sur une série de cobayes humains plus ou moins volontaires au fur et à mesure des expérimentations. Au-delà de la blague de potache, le docteur Lano nous laisse une série de portraits intimistes de membres de l'ENSAD en 1991.

DESCRIPTIF:

Filmés en gros plan pendant quelques secondes, 134 gestes sont effectués. Tour à tour, ils évoquent différents domaines de la vie quotidienne domestique: préparation du repas, bricolage, soins et attention apportés au corps, entretien du jardin et de la maison. Semblable à une collection, la vidéo nous renvoie vers notre réalité quotidienne et banale cadrée au niveau des mains. La succession rapide des manipulations agit comme un inventaire qui semble ne jamais s'arrêter tant le nombre d'outils spécifiques à des tâches domestiques particulières semble grand. La qualité des gestes, à la fois précis et efficaces, révèle une culture de la réussite où la réalité est aseptisée. Eric Lanz fait du logis un centre d'expérimentations manuelles ironiques.

CORRELATS:

- Les accumulations d'ARMAN
- André LEROY-GOURHAN: Le geste et la parole vérifier l'éditeur
- Phyllis BALDINO: cf. ses vidéos « The unknown series » fonctionnant sur le même principe formel mais dans le sens du ratage et de l'énervement

MOTS CLES:

- Cadrer

Cadrer c'est choisir; c'est délimiter le champ d'investigation de la caméra, c'est focaliser un fragment du réel, c'est établir une séparation entre ce qui sera image et ce qui reste réalité.

E.Lanz a choisi le gros plan fixe doublé au montage d'une marie-louise noire redondante au cadre de la télévision, renforçant l'attention portée à ses gestes. Les gestes sont ceux des mains utilisant un outil domestique. « L'outil n'est réellement que dans le geste qui le rend efficace. » De même, le son de cette bande est celui produit par les gestes. En cadrant ainsi le son et l'image, la succession des gestes pourtant banals et reconnaissables finit par leur faire perdre toute signification, confinant à la déréalisation.

- Manipuler

Les gestes III renvoient à la sphère domestique: certains sont connus et utiles, d'autres semblent vains ou accessoires.

Le spectateur, d'abord intéressé par cette succession de micro événements, subit peu à peu la tension provoquée par cette collection de gestes: le montage « cut » propose l'écaillage d'un poisson suivi d'un homme se rasant, au dévissage effectué à l'aide d'un tournevis succède le maquillage d'un oeil. Seize gestes (sur 134) sont consacrés au corps; en établissant des rapports formels ou techniques, le spectateur, l'espace d'un instant, confond l'agression d'un outil pointu avec le maquillage d'un oeil ou la peau traitée par une pierre d'alun. Il en résulte alors une confusion mentale entre attirance et répulsion. Les manipulations d'E.Lanz concernent aussi le spectateur...

DESCRIPTIF:

L'amour des vaches est une sorte d'expérience vidéo. Il s'agit de décontextualiser les vaches de leur environnement par des jeux d'images et de sons.

Évidemment les vaches se fichent du résultat et cette vidéo rafraîchissante nous interroge avec humour sur nos rapports avec la nature en général et la campagne en particulier.

MOTS CLES:

- Nature Morte/Still Life

Depuis l'invention du cinéma jusqu'à maintenant, les animaux ont été « l'objet » de nombreux films, dans diverses disciplines. De fait, les « voir simplement » est déjà une attitude critique. L'intention de Rose Legrand paraît proche, au premier abord, de celle des peintres paysagers ou naturalistes: être sur le motif, l'enregistrer, le contempler. L'intérêt de filmer des animaux et spécialement des vaches, c'est que cette objectivité du sujet semble intacte. Comme pour une nature morte en peinture dont le sujet est un objet, la vache ne joue pas à être elle-même, elle est une vache. Seul, le regard du spectateur confère subjectivement une humanité, une intention aux vaches, ou, plutôt à l'image des vaches.

- Train

Le bruit d'un train qui roule associé à des images de vaches est un stéréotype qui est vite remplacé dans le ciel. Et si le son évoquait un bord de mer? Et si les vaches étaient des animaux marins?? Après avoir joué avec leur image, l'amour des vaches étant le plus fort, Rose Legrand reprend le train.

DESCRIPTIF:

Bruno Lesieur nous propose quelques minutes sur sa petite île virtuelle: des êtres vivants aux allures de végétaux carnivores ou des machines placides constituent le biotope d'un lieu lui-même mobile.

MOTS CLES:

- Image Virtuelle

Lesieur, à travers l'imagerie de « 15 ° Sud » est plus proche par l'humour et le style du dessin, de la bande dessinée que d'une réalité recomposée. Comme souvent en image de synthèse, l'invention se situe dans les plans-séquences. Les mouvements virtuels de la « caméra » autorisent toute sorte de cheminements à travers l'île. Les visions subjectives introduisent un genre d'hyper réalité dans laquelle le spectateur est transporté.

- Fantastique?

L'Art fantastique se définit comme un collage de réalités diverses. Ici, pas de changement d'échelle ou de perspective scientifique; il s'agit plutôt d'une fantaisie et d'un jeu sur l'image électroniques. Cependant, l'univers lisse numérisé de ces bestioles électroniques propose un monde sans prise dans lequel le spectateur projette un surcroît de vie, affectant une part de réalité à un lieu parfaitement calculé.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

- R. Barthes in Mythologies: La relation entre visuel et toucher dans le chapitre sur la DS 19 Citroën.

Hervé LESIEUR - Le Repas Electrique - 1984 – 5'50

DESCRIPTIF:

Le repas électrique est une performance. Trois convives sont invités par H.Lesieur à partager un repas dans une salle, conçue par lui, de 3 mètres sur 4. Le décor relève plus d'un laboratoire d'expérimentations électriques à la Jules Verne que d'une salle de restaurant.

Si H.Lesieur sert ses clients, il les dessert aussi, les utilise, les instrumentalise. L'électricité est le fluide conducteur, la liaison entre l'artiste et les clients; c'est elle qui fournit l'excitation sensorielle, « les personnages de l'expérimentation se préservant de toute émotion déclarée ».

CORRELATS:

- La fée électricité de Raoul DUFY
- L'utilisation de l'électricité dans certains travaux de Bruce NAUMAN (cf.: Chaise en acier électrifiée - 1969)
- Adèle Blanc Sec: Tous des monstres - Bande dessinée de J.TARDI - Casterman

MOTS CLES:

- **V.A.K.O. (visuel, auditif, kinesthésique, olfactif)**

Un bon repas est le moment du besoin (alimentation), du plaisir des sens (vako) et le lieu d'une convivialité (relations sociales).

Le « repas électrique » sous « l'impulsion » de H.Lesieur, inverse ces 3 aspects. L'appareillage d'une installation électrique un peu ancienne est détournée au profit d'une monstrueuse expérimentation psychosensorielle sur l'être humain. Toute manifestation gestuelle du cobaye humain est traduite en sonnerie, variations d'intensités lumineuses ou légères décharges électriques (les fourchettes reliées à un contacteur provoquent de faibles décharges sur les lèvres des invités). Les personnages n'ont rien à dire ni à faire, Hervé Lesieur s'occupe de tout.

- Groupe electro-gene

Si « le désir d'être un monstre » de Lesieur est évident, la vidéo-témoin du repas entraîne le spectateur vers le rôle de voyeur. Mais un voyeur à la fois amusé (car exclus de la performance) et inquiet (car impliqué dans l'espace vidéographique) de cet espace clos voué à la « sorcière » électricité.

La vidéo est un élément de plus, un gène de plus dans ce groupe tentaculaire électrique. Elle nous aide à participer à ce repas, véritable miroir de la réalité, machinerie révélatrice de l'érotique et du ludique de nos systèmes nerveux.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

- Catalogue Hervé LESIEUR - Médiathèque Faches-Thumesnil sept/oct 1996

DESCRIPTIF:

Cette vidéo danse est le résultat d'une rencontre entre une chorégraphie aquatique de Daniel Larrieu et le témoignage de celle-ci par les caméras de Jean-Louis Le Tacon.

Les danseurs, créatures amphibiennes, ni humaines ni animales, suivent une trajectoire initiatique dans un milieu liquide.

CORRELATS:

- Esther William: nageuse, actrice de comédies musicales américaines dans les années 50.

- Le Grand Bleu- Luc Besson.

- Les piscines de David Hockney (peintre anglais).

MOTS CLES:

- Vidéo danse

Au sein de la vidéo de création, la vidéo danse se définit toujours comme un espace partagé entre un vidéaste et un chorégraphe. Loin de l'espace théâtral classique, le ballet est conçu en fonction de l'espace télévisuel.

Le spectateur est désormais placé, déplacé, replacé non plus par une ouvreuse mais par une caméra.

Jean-Paul Fargier aime à dire que la vidéo a plus à voir avec la sculpture et la musique qu'avec la peinture ou le cinéma dans la mesure où elle est l'art d'opérer avec le volume.

On pourrait étendre ce lien spatial avec la danse, art spatio-temporel.

Jean-Louis Le Tacon qui est "pour les problématiques expérimentales" utilise parfaitement ce glissement d'un art à l'autre sans que le spectateur puisse dire véritablement qui s'est approprié l'autre.

"Je suis pour les formes d'expression sur la tangente". Ni vidéo sur la danse, ni danse filmée- vidéo danse!

- Corps

En dépit du lieu de tournage de cette vidéo, reconnaissable par tous, une piscine, " Waterproof" inspire un sentiment d'étrangeté.

La résistance à l'eau du maquillage "waterproof" est ici modifiée: "Waterproof" propose des courants descendants (dans l'eau) dans lesquels le spectateur ne peut que se laisser aller, emporté par les flux ondulatoires des corps en mouvement.

" La chorégraphie aquatique est comme la métaphore d'une aventure même sur la matière vidéo: les effets de miroirs de l'eau renvoient à des effets spéciaux (dédoublément des corps) et les corps perdent toute référence aux coordonnées horizontales et verticales comme dans tout espace vidéographique" (J.P. Fargier).

- Eau

En art vidéo, la figure de l'eau est souvent convoquée comme sujet, prétexte, contexte, matériau, élément constitutif...

Ici, elle est le milieu même du ballet. Les prises de vues sous-marines déplacent nos perceptions habituelles: l'aisance des nageurs, leurs mouvements ralentis abolissent nos perceptions habituelles. L'eau se maquille en air.

DESCRIPTIF:

Les porteurs de lumière sont les indiens d'Amérique.

Ce vidéo document erre parmi eux.

D'une réserve à une autre, des événements historiques à la question indienne contemporaine, de l'interpénétration de cultures opposées, c'est de tout ça dont parle le porteur de caméscope Pierre Lobstein.

CORRELATS:

- Toni Hillerman: Les enquêtes de Joe Leaphorn.- policier indien- éd. Rivages/Noir

- Derib-auteur de Bande dessinée:

- John Trudell- musicien indien- entretien in L'autre journal n°...

- Didier Decoin- John L'enfer.

MOTS CLES:

- Portrait de groupe

Les indiens d'Amérique sont filmés soit en groupe soit individuellement dans leur vie quotidienne et pendant des réunions festives indiennes.

Le portrait de groupe n'a « rien à voir » avec un traitement journalistique. " A l'opposé du réalisme que je fuis, j'oppose seulement le naturalisme pasolinien" dit Lobstein.

Ces portraits de proximité, fraternels, précis, sensibles sont le reflet du portrait de Lobstein humaniste.

- Cultures (s)

Entre tradition et modernité, les indiens contemporains évoluent dans une sphère où deux cultures se disputent le centre: celle du collectif représentée par le respect d'une tradition sociale et par le rapport à la nature et aux éléments; celle de l'individu, de son rapport à l'objet et à la société de consommation et à la poursuite d'un bonheur inscrite dans la constitution américaine.

- Réserve

" L'invention" de la réserve indienne (ou ghetto à l'échelle américaine) a favorisé le douloureux passage des populations de l'état d'indépendance à l'état de dépendance.

De l'Oklahoma au Nébraska en passant par l'Arkansas, le cow-boy moderne peut visiter cet extraordinaire pôle touristique qu'est devenue la nation indienne

Mais les porteurs de lumière (et du caméscope) veillent. Ils nous éclairent sur l'histoire indienne (massacre à Wounded Knee Creek en 1890 et sur ses réminiscences (la réponse par les armes des "autorités" lors de la commémoration de Wounded Knee en 1973).

Au "bon indien mort" ou à ses descendants végétant au volant d'un " Pick-up truck", sur leur réserve, Lobstein propose en contrepoint les visages souriants des générations présentes.

"Le mouvement de la rencontre humaine est dans le visage même" rappelle Lobstein citant Emmanuel Levinas.

DESCRIPTIF:

Trente secondes, c'est le temps consacré par Joan Logue à des artistes, écrivains, musiciens, philosophes et danseurs travaillant (ou de passage) à Paris. De chacun, elle « fait » le portrait, le portrait vidéo, présentant un aspect de sa vie, de sa créativité.

CORRELATS:

- Mme Vigée Lebrun. (1755-1842).
Portraitiste de la haute société française.

- M.Q. de La Tour (1704-1748). Voir ses portraits au pastel (Musée de St Quentin).

MOTS CLES:

- Portraits de temps vécus

« La vidéo est la nouvelle démarche pour faire des portraits: si l'on considère l'idée de « temps figé » et qu'on cède la place au « temps réel », on met le sujet et la vision qu'on en a en confrontation avec leur « temps vécu » ». (J. Logue).

- Paris

« Certains visages, dans la peinture, mais aussi dans la vie, sont comme des invitations au voyage ». (Norbert Hilaire-Catalogue Hérouville-St Clair-1992). C'est peut-être une des raisons qui poussent J. Logue à sillonner le monde. L'Espagne, l'Italie, l'Angleterre, le Libéria, la France et bien sûr les USA verront débarquer celle qui se retire une fois ses portraits enregistrés. Ce qui se retire (de l'italien Ritratto- retrait- portrait) des lieux ou des villes que Joan Logue vient rencontrer, est dit-elle, « cette intensité que donne cette façon de voir et d'être vue ».

New York, San Francisco et Paris sont les trois villes élues où la vidéaste réalisera, comme en écho avec la vitalité artistique de ces lieux, des « 30 secondes spots ».

- Publicité

« Je ne fais pas ces portraits dans le but de distraire des téléspectateurs mais pour que l' «on vive avec eux » comme un tableau ou une photographie ». (J. Logue).

Investissant la forme, les codes syntaxiques, les durées de l'espace publicitaire télévisuel, J. Logue définit ces portraits comme encarts publicitaires pour les artistes.

Là s'arrête évidemment son rapport avec d'une part la publicité commerciale- elle ne vend pas des artistes comme une galeriste- et d'autre part avec la télévision institutionnelle- elle ne fait que s'approprier une durée, celle des « spots » publicitaires.

Alain LONGUET - Saut dans le vide – 1988 - 5'

DESCRIPTIF:

Saut dans le vide est inspiré d'un spectacle performance de/avec Mark Tompkins. Avec la complicité d'Hélène Sage, ils rejouent pour nous quelques séquences: il y est question d'un seau que fait tourner Mark Tompkins autour de sa tête, d'un chien à roulettes, d'un tabouret à vis...

MOTS CLES:

- **Gravité**

Saut dans le vide est d'une extrême gravité: si le danseur classique se joue de la gravité universelle, s'il tend à faire oublier au spectateur l'attraction terrestre au profit d'une apparente légèreté, Mark Tompkins n'est pas un danseur « classique ». Son corps est un pivot, un axe souplement fixé au sol dont la tête entraîne un seau en rotation. Le mouvement tournant, cette gravité horizontale déterminée par la force centrifuge est à la base du travail de Tompkins.

- **Turner**

La caméra de Longuet, simple témoin, nous tient doublement à distance: d'une part, du danger potentiel des rotations du seau, d'autre part, de la dérision du « geste » du danseur. Le seau, ridicule satellite retenu par une ficelle au bonnet que porte Tompkins, finira sa course folle en cognant la tête du danseur; Longuet ne manque pas d'accélérer ces images. D'ailleurs, dès que les actions ou les mouvements des danseurs et des objets semblent tourner (en) rond, il finit par leur arriver quelque chose qui rompt la monotonie naissante. A ces moments critiques, la vidéo de Longuet se rappelle à nous, combinant images truquées et accidents de circulation.

- **Représentation de la représentation**

Le tableau dans le tableau ou l'étude de Michel Foucault sur « les Ménines » de Vélasquez constituent des pistes pour transcrire l'espace vidéographique de Longuet: il représente la représentation de Tompkins. Ou plutôt, il faudrait parler de la rotation de la rotation: celle de la bande vidéo enregistrant des rotations d'objets ou des objets qui comprennent en eux ce mouvement (tabouret à vis, chien à roulettes). Ce double mouvement (seau dans le vide) à la fois dangereux et humoristique entraîne le spectateur dans l'espace double d'une complicité d'artistes.

George MACIUNAS - Black and White – 1978 - 12'

DESCRIPTIF:

Pour le mariage performance de G. Maciunas et sa femme Billy, il fallait un témoin de choix; ce fut donc une vidéo témoin. L'art c'est la vie, l'homme est une femme, Fluxus n'est pas sérieux et réciproquement.

MOTS CLES:

- Performance

Faire de son mariage une performance Fluxus, n'est pas si choquant étant donné que l'un et l'autre nécessitent: 1) une préparation; 2) des témoins de l'événement; ils impliquent au bout du compte une émotion non feinte due, ici, à la présence des corps des mariés, leur corps comme support, comme médium de la performance.

- Échange

Adopter le point de vue de l'autre, se mettre dans sa peau (l'avoir dans la peau), échanger ses vêtements, c'est établir une relation faite de l'acceptation de l'autre dans ses différences.

A l'opposé du « couple gémellaire » (Didier ANZIEU) (la même tenue vestimentaire par exemple), le couple George/Billy s'enrichit de l'échange, dans l'échange, le temps d'un acte solennel et ironique. Au couple noir et blanc répond le couple art/vie. Le mouvement Fluxus, dans sa dimension critique, n'oppose rien, ne prend pas parti, bien au contraire, il prend tout à sa charge, la réalité et sa poésie, la poésie et sa réalité, la vie de l'art et l'art de la vie.

DESCRIPTIF:

C'est l'évocation d'un être sidéral, Moongly, qui a pour amis tous les êtres intergalactiques. Au moment où nous le rencontrons, c'est la fête électronique de son " Happy Buzz Day"; puis il tombe amoureux d'une movie star, E.T!
La bande-son est une musique électronique rap.

CORRELATS:

- Computer Art (Amiga-Commodore...).
- Ex-membre du groupe: D. Barbier... Lefdup.
- Le bûcher des vanités. Tom Wolf: " Je suis un maître du monde... (Le héros).

MOTS CLES:

- Électronique

Avec les maîtres du Monde, parler d'effets spéciaux tendrait à dire qu'il y a encore dans leur travail une image enregistrée par le caméscope qui serait identifiable comme telle.

En fait, "Moongly" n'est qu'une succession, juxtaposition ou superposition d'effets électroniques: les images et les sons sont-ils le résultat d'une combinaison électronique hasardeuse (par le biais des ordinateurs, des synthétiseurs) ou bien d'un contrôle strict et conscient des Maîtres du Monde? En tout cas, ce n'est pas le jour anniversaire de Moongly qu'il faut poser cette question.

Qui de l'électronique ou des Maîtres du Monde a fait l'autre?

- Maîtres du Monde

De 1982 à 1985, nom d'un collectif de 12 personnes tout droit sorties de l'ENSAD (École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs) à Paris.

Sur les modes de la parodie, de la citation, de l'humour, de la folie, du dérapage, leurs travaux vidéo s'attaquent à tout avec une prédilection pour la télévision institutionnelle, le cinéma ou la science-fiction.

- "Fête-Mégateuf"

Sous les auspices de la "High Technology", Les Maîtres du Monde nous convient à célébrer la culture populaire par une fête visuelle et acoustique. Mélange des genres, culture douteuse ou blagues de potaches, l'anniversaire de Moongly est une farce cathodique où le montage vidéo jubilatoire dispute au démontage de toute référence artistique.

DESCRIPTIF:

Au départ, il y a les registres envahis de dessins et notes de Gérard Boch alias Ignice. Ce plasticien a utilisé ces supports pendant des audiences au Tribunal de Strasbourg. J.B. Mathieu leur redonne vie: l'éclairage est violent, les pages des registres sont chahutées en gros plan, les images sont en noir et blanc, le son est constitué de feuille de métal agitée (imitant le tonnerre théâtral), de papier déchiré, de page tournée rapidement.

La simplicité des images mises en oeuvre ouvre sur la complexité des relations qui s'établissent entre les auteurs, leurs oeuvres, leurs media...

MOTS CLES:

- Rencontres

Un opéra naît de la rencontre d'un texte, de chant, de musique, d'un lien, d'un cadre.

Pour J.B Mathieu, cette rencontre est constituée des registres d'Ignice (livret à l'opéra) et de vidéo.

Et s'il est question d'opéra, c'est justement pour affirmer la dimension poétique de son travail. La vidéo devient poème vidéographique (et non pas illustration vidéo) dans l'espace de cette rencontre.

De quelle immobilité s'agit-il si ce n'est de ce qui se tient « entre », c'est-à-dire, de ce qui est « à l'oeuvre » dans l'espace croisé du plasticien et du vidéaste?

- Effets « normaux »

La vidéo est un medium à deux temps: tournage, montage. La deuxième partie relève d'une manipulation électronique qui, on le constate souvent, nécessite une technologie toujours plus pointue.

J.B. Mathieu pointe directement la « spécificité » des registres: exposer (à la lumière) l'inexposable. Dès lors, les moyens vidéo qui montrent le tumulte des livres du plasticien comme un écho des rumeurs du palais de justice, seront dénués de toute autre « spécialité ».

Ainsi les effets spéciaux du montage seront plutôt remplacés par des effets normaux au tournage. Au « bidouillage » électronique, Mathieu oppose une maîtrise d'une grande efficacité au tournage. La manipulation, au sens propre du terme (celle des pages des registres ou d'une feuille de métal) devient le figuré de son équivalent électronique.

DESCRIPTIF:

Le « troisième homme » de Carroll Reed remixé par Norbert Meissner procède avec Triptychon de la mise à mort du cinéma à moins que ce ne soit l'affirmation de la vidéo, entre, à côté, de la télévision institutionnelle et du cinéma.

CORRELATS:

- Les Triptyques de Francis Bacon.
- Le 3ème homme de Carroll Reed d'après un livre de G. Greene.

MOTS CLES:

- Grammaire

Ni télé, ni ciné, ni l'un ni l'autre mais autre chose. A l'endroit et à l'envers et réciproquement pour une nouvelle analyse des modes de perception. Voir devient une action existentielle comme dire, parler... N. Meissner contribue à façonner une grammaire propre au langage des images électroniques en « rectifiant » le 3ème homme en position avance/retour rapide d'images du film dans son magnétoscope.

- Remix

Le remix musical est souvent dans l'ambiguïté entre hommage et détournement, entre copie et imitation. Il insuffle un nouveau tempo plus rapide. L'accélération (ou décélération) conserve le système général et augmente les vibrations, les perceptions de l'oeuvre initiale. La re-création est à la limite de la destruction.

- Triptyque

En peinture, les 2 panneaux extérieurs d'un triptyque renforcent la présence du panneau central en même temps qu'ils définissent un hors champ au regard. Le choix des images du film constitue « une série de regards des acteurs portés sur un hors champ qui revient à la lisière de l'écran, à l'espace privé du téléspectateur » (S. Moisdon).

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

- Stéphanie Moisdon in Vidéo et après-Cat. Centre G. Pompidou. 1992.

DESCRIPTIF:

Ces « chroniques cathodiques » représentent le pilote d'une émission télévisée suisse qui n'a jamais eu de suites. Reste donc cet unique numéro qui se propose d'interroger les différents aspects de la vidéo dans la ville de New York.

Six reportages évoquent tour à tour 6 pratiques de vidéastes de la plus élémentaire à la plus complexe.

Du vidéo-clip à 33\$ jusqu'aux recherches sur la télévision interactive, du journal intime au journal télévisé, de la création en art vidéo aux images de synthèse, Melgar et Goel proposent un panorama sur « un des moyens de communications les plus fabuleux, la vidéo. »

CORRELATS:

- Sexe mensonge et vidéo, film de Steven Soderbergh (Palme d'or à Cannes en 1987)

MOTS CLES:

- Image électronique

Ce qui intéresse les fabricants de télévisions c'est d'améliorer la qualité de l'image; mais ce qui intéresse « les gens », ce sont les programmes télé. Depuis la naissance du caméscope (1965), nous avons la possibilité de « faire » nos propres programmes. De cette nouvelle technologie désormais domestique, sont nées différentes attitudes et différentes recherches.

Entre contenu et qualité d'images, entre medium et outil, l'image électronique selon qui filme et ce qui est filmé, façonne diverses utilisations, divers objectifs. De l'amateur au professionnel, ces chroniques racontent l'histoire de new-yorkais connectés d'une façon ou d'une autre à la vidéo.

- « Geste vite »

Le « geste vite » est un terme inventé par Isabelle Monod-Fontaine pour évoquer l'intrusion du réel dans la peinture cubiste par le collage par exemple d'un fragment de journal intégré à une peinture par Picasso. L'art du XXIème siècle se marque ainsi d'associations avec le réel tant sur le plan du contenu que de celui des pratiques.

Avec l'outil vidéo, le geste et la vitesse se combinent avec le regard et le son. Cette combinatoire d'« images vites » autorise tous les montages et manipulations déterminant autant de significations. Dans ces chroniques, la ville de New York est le cadre urbain choisi par les deux vidéastes; de par ses relations historiques avec la vidéo art et le monde de la télévision, New York figure comme un paradigme de la « ville vitesse » où un moyen de communication comme la vidéo ne pouvait être que développé.

DESCRIPTIF:

« Tu » indique trois sens différents: le pronom personnel, signe d'une familiarité et d'une intimité - le participe passé de taire, signe d'un refoulé (les camps de concentration en Pologne) et phonétiquement l'impératif de tuer, signe de l'extermination nazie.

Trois dimensions formant un espace à parcourir- ce que fait JF Neplaz dans la majeure partie de ce tournage.

Dans ce travail, il n'y a pas grand chose à voir. Les images donnent plutôt à entendre: le souffle, les sanglots et le silence d'un marcheur dans un paysage enneigé de Pologne. A la fin, Neplaz a filmé des photographies de famille sur lesquelles il supprime le son.

CORRELATS:

- Nuit et Brouillard, film d' Alain Resnais.

MOTS CLES:

- Recouvrement

Ce qui agit à notre insu ici, c'est la double action de recouvrement: retrouver et recouvrir.

Retrouver l'horreur de l'histoire moderne dans un paysage recouvert de neige. C'est recouvrir la vue non par l'intermédiaire de l'épreuve photographique (« avoir été là ») mais par le chemin éprouvé physiquement et dans sa durée (être là) de Neplaz.

- Hors Champ/Champ

Proche de la distanciation de B.Brecht, c'est par les hors champs de ses images « insignifiantes » de la marche que Neplaz restitue une expression profonde et sincère de son sens de l'histoire.

Le silence de la bande-son (hors son) sur les images des photographies (plein cadre de familles et de mariages) traduisent l'instant figé d'événements privés-instant saturé d'intentions et de promesses, de futurs familiaux. De cette façon, le silence fait retour à l'impossible, à l'invisible et à l'infini que « Tu » nous donne.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

- Revue BREF n°17 (Eté 1993): Marc Mercier et J.F.Neplaz

DESCRIPTIF:

Les Saga Sachets sont des sachets plastiques, qui, au printemps viennent se poser sur des pots de fleurs vides. Ils y font germer des idées que « la planète T » recueille. Mêlée d'eaux de pluie et d'histoires rapportées par les Saga Sachets, la terre exprime son imaginaire par des fleurs et des paysages, restituant ainsi de façon légendaire et mystérieuse, sa mémoire supposée. Sous la forme d'une poésie du réel, les Nyst évoquent à leur façon le cycle de la nature, de la reproduction de la vie, de la terre irriguée et fécondée par la lumière, l'eau et l'air.

CORRELATS:

- J.P. Raynaud (les pots de fleurs).
- René Magritte.
- Lewis Carroll = image=mots=valise.
- Victor Hugo: « J'aurais été soldat si je n'étais pas poète ».

MOTS CLES:

- Poésie du réel

C'est une poésie animée par une générosité intrigante, qui transgresse avec humour les limites astringentes du langage. Ils arrivent à donner une vie, et un sens, aux inventions les plus ludiques de l'imagination.

- Légende/Histoire

« Il était une fois... Et si c'était toujours la première fois? De quel côté serions-nous de la paroi? ». (J.L. Nyst).

Les Saga Sachets puisent dans l'histoire des hommes des mots qu'ils rendent sous forme de précieuses dépositions, en se reposant, déposant sur des pots de fleurs vides...

- Paysage

Ils sont l'expression imaginaire du « cortex » de la terre. Les mots et les images s'entendent merveilleusement (magiquement) pour nous égarer parmi les apparences du paysage belge.

« J'aurais beaucoup de difficultés à travailler en ville ». (J.L. Nyst).

- Son/Voix off

La voix off des Nyst trouve refuge dans la gueule de deux lions de pierre, gardiens du calme. Ils chuchotent, ils sont aux aguets: « Comment repérer ces sachets qui nous permettent de discourir sur le sort de la planète. »

Leur dialogue comme un discours métalinguistique apparemment logique mais d'une logique délirante pose le problème de la crise de la représentation sur un mode poétique.

- Climatologie

L'air transporte les Saga Sachets. La terre reçoit leurs dépositions et l'eau qui va de haut en bas en traversant le ciel et la terre, est le fluide souterrain de l'énergie poétique. Par le ralenti et l'inversion de la bande magnétique, les Nyst suggèrent doucement ces échanges mystérieux entre la nature et les Saga Sachets.

DESCRIPTIF:

Global Groove constitue le « véritable acte de naissance de la vidéo » (J.P.Fargier). Nam June PAIK, inventeur de l'art vidéo, réalise ici, via des prototypes technologiques qui ne cesseront de se développer, une nouvelle écriture dans le champ de l'espace-temps électronique.

Au-delà d'une simple critique de la télévision dont il s'appropriera les images et plus tard les réseaux satellites, la grammaire électronique de Paik se met en place; « l'ivresse du vide » (J.P.Fargier) atomise l'image, projet en chantier depuis le scandale du Joueur de flûte ou le Fivre de Manet en 1866 ; l'image se fait plurielle et se libère de la perspective renaissante. Sa vitesse de propagation réduit la terre en un « global village » façon M.McLuhan. L'image de Paik n'a pour modèle aucune autre image. En fait, il est un musicien expérimental influencé par John Cage. L'abolition des frontières entre les arts, l'expérimentation et l'indétermination prônée par le mouvement Fluxus auquel il appartient, le non choix entre l'art et la vie entrent en résonance dans Global Groove.

L'image (de Paik) est « la mise en abyme du son » (J.P.Fargier). Le « groove » est « cette hébétude que procure le jazz à ceux qui en abusent comme d'une drogue » (J.P.Fargier). Le « global groove » est l'affirmation d'une culture vidéo qui se définit en termes de « libre échange » entre les cultures, repoussant l'idée d'art nationaliste ou occidental.

L'art de Paik est universel. « L'hébétude généralisée par la mondialisation de la télévision » a son miroir critique. « La télévision nous a attaqué dans nos vies, à nous de l'attaquer » (NJPaik).

MOTS CLES:

- High tech/high art

L'art vidéo est lié au développement technologique des machines. Dans les années 50, est inventée la bande magnétique; dès lors la télévision prend un nouvel essor, où après le direct, le

différé permet les possibilités d'enregistrement et de montage d'images et de sons. Paik, véritable expérimentateur, achète sa première caméra vidéo portable en 1965; puis il invente avec l'ingénieur Shuya ABE un synthétiseur d'images qui permet d'agir sur l'image électronique: l'incrustation avec Blue Key ou la mise en boucle avec « feedback » sont des procédés utilisés dans Global Groove. De même, les effets maintenant bien connus, de digitalisation, multiplication ou changement d'échelle mettent fin à la représentation classique du corps jusqu'alors soumis par le code perspectiviste à la verticalité et à l'unicité.

- TV=Cello

« D'où vient l'image dans Global Groove? D'une autre image. Mais cette autre? (...) La source n'est pas une image. C'est un son. La télévision est un violoncelle, une machine à son: voilà le secret de la vidéo » (J.P.Fargier) Le son, la musique, les bruits impliquent les images « jouant les unes pour les autres le rôle de hors champ, à l'intérieur d'un même cadre. Tout est dans l'image. Il n'y a rien en dehors de l'image. Sauf le son. » Charlotte Moorman l'expérimente pour Paik en jouant du TV-cello. « Le dehors est aussi dedans ». Et « le monde de Paik (le dedans) est un univers en expansion » reliant « la technologie (high tech) à des sujets forts, éternels comme la Mort et le Sexe (high art).

«Global Groove » fait de Paik un artiste d'un genre nouveau: un musicien d'images. Ce qu'il annonçait déjà lui-même en 1965: « Tout comme la technique du collage a remplacé la peinture à l'huile, le tube cathodique remplacera la toile. »

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

- Cahiers du cinéma - Hors série : Où va la vidéo? , Jean Paul FARGIER, 1986
- Vidéodoc n°74 : S.Decostere/Sur N.J.Paik, J.P.FARGIER, nov. 1984
- Catalogue: Art vidéo, rétrospectives et perspectives, Palais des Beaux-arts Charleroi, 1983
- Nam June Paik, J.P.FARGIER, éd. Art Press, 1989

DESCRIPTIF:

Lydie Jean-Dit Pannel propose dans ce premier chapitre une autobiographie où se mélangent événements privés et publics. « Ils sont tous morts depuis que je suis née... » dit-elle.

Un mot, une image fixe ou une date suffit à LDJP pour citer l'histoire contemporaine qu'elle a reçue essentiellement par le filtre des médias. Son histoire familiale est constituée de souvenirs photographiques, cinématographiques ou racontés.

L'ensemble est un montage assez kitch qui « sera reconstruit chaque année au jour de mon anniversaire, jusqu'à la fin de ma vie ».

MOTS CLES:

- Ex Voto

Dans ce travail (de réminiscences constituant sa vie d'enfant, LDJP cite mais ne juge pas. Les portraits de stars défuntées traitées par la palette graphique renvoient, par le kitch de leur présentation à des remerciements calculés mais sincères. La somme de ces « stars saintes » mises à pied d'égalité, joue sur nos propres représentations culturelles. La pratique religieuse de l'ex-voto fonctionne sur le mode de la réduction, elle est inversement proportionnelle au « service rendu ». L'ex voto est le signe discret et privé d'une reconnaissance de la star publique.

- Media

De même que les saints de l'église, ceux invoqués par l'artiste sont nombreux et différents. Leur point commun est le mode d'apparition, c'est-à-dire la médiatisation et non pas leur appartenance culturelle. Bruce Lee et Pasolini sont présentés pour marquer non une différence qualitative (cinéma populaire/cinéma d'auteur) mais une différence dans le temps, le temps de la vie de LDJP.

A son tour elle utilise la vidéo (media électronique) pour nous proposer une mesure personnelle d'une époque. Les graduations ou les jalons publics, nous les connaissons; les siens, elle nous invite à les partager un peu, comme sur le bord de la table de la cuisine (avec sa nappe à carreaux), comme une conversation où l'on est assis proche (gros plan sur sa tête).

La vidéo de LDJP a ce caractère de proximité qui fait de son entreprise une réunion plutôt qu'un exposé.

DESCRIPTIF:

Plasticien et infographe, Pierre-Jean Moreau utilise l'esprit du Haïku japonais (court poème de 3 vers de 5/7/5 syllabes) pour réaliser une série de « vidéo-haïku ». La brièveté de l'instant est associée à un intense moment de perception.

CORRELATS:

- « Carpe Diem ». cf. Le Cercle des poètes disparus.
- Louis Calaferte- Haïku du Jardin (Ed. Gall. Coll. l'Arpenteur).
- Approche phénoménologique de la perception de l'espace. (cf. Merleau Ponty et le Post Minimalisme).

MOTS CLES:

- Dire

C'est à partir d'une vision occidentale du Haïku que Pierre-Jean Moreau a travaillé: celle de Louis Calaferte. De là, il a magnifié cette rencontre par la lecture des textes des maîtres japonais. Le Haïku cherche à susciter par le truchement des mots un mouvement de l'esprit vers la chose, comme elle est dans l'instant de sa révélation soudaine.

Dès lors, le vidéo-Haïku de Moreau cherche à « dire » dans le silence de la nature l'éphémère d'un instant.

Cette vidéo, à l'égal du zen dont elle est imprégnée s'éloigne si on cherche à la cerner.

- Ouvert

Cette bande vidéo est le signe de l'ouverture: l'image (contre-plongée) du ciel vu d'une barque glissant doucement sur une rivière calme; le son fait de « bruits » simples et discrets, le texte de Calaferte qui s'oppose à toute réduction. Pierre-Jean Moreau ouvre à de multiples significations à partir d'un signifiant image minimal.

« Le haïku s'enroule sur lui-même, le sillage du signe qui semble avoir été tracé, s'efface, rien n'a été acquis, la pierre du mot a été jetée pour rien: ni vagues, ni coulées de sens.

DESCRIPTIF:

Familia est une sculpture vidéo, c'est-à-dire qu'elle comprend une partie tridimensionnelle et un écran de télévision. La partie « sculpture » nous est montrée rapidement: une énorme lampe à travers laquelle on peut regarder le moniteur; ce dernier est lui-même intégré dans un « visage » de machine en métal cuivré.

La bande vidéo, elle, propose le portrait de la famille de Joan Pueyo: chaque « visage » apparaissant est la combinaison mixée d'au moins trois visages d'un membre de la famille Pueyo.

Idéal familial ou synthèse monstrueuse. S'agit-il d'une réconciliation des générations par la communion des formes sinon d'esprit (de famille) ou bien d'une famille Adams androïde d'une « inquiétante étrangeté ».

CORRELATS:

- Le monstre de Frankenstein.
- La famille Stamaky- 1818- dessin- J. D. Ingres
- Le bain Turc- 1863- Ingres

MOTS CLES:

- Portraits de famille

Quelque soit le media utilisé pour le thème du portrait de groupe, les individus sont, soit placés dans un même espace, un même cadre, côte à côte, soit présentés les uns après les autres dans une succession de temps. Grâce aux trucages d'images vidéo, Pueyo décide de combiner les deux types de représentation pour nous présenter sa famille.

Mais, pour décrire ces images, peut-on parler de collage?

Ici, il est évident que la technique du mixage vidéo ne pose plus le collage comme la rencontre du réel et de sa

représentation (comme il apparaît dans la peinture cubiste). Le collage vidéo ou mixage d'images a plus à voir avec les rencontres inattendues de fragments de réalités diverses (des visages), composant des êtres étranges ou fantastiques plus proches de Jérôme Bosch.

- Machine

« Les papiers collés ne sont pas précisément des tableaux. Ce sont avant tout des machines à voir » (Jean Paulhan. La peinture cubiste - Folio- 1990). La sculpture vidéo « Familia » (collage de deux techniques) procède du même déplacement: la fonction de cette « machine », par l'intermédiaire de la loupe, est de nous « en mettre plein la vue ».

La famille biologique de Pueyo devient l'alibi visuel; le vrai mobile de l'artiste est peut-être de nous présenter sa « vraie » famille, celle de ses productions artistiques: voici la tête métallique de son monstre synthétique, être grotesque dont la présence physique équilibre la quasi-absence de l'artiste (ou sa présence virtuelle).

- Spectateur

La vidéo nous habitue à une confrontation en face à face. La relation à l'écran de télévision est intime. La sculpture vidéo (cf.: celles de Nam June PAIK) de par ses nombreux points de vue replace le spectateur dans une dimension collective. Avec « Familia », Pueyo, par la loupe placée à environ 50 cm de l'écran, nous donne le choix; selon où nous sommes pour regarder son travail, il s'agira d'intimité (grossie) ou de collectivité; ces deux notions rappellent l'univers familial et, par extension, le rapport du privé et du public.

DESCRIPTIF:

Par les moyens de la vidéo haute définition, Steps propose à un groupe de touristes américains stéréotypés de visiter la scène historique de l'escalier dans le « Potemkine » d'Eisenstein. Nous assistons à une incroyable rencontre du cinéma, de la vidéo et de l'informatique. Une étonnante compilation d'images de toutes natures et de comportements contradictoires permet à Zbig d'emporter le spectateur dans un drôle de spectacle visuel.

MOTS CLES:

- Haute définition

Formé à l'école de cinéma de Lodz (Pologne), Zbig a saisi très vite l'importance de maîtriser la technique plutôt que le « contenu » cinématographique. « ... L'aspect technologique, on peut l'apprendre. Le reste vient de l'intérieur de chacun ». Avec la vidéo haute définition qu'il rencontre dans les années 80, Zbig va pouvoir développer dans ses projets d'incroyables dispositifs techniques d'une précision diabolique. « Le calcul a toujours servi à prévoir: les équinoxes, les éclipses... Maintenant le calcul des ordinateurs permet de voir » (...). Le travail de ligne que Zbig fait sur son ordinateur, Alexeïeff le faisait avec son écran d'épingles, sauf qu'il le faisait manuellement ». (Paul Virilio).

Cependant la chaude compagnie humaine formée par les touristes et leur guide léninomane soviétique, ne parvient pas à lever « l'angoisse de mort de l'art » (Virilio) de Steps.

Reste finalement la figure de bébé qui constitue peut-être la réponse innocente et légère à la question complexe des rapports entre la technologie, l'art et l'homme posée par la H.D.

- Monument

Le monument est lié au souvenir ou à la célébration d'hommes ou d'événements humains.

Il est d'ailleurs curieux qu'un film (tel Potemkine d'Eisenstein) passe du statut d'oeuvre d'art à celui de monument du cinéma.

Avec Zbig, le monument devient « architecture que l'on peut parcourir » (Virilio). Le film devient habitable et donc « pillable », convertissable, recyclable » (J.P Fargier).

Au contraire de Lascaux, « monument » désormais irrespirable pour la plupart d'entre nous, recopié, refait à l'identique, Steps se situe comme « remake », comme semblable; tellement proche que le touriste peut y jouer un rôle d'amplification de l'histoire d'Odessa en « aidant » la fiction à se re-jouer en huilant les roues du berceau qui dévalera d'autant « mieux » les marches.

Si la mécanique du monument avait quelque jeu, nul doute que la technologie fin de siècle saurait y remédier. Le « traitement » de l'image d'un monument de l'image par le magique docteur Zbig est d'un humour grinçant associé à un professionnalisme high-tech.

DESCRIPTIF:

Au Mali, le long d'un fleuve, I. Salaberria filme la vie, les gens, les activités quotidiennes. Les images s'enchaînent sans cesse, traitées par des effets spéciaux ; elles se combinent en des collages où, par exemple, le ciel d'un plan large est doucement envahi par un portrait d'enfant en gros plan. Mais l'intérêt de cette vidéo vient qu'elle est entièrement tournée en noir et blanc; la force du « jeu » électronique est constituée par l'apparition de couleurs saturées, comme en un coloriage de quelques formes choisies dans chaque plan: le couple valeur/couleur détermine ici une des questions du documentaire de création: celle du regard sur le monde par caméscope interposée.

MOTS CLES:

- Regard

« Je regarde pour savoir, mais le regard ment et les apparences trompent, avec peut-être plus d'efficacité que l'imagination et le souvenir, avec plus d'exactitude, mais je continue à regarder car je ne connais pas d'autre remède contre le mensonge ».

Pour savoir, il faut connaître (naître avec). Les apparences entretiennent un rapport avec le mensonge et induit ce fait comme vérité. Ce paradoxe est ce qu'anime le vidéaste et fonde le traitement mensonger (et véridique) des images de son documentaire. Ainsi, ce regard vidéographique est-il porté par « le flot silencieux où se confondent les voix secrètes de toutes les consciences et les regards et les images qui ne livrent leur plénitude qu'aux miroirs ».

- Valeur/Couleur

Les images en noir et blanc, ou plutôt dans la gamme des valeurs de gris renvoient à celles du graphisme, du dessin, de la « chose mentale » de Léonard, mais aussi au traitement journalistique d'un événement où intervient « la condition glaciale du témoin ».

La couleur saturée, criarde situe en contrepoint l'image dans l'univers ludique et enfantin du coloriage, de l'activité gratuite et esthétique.

Les questions de bon et mauvais goût, de culpabilité/innocence, d'ouverture/fermeture au monde, de mélange des genres, des styles déterminent la pertinence du regard de Salaberria sous-tendu par sa réflexion sur l'image, sa constitution, ses choix, ses limites.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

- Toutes les citations d'I. Salaberria

Eder SANTOS - Uakti-Bolero – 1987 - 7'

DESCRIPTIF:

Uakti constitue pour Eder Santos un travail vidéo dans un but d'« autopromotion » *: il s'agit à la fois d'un détournement du « Boléro » de Ravel par Uakti, groupe folklorique brésilien, et en même temps de montrer les possibilités techniques et esthétiques de sa pratique. Cependant le véritable sujet est peut-être le Brésil comme nation culturelle assumant son identité entre Europe et Etats-Unis.

(* objectif atteint puisque cette bande fut le premier travail vidéo latino-américain à être distribué par The Kitchen, N.Y. City).

CORRELATS:

- Maurice Ravel (1875-1937): Boléro (1928).

MOTS CLES:

- Arrachement à la Brésilienne

Cette bande est « conçue » comme un travail fait avec l'intention de diffuser notre façon de travailler (E. Santos). Travail à l'« arraché » pourrait-on dire, tant les incrustations multiples évoquent une pratique de décolagiste recomposant des images entrecroisées d'un danseur, de fleurs, de vignettes d'animaux, de poissons rouges dans un bocal, des musiciens d'Uakti, de trames électroniques, d'eau...

Ce péle-mêle électronique présente aussi une imagerie faussement naïve où il serait question du Brésil en tant que nation subissant le croisement des cultures européennes (M. Ravel) et américaine (The Kitchen), croisement du passé et du futur, de la tradition et de la nouveauté. Mais pour Santos l'arrachement et le déracinement ne sont que les pendants de l'enracinement et de la croissance de la culture de son pays.

Cette « façon de travailler » est donc autant un « métier » qu'une « pensée brésilienne », autant un montage (vidéo) qu'un métissage (culturel).

- Engloutir

La bande son proposée par Uakti est une interprétation du « Boléro ». Les sons sont obtenus en frappant des instruments de musique atypiques. La modulation des sons est produite par le musicien en engloutissant l'objet résonnant dans des bassines transparentes remplies d'eau posées sur des socles.

Cet hommage ironique voire irrespectueux à Ravel développe « l'idée d'anthropophagie » en « engloutissant une structure européenne et en la détournant vers la culture indienne ». (E. Santos).

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

- Chambre avec vue n° 3

DESCRIPTIF:

Le principe est simple: Schreiner filme en gros plan les diverses agressions qu'il opère sur des feuilles de papier formant un écran blanc. Les gestes et les sons accordent peu à peu et humoristiquement une vie en matériau.

CORRELATS:

- Robert Morris: Boîte avec le son de sa fabrication- 1961

- Série: Art minimal

MOTS CLES:

- Série

Loin de laisser le spectateur, le principe de répétition (agression d'une feuille de papier) est posé comme une équation dont les paramètres (actions et outils) changent à chaque fois, à chaque écran: déchirer, froisser, lacérer, découper, inciser, perforer, scier. Autant de techniques et autant de sons différents. Le bruit se fait rythme, « musique ». La feuille blanche se fait dessin. Le papier évoque une peau, un vélin.

DESCRIPTIF:

Pactiser avec le diable... voilà la solution trouvée par Anacleto pour retrouver le pouvoir de sa musique qui ensorcelle et le fait aimer du peuple. Entre vérité et mensonge, la quête du diable est une interrogation sur soi, au-delà, G. Seignard questionne la validité et l'authenticité de la création musicale et... vidéographique.

MOTS CLES:

- Bande sonore

La bande son fait entendre successivement le son des tambours, le cri diffus de la colère et les injonctions au diable, la foule du peuple qui chante en chœur. La musique du tambour d'Anacleto est figure de vérité mais aussi figure de l'envoûtement du peuple, de sa vaine agitation.

De ses mains, Anacleto produit un son rythmé: en vérité, pour qui joue-t-il, pour quoi? La vérité supposée de sa musique instaure un équilibre précaire que le doute fait basculer entraînant un questionnement personnel sur la validité de sa création musicale.

- Hors champ/Présence de l'absence

Les images de G. Seignard ne sont pas redondantes au son. La tête, le regard, le corps et les mains du musicien renvoient systématiquement à un hors champ qui marque sa présence par une lumière théâtralisée et par ce qui s'inscrit à l'écran (des fragments du 2nd épître aux Thessaloniens).

Le cadre télévisuel concret est redoublé ou plutôt mis en espace par la présence des absents: Dieu et diable. Anacleto en une sorte de transe dansée de marionnette, cherche des indices des repères de sa musique dans un espace virtuel, hors de la réalité du spectateur.

DESCRIPTIF:

Cinquante ans après leur destruction partielle, les blockhaus continuent d'entretenir avec les promeneurs d'étranges relations. Par leurs fenêtres de tir, ils provoquent l'impression de nous observer.

De l'intérieur, ils offrent de nombreux points de vue qui s'ancrent sur des perspectives, historiques, psychologiques et artistiques.

CORRELATS:

- Fenêtre sur cour. Hitchcock
- Le désert des Tartares. Buzatti
- Blow up. Antonioni
- Amédée ou comment s'en débarrasser. Ionesco.

MOTS CLES:

- Regarder

« Le blockhaus contient en lui-même des problématiques liées au regard, à l'observation ». De l'intérieur, il est une sorte de caméscope, de l'extérieur une sorte d'installation vidéo menaçante où des moniteurs éteints se substituent aux ouvertures.

A la façon d'un vidéaste, le promeneur des blockhaus se « fait son cinéma »; l'imaginaire se mêle au réel. La construction en béton armé se prête alors à toutes sortes de jeux projectifs. La vidéo de R. Skryzak et Didier Canyn nous entraîne doucement dans ce mouvement.

- Anti-monument

Dans un blockhaus, tout arrive par vagues successives: conscience du temps, rêverie, mémoire, ennui, vide attente... Pour Skryzak et Canyn, le lieu génère des formes et des sons du cinéma allemand; ou plutôt il génère des fragments, des citations. Et cela fait du blockhaus un anti-monument: il « fonctionne » comme un monument; il développe en nous les mêmes sentiments; mais son élévation décidée par d'autres à un autre moment nous entraîne à un esprit de « résistance ».

« Blockhaus » se détermine finalement comme une métaphore de l'Art au centre duquel se situe la pratique artistique.

Le lieu « blockhaus » est pour les vidéastes un moyen, un point de départ pour signifier l'art dans la vie.

DESCRIPTIF:

Un homme feuillette un livre sur Muybridge; tout d'un coup, les séries de photographies s'animent...

La chronophotographie revisitée le temps d'une vidéo par G. Snow.

CORRELATS:

- Velickovic- peintre

- F. Bacon- peintre

-Eadweard Muybridge: Animal Locomotion: Electro-photographie Investigation of consecutive Phases of Animal Movement (1887).

MOTS CLES:

- Mouvement/Réappropriation

Par la technique de la chronophotographie, E. Muybridge invite le lecteur à la décomposition sérielle du mouvement. Sa recherche scientifique fige dans ses étapes successives le déplacement ou le mouvement de modèles animaux et humains.

Pour Snow, les travaux de Muybridge constituent une mine d'images.

Mais tout se passe dans " Muybridge revisited", en "négatif" de l'oeuvre de Muybridge: le mouvement décomposé est recomposé par Snow; le silence photographique est investi d'une musique endiablée; les arrière-plans neutres deviennent des vues de banlieues; autant de surimpressions vidéos qui réactualisent le travail de Muybridge par le processus de réappropriation, ici en forme d'hommage ironique.

- Jeu

Dans les séries de Muybridge, il y a fascination photographique de l'instant invisible ou plutôt imperceptible à l'oeil nu; son ouvrage, " Animal Locomotion" comporte ainsi 20 000 clichés. Mais, si

court que soit le temps entre deux photos, il resterait encore la place pour un autre jeu de clichés...

L'image instantanée photographique ne peut "être en mouvement" mais elle peut le suggérer, le représenter: on sait la fortune du cinéma (1895) qui balaiera les investigations du type de celle de Muybridge. Les "24 images/seconde" est l'ultime raffinement pour reproduire fidèlement la sensation du mouvement sur la rétine.

Cet aspect historique de la représentation du mouvement, G. Snow en fait une sorte de jeu d'images pour personnes cultivées (consciente des enjeux du travail de Muybridge) qui trouve son équivalent moderne dans la technique du dessin animé pour les enfants.

On reste perplexe devant cette vidéo: jeu ou travail? Reconstitution irrespectueuse ou hommage?

C'est comme si Snow s'amuse à extraire des racines carrées à la main alors qu'il a la réponse sous les yeux sur sa calculette de poche...

DESCRIPTIF:

Pierrick Sorin, dans son univers de banlieue, s'invente un frère jumeau vidéo. Un match de foot vu à la télé les incitent à jouer une partie de foot. Cet autoportrait humoristique traduit un questionnement sur le quotidien, la banalité. En centrant son travail sur lui-même par la technique de l'auto filmage, Sorin établit un équilibre instable entre des notions antagonistes: privé/public, identité/altérité, fiction/réalité, professionnalisme/amateurisme, dérision/sérieux, art/non art, ...

CORRELATS:

- Les autoportraits fictionnels de Cindy SHERMAN
- Jacques Lizene, artiste de la médiocrité
- Le burlesque au cinéma.

MOTS CLES:

- (Se) Jouer

Dans cette vidéo, l'accumulation des actes plus ou moins ratés génère une philosophie du doute. Le jeu d'acteur ou le jeu de football sont des prétextes pour caricaturer des stéréotypes de comportements d'adultes. Le terrain de jeu, le petit jardin de sa maison, détermine d'avance un contexte inopérant et contraignant. Sorin se joue de tout.

Une pelle est tour à tour élément de construction de but de foot, arme, oeuvre d'art... Toute l'ambiguïté faussement naïve de Sorin est là. La pelle dérisoirement duchampienne est traversée par l'esprit de Fluxus; et si l'art c'est la vie, alors peuvent se réaliser l'identification de Jean-Loup au footballeur professionnel, du bricoleur à l'artiste, de la vidéo personnelle à la retransmission télévisée sportive.

- Auto filmage

Pierrick Sorin est l'unique acteur et réalisateur de ses vidéos. La notion d'autoportrait s'inscrivait chez Dürer ou Rembrandt dans une réflexion sur la temporalité humaine dans un contexte artistique stable. Chez Sorin, la revendication d'individualité est ternie par le doute sur soi-même et sur son travail dans un contexte social instable. Sa démarche égocentrique est forcément ironique et grave.

L'invention d'un frère comme trésor d'inventivité, comme un miroir magique lui permet d'exprimer une énergie créatrice débridée. Face au doute permanent, il multiplie les regards extérieurs sur lui-même afin de mieux affirmer sa présence: regards de son frère, de la caméra, de lui-même face aux regards des autres, du public à séduire, à ignorer, à agresser.

DESCRIPTIF:

« Réflexions... » est la mise en images drôle et touchante d'une narration que Trividic a imaginée à partir du Nouveau Testament. L'idée est simple: la terre est la première machine à vapeur formée de la rencontre de l'eau et de l'Amour divin.

Sous l'impulsion du vidéaste, l'église thermo évangélique, secte religieuse californienne, développe sa thèse composée de démonstrations scientifiques appliquées aux figures de Marie et de Jésus...

MOTS CLES:

- Amour

Selon la transitivité posée par Trividic: Amour=chaleur, chaleur=énergie, alors Amour=énergie. La Vierge Marie « est disponible pour un apport d'énergie » issu de l'amour divin.

L'histoire de Jésus se développe alors sous nos yeux selon une logique physicienne très mécaniste appliquée à l'eau et donc à l'Amour et donc à l'humanité, à la terre, à Dieu, etc...

Le moteur de l'Amour divin est une machine à vapeur (la terre); dès lors l'église thermo évangélique démontre « scientifiquement » que l'amour divin est basé sur des principes élémentaires des sciences physiques...

- Scénario

« Le scénario, c'est déplier un objet jusqu'à ce qu'il atteigne un coefficient de communicabilité suffisant » (in L'image vidéo-Avril/mai 90). « Il est l'endroit où on essaie de retrouver la paternité du mot avec la chose » (Gen-Lock-n°19-décembre 1990. P. Trividic.)

Ainsi pour ce vidéaste, le scénario débouche toujours sur un story-board découpage collage à l'image près. « Si je

passe sous l'autobus, il doit pouvoir être tourné quand même! ».

- Narration

Trividic utilise ici le Nouveau Testament. « Les Evangiles sont une méthode d'organisation des esprits. Ils contiennent un savoir sur la violence, ses recours, ses alternatives, extrêmement précieux aujourd'hui. Pour moi, le Nouveau Testament fonctionne comme matrice et leviers narratifs, comme forme de toutes les formes, comme narration modèle ». (in l'Image Vidéo- Avril/mai 90).

- Jean-Christophe Averti

P. Trividic a commencé à travailler comme premier assistant sur le tournage des « Mamelles de Tirésias » (d'après Apollinaire) sous la direction J.C. Averti. Il devient un « disciple émerveillé, un admirateur exalté » du travail Averti. Les vidéos de Trividic sont faites d'images extrêmement travaillées par les effets spéciaux sans négliger l'apport littéraire du scénario.

« Je me sens comme appartenant à une « école avertienne » où le mélange des genres serait revendiqué comme méthode scénaristique globale » (in Image Vidéo-Avril/mai 90).

DESCRIPTIF:

Un vampire éperdu d'amour pour une jeune fille, est prêt à affronter le jour et sa lumière.

Ses tentatives de séduction semblent caricaturales, mais bien vite, le caractère tragique du personnage révèle sa solitude d'être hors temps, sans histoire, privé d'histoire d'amour.

CORRÉLAT:

- Nosferatu, Christophe Jouret, Art Zoyd, 5'10- 1988

- Nosferatu- film de Murnau.

MOTS CLES:

- Lumière

La figure du vampire permet à C. Vayssié d'établir des croisements entre vie amoureuse et solitaire d'une part et les images produites sur pellicule (photo cinéma) et celles produites sur support magnétique (vidéo). Au centre de ces préoccupations, il y a la lumière. Eddie le vampire, sorte de négatif humain ne peut supporter la lumière. Dans son antre secrète et obscure, il manipule de vieux négatifs (photo et cinéma) qu'il se projette, spectateur d'une vie à laquelle il ne peut prétendre mais que la vidéo nous retransmet ici sous une forme rêvée (projection mentale). Ces images d'archives associées à des sons de passés différents (Ray Ventura ou les années 60) renvoient à l'impossible tentative de fixer un temps présent, vampirisé qu'il est par cette jeune fille « lumineuse ».

- Durée

Le vampire est obsédé par l'infini du temps.

Chez lui, tous les moyens de le ponctuer s'affichent: réveils, bougies, horloges, journal intime, dates...

Les effets spéciaux qu'utilise Vayssié, ne servent pas seulement à identifier le personnage du vampire, ils affirment aussi la durée, les moments de la fiction, ils sont associés à des répétitions formelles et narratives.

Les durées humaines s'opposent au temps du vampire et renforcent sa solitude. Ainsi, l'évolution des techniques pour enregistrer le monde (photo, disque, cinéma, vidéo) constituent des jalons dans le temps, donc dans l'histoire humaine.

Pour le vampire, les durées ne peuvent être que des images; le monde réel lui est interdit, a fortiori une histoire d'amour « wonderful ».

DESCRIPTIF:

Das Duracellband de K.V.B est un montage/collage vidéo constitué d'une image publicitaire contemporaine (la pile Duracell), d'images d'archives sur la guerre 39/45 et du propre portrait de K.V.B.

La répétition, processus formel souvent utilisé en art vidéo, est ici porté à son paroxysme: vitesse d'exécution, rythme rapide, image subliminale, flashes; le langage vidéo de K.V.B n'est pas sans rappeler la guerre-éclair ou la vitesse d'un bouleversement.

CORRELATS:

- De la répétition: Andy Warhol- Jackson Pollock
- Le flash-back au cinéma (les choses de la vie de Claude Sautet)
- Vertigo d'A. Hitchcock.
- Joseph Beuys: ex-pilote de la Luftwaffe.

MOTS CLES:

- Répétition

La répétition est un principe que le cinéma, les arts plastiques, l'art vidéo, la publicité ou encore la propagande politique a utilisé à des fins différentes.

Klaus Vom Bruch utilise ce processus formel: des images d'archives (histoire) , publicitaires (stratégie commerciale) ou encore sa propre image (son visage tiré d'une performance réalisée à la IIIème biennale de Paris en 1980) sont sélectionnées et répétées dans " Duracellband".

L'image électronique établit ainsi une mise à plat et une scandaleuse égalité entre une image publicitaire et la bombe atomique à Nagasaki.

Le procédé de répétition renvoie chacun à ses propres responsabilités concernant le passé et le présent, la mémoire et l'actualité.

- Guerre

Klaus Vom Bruch déclare la guerre à la télévision. Il l'attaque sur son propre terrain. Pour comprendre sa stratégie, il suffirait peut-être d'établir une liste de

mots dont on s'apercevrait qu'ils gravitent tous autour de trois domaines: la guerre, la conquête, la séduction.

- Conquête

Militaire, économique ou affective, cette notion appelle selon les cas: la collectivité dans son entier (la population), un fragment de la collectivité (le personnel d'une entreprise) ou un individu.

En tout cas, il y a un effet de domination désirée ou imposée selon que l'on est "conquis" ou conquérant.

Toute conquête apporte des modifications profondes dans les deux parties en cause. Klaus Vom Bruch mêle et emmêle ces différents aspects de la conquête; dans le jeu de la machine guerrière de Klaus Vom Bruch se glissent tour à tour désir, rejet, captivation, passivité, admiration.

Tout se confond. Klaus Vom Bruch est le conquérant fascinant et inquiétant, ce qui amène Paul Virilio à écrire (in "Où va la vidéo"): " Je n'aurais pas voulu qu'un mec comme ça fasse la guerre. Il m'aurait inquiété, il vaut mieux qu'il soit le spectateur que l'acteur".

- Séduction

Klaus Vom Bruch dit qu'il se venge de la télévision en infiltrant la présence d'un fragment de son corps dans chacune de ses vidéos.

Ici, c'est l'image du visage de "Klaus Vom Bruch-séducteur".

Jean Baudrillard écrit: " Séduire, c'est mourir comme réalité et se produire comme leurre".

Le visage de Klaus Vom Bruch est le leurre qui vient parasiter la perception des autres images cent fois " vues à la télévision". Images de violence, de guerre, de publicités, images qui apparaissent " séduisantes" tant le spectateur en est rassasié qu'il en perdrait presque les réalités diverses qu'elles évoquent.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

- Où va la vidéo?- Cahier du Cinéma- Paul Virilio
- De la séduction- J. Baudrillard (Denoël).

DESCRIPTIF:

En Hongrie, des animaux domestiqués brisent leur enclos et entrent à Budapest. Les humains ont disparu, les animaux prennent possession de la ville.

CORRELATS:

W. Wegman. Travaux vidéo et photo avec son chien Man Ray.

MOTS CLES:

- Révolution

La révolution consiste bien souvent à briser les chaînes et les cadres imposés par un système idéologique et politique. Elle espère violemment une mutation et envisage des changements de perspective. La révolution est aussi un parcours à 360°

Les animaux se substituent aux hommes, le spectateur assiste à la mise en place d'un parcours libérateur: la décontextualisation des animaux - ce passage de la nature à la ville - nous interroge sur la notion de société (les rapports entre les hommes et les rapports entre les hommes et leurs cadres de vie).

- Réalité d'une fiction

La réalité n'est pas la fiction, il n'y a pas identité de l'une à l'autre mais il y a des ressemblances. Les données du réel se mêlent aux données du travail de Wahorn.

On imagine bien les difficultés de ce tournage pour opérer un glissement du documentaire animalier vers la réflexion vidéographique.

La nature domestiquée échappe et effectue un passage vers une jungle animalo-urbaine d'une « inquiétante étrangeté ».

L'angoisse du spectateur qui s'identifie aux « acteurs » (et cela grâce au contexte familier de la ville)- naît de cette substitution.

Or M. Bataille rappelle que la véritable différence entre l'homme et l'animal est notre relation à l'interdit, véritable fondation d'une société.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

- Michel Bataille- L'art préhistorique. Ed. Skira.

DESRIPTIF:

Les bandes vidéos réalisées par Wegman utilisent deux acteurs: lui et son chien « Man Ray ». Les vidéos, toutes tournées en intérieur, montrent des événements somme toute assez banals. Véritable stratège du détournement, Wegman parodie les expérimentations et les réflexions sur soi d'artistes de sa génération comme Bruce Nauman ou Vito Acconci. Le résultat généralement comique est basé sur de courtes narrations; la linéarité (narrative) de ces travaux est en totale opposition avec les recherches menées à l'époque « où l'artiste se veut le représentant d'une existence humaine authentique marqué par sa propre identité » (1).

Cependant, Wegman partage avec ces artistes des procédés faisant appel à des activités corporelles dans des lieux sans public. L'auto filmage (avec plan fixe et cadrage assez serré sur le corps de l'artiste ou du chien) et moniteur de contrôle favorisent fréquemment un jeu sur le champs et le hors champs où tout effet de trucage pendant et après tournage sont bannis ou alors dévoilés dans le soucis de révéler au spectateur son narcissisme identificatoire aux « modèles » que représentent Wegman et son chien.

MOTS CLE:

- Double double

Les effets de dédoublements sont nombreux dans nombre de ces vidéos. D'abord, il y a Man Ray le chien que Wegman associe à ses travaux comme son modèle; son modèle extérieur à lui - de la même façon que le peintre et son modèle - mais aussi son double de lui-même. Quand Wegman est seul à l'image, il joue à être quelqu'un d'autre: affublé de lunettes de carnaval, il raconte une histoire ou bien il est professeur et son élève est son chien... Ailleurs, il met en scène des lampes de bureau auxquelles il prête sa voix. Des fragments de son corps filmés en gros plan sont sollicités pour parler; par exemple, les plis de son ventre forment un visage et nous apostrophent (Hey you!) : le double métonymique (la partie pour le tout) inverse le jeu du ventriloque.

Ainsi, les jeux de dédoublements de lui-même se doublent d'inversions, de

substitutions, de retournements. Des synchronisations absurdes (grognements du chien/ visage de Wegman) confèrent un humour où le non-sens l'emporte sur le sens.

En art, la relation peintre/modèle instaure parfois des rapports ambigus dont le plus caricatural est celui d'autorité. Ici, la relation maître/chien en est une parodie dans la mesure où le chien reste « un modèle malgré lui » (2) .

Le chien Man Ray (double d'artiste) est aussi un double du spectateur: il semble, comme « l'homo electronicus » (3) que nous sommes devenus, se conformer, se soumettre au contrôle des écrans qui nous entourent; le chien de Wegman agit quasi mécaniquement; mais seul son instinct (gourmandise) et sa docilité (obéissance au maître) l'entraînent à ces comportements auxquels le spectateur s'identifie.

« L'humour de ces vidéos tient dans la superposition de l'instinct du chien et de notre narcissisme. » (2)

- Narration

En utilisant Man Ray, Wegman échappe au narcissisme. Cette permutation issue du travail sur la sérialité propre à l'Art Minimal des années 70, provoque dès le départ un détournement de cette notion de série, dans la mesure où l'aléatoire, l'incident ou le ratage provoqués involontairement par l'animal, annulent les effets de protocoles prévus d'avance par l'artiste. Ce jeu des combinatoires finit par introduire une linéarité au sein de chaque « action » d'où naissent des narrations. Parallèlement, l'artiste se dote d'un matériel de prise de vue meilleur que sa première « caméra de surveillance avec un grand angle qui déformait tout. » (4) La prise de son effectuée avec un micro bon marché altère cependant la qualité des enregistrements sonores, « si bien qu'on n'entendait que des bruits proches ou des bribes de phrases, mais jamais toute une histoire. » (4)

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

- (1) F.MALSCH in Catalogue 3ième Biennale de Lyon - 1996
- (2) Eric De MOFFART - Vidéo Doc' - n°74, nov 1984
- (3) J.P.FARGIER - L'homme terminal in Où va la vidéo? H.S. des Cahiers du Cinéma, 1986
- (4) Entretien avec W.Wegman, Le maître de sa voix in Catalogue 4ième S.I.V. de Genève, nov 1991

DESCRIPTIF:

« Un matin difficile » nous entraîne d'une situation banale à une situation critique. Isabelle Froment se lave les dents et, pendant ce temps, une personne hors champ la bouscule de façon régulière; à chaque fois, elle crie « arrête!», de plus en plus fort, de plus en plus énervée. Le temps de la vidéo, trop long pour un simple brossage de dents, fait de l'artiste une figure d'agressé/agresseur, agressée par cette bousculade répétitive, agresseur du spectateur amusé puis gêné à la fois dans son rôle de voyeur et dans celui d'auditeur.

CORRÉLAT:

- Clown Torture, vidéo, 1987 de Bruce Nauman

MOTS CLÉS :

- Bascule:

Isabelle Froment interroge souvent dans son travail la notion de limite. Ici, son dispositif est simple et d'autant plus efficace: plan fixe, fond noir, gros plan, action: se laver les dents. Puis la situation va basculer ou osciller, hésiter...La blague (bousculer quelqu'un pour s'amuser), tourne à la torture. La propreté se fait salissure; le rire du spectateur, grimace. Entre deux coups, on semble revenu au point de départ, au calme, au « normal ». Mais déjà le hors champ se manifeste et les cris reprennent. Le spectateur est partagé entre résistance et abdication. Le visage de l'artiste à l'échelle un dans l'écran de télévision, se donne à lire dans tous ses sentiments contradictoires; son regard nous évite; il se pose à côté de nous, sur la gauche. Il ne nous cherche pas, au contraire, il nous incite à dévisager ce portrait, et particulièrement la bouche toujours plus dégoulinante et hurlante.

DESCRIPTIF :

Cette vidéo est simplement, pourrait-on dire, un ensemble de prises de vue simultanées vers l'extérieur et l'intérieur d'un appartement parisien. Les cadrages alternent traditionnellement du plan large au gros plan. Ce qui est montré n'a rien d'extraordinaire.

N'était cette drôle de vision, assimilable à un panorama du XIX siècle, cet oeil de caméra subjective qui se plaît à regarder les choses de son seul point de vue comme centre du monde.

N'étaient ces curieux mouvements de zoom rendus possibles par la digitalisation des images légèrement accélérées, accompagnée d'un son répétitif comme un moteur d'appareil photo qui déclenche à toute vitesse.

N'était finalement ce spectacle du quotidien « où rien n'arrive mais cela est montré d'une façon exagérée et intense ».
(1)

Oeil du monde ou perspective d'oiseau (Vogel en allemand), cette vidéo se situe entre un documentaire du quotidien genre frères Lumière et l'illusion et le fantastique genre Méliès.

MOTS CLÉS :

Mise au point de vue: « Rue Francis », les mouvements de caméra vont à toute vitesse; tellement vite que le spectateur n'a pas tout à fait le temps de réaliser ce qu'il voit que déjà le plan large s'est resserré en un plan rapproché dans la rue, voire très rapproché, voire indiscret, voyeur... Le son comme pris de vertige se répète, comparable à celui d'un jeu vidéo, ludique, à l'image de l'oeil affolé de la drôle de caméra qu'il « double » en post synchro.

Les plans larges sont anamorphosés et s'animent en une partie de l'écran sur laquelle un zoom ultra rapide est effectué;

le gros plan est parfois multiplié - à moins que cela ne soit le plan large...

On y perd son sens de la logique: le champ visuel est manipulé par le travail sur ordinateur et les repères physiques comme le haut et le bas sont déstabilisés. L'ensemble se réalise dans une apparente « non hiérarchie » des images.

D'une certaine façon, Rue Francis se détermine selon deux influences artistiques: celle, non dénuée d'humour, de Fluxus (l'art dans la vie) et celle, contradictoire, de Steina et Woody Vasulka, artistes pionniers dans l'expérimentation de technologies de l'image.

Entre vidéo du quotidien et haute technologie liée au traitement de l'image, François Vogel a su dépasser d'une part, le formalisme technologique des premières vidéos travaillées sur ordinateur, et, d'autre part le caractère expérimental et identitaire d'une vidéo en circuit fermé centré sur l'artiste et son environnement.

Digital débrouillard (1)

Dans cette vidéo, on ressent cette volonté d'un au-delà de la technologie, un désir profond de ne pas s'y perdre, de ne pas en dépendre. Sally Jane Norman qualifie de « digital débrouillard » ce vidéaste qui mêle dans son travail son héritage d'images issues de la vidéo, du cinéma, de la télévision et des nouvelles technologies. François Vogel se plaît à nous embrouiller d'images complexes pour notre plus grand plaisir perceptif.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

(1) Catalogue *Internationaler Videokunstpreis*, 1998, ZKM, Karlsruhe.

Paul GARRIN - Compilation

Homeless is where the revolution is - 1990 – 2'
Man with a video camera (Fuck Vertov) - 1988 – 6'
Free society - 1988 – 3'20
Reverse big brother - 1990 – 1'

DESCRIPTIF:

Paul Garrin se définit comme un « video artist activist ». « Ancien élève de Hans Haacke et Vito Acconci à New York, assistant technique et collaborateur de Nam June Paik en 1981, Garrin appartient à cette seconde génération d'artiste vidéo dont les oeuvres allient l'innovation technologique à la critique sociale » (1)
« Free Society » est une critique de la société américaine juxtaposant des images de répression policière et de parades militaires; la voix échantillonnée du télé-évangéliste Pat Robertson scande: « in a free society, the police, the military are God's special envoys ».

Le traitement de l'image par couches superposées associées à une musique rock d'Elliott Sharp fonctionne comme un collage agressif.

La suite, « Man with a video camera », est une captation sur 8mm, par Garrin qui, en pleine nuit, alors qu'il avait achevé le montage de Free society, tombe par hasard sur les émeutes des laissés pour compte du rêve américain réprimés par la police. Lui-même sera molesté mais le matériau pris sur le vif sera exploité dans plusieurs bandes vidéo.

Ainsi, « Reverse big brother » « fonctionnant dans sa durée et sa présentation comme une publicité alternative, revendique un activisme communautaire par le biais de la vidéo, véritable outils de contre-pouvoir face aux images médiatiques et à l'occultation idéologique des affrontements sociaux. » (1)

MOTS CLÉS :

- « Vidéo vérité »

Paul Garrin élabore une oeuvre centrée sur la dénonciation des violences de la société américaine. (2) Le « scoop » de Man with a camera/Fuck Vertov et, de façon plus générale, ses vidéos, déterminent un hommage au principe formaliste de Dziga Vertov: comme Vertov qui « valorise le documentaire pédagogique-lyrique repensé en fonction d'un déchiffrement communiste de la réalité » (3), Garrin « convoque en un torrentiel pêle-mêle des images convenues de misère urbaine et de richesse insolente, prélevées dans le flux télévisuel qu'il pilonne avec ses propres images, évidemment plus heurtées et décapantes. » (2)

Cet artiste réalise des vidéos (mais aussi des installations comme « White Devil », 1993 - cf. (1)) où le spectateur est invité à prendre conscience des injustices sociales, et donc politiques, établissant des connexions entre public et privé, citoyen et état; l'inégalité des ressources recoupant l'inégalité devant les conflits (répression des homeless), Garrin nous invite à agir en « utilisant intelligemment notre caméscope ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

- (1) Catalogue Biennale de Lyon
- (2) Jean-Paul Fargier in Le Monde, décembre 1995
- (3) CinémAction, n°10/11, printemps/été 1980

DESCRIPTIF:

Les dix vidéos de Wood et Harisson constituent une réflexion sous forme de performances filmées en studio où des sculptures minimalistes servent de support à des exercices chorégraphiés. Les formes géométriques utilisées (tableau, socle, volume en bois mais aussi tapis roulant et levier) sont manipulées de façon à révéler leurs qualités physiques en relation aux corps des artistes. Les tournages des vidéos, plan fixe continu sans montage, déterminent une sobriété des moyens et une rigueur dans la préparation des performances teintées d'un humour absurde très « british ».

CORRÉLATS:

- Robert Morris et Carolee Schneeman, «Task dance », 1964
- Robert Morris, L Beams

MOTS CLÉS :

- Performance:

Dans l'histoire de la performance (où l'art et la présence physique de l'artiste se rencontrent), on a pu croire que celle-ci permettait « de réintégrer l'art dans la société. (...) Aujourd'hui, (...) il est clair que non seulement cette vision des choses était trop optimiste mais qu'en outre, elle passe à côté d'un aspect fondamental de la performance: son caractère utopique. » (1)

Ainsi, les deux artistes ne cherchent pas à contextualiser leurs travaux dans un espace social ou politique. L'espace de la performance est neutre, seulement habité

des volumes manipulés, des artistes et du dispositif de tournage non visible. En ce sens, les vidéos captent les différentes pratiques corporelles des artistes en fonction des volumes sollicités/sollicitants: avec, autour, contre, dedans, dehors, dessus, dessous, en haut, en bas. Si les formes ressemblant à des sculptures minimalistes sont là pour interroger le corps en mouvement, les relations établies et rejouées par l'intermédiaire de l'enregistrement vidéo, définissent un cadre plus distancié vis à vis du spectateur, celui du moniteur télé.

En sorte que les artistes, conscients d'un tel effet, jouent alors ironiquement de ce constat: dans « Volunteer », le hors champ associé à une corde, matériau mou provoque une rupture humoristique par rapport à l'ensemble des autres vidéos où il s'agit d'intervention à partir de matériaux rigides; à l'image de ces derniers, la chorégraphie devient alors une mécanique rigoureuse confinant parfois à l'élaboration d'architectures claustrophobiques.

Le rapport privé/public se décline ici en termes de limites spatiales et géométrisées du corps des artistes. Les volumes construits et utilisés par Wood et Harisson sont à l'échelle de leur corps, comme une frontière plane et tactile.

RÉFÉRENCE BIBLIOGRAPHIQUE:

- Friedemann Malsch; Vers la disparition de l'artiste? Du rapport entre performance et installation vidéo/ 1998 - in *La vidéo entre art et communication*, Ed. ENSBA, Paris, 1997

DESCRIPTIF:

Quand un sculpteur et un photographe se rencontrent cela donne...une vidéo. Comme il y a l'heure du goûter pour les enfants, il y a celle du pétard pour...les objets sur roulettes?!

Prenez 23 objets plutôt anciens provenant des arts ménagers, fixez-les sur des socles à roulettes (eux aussi de récupération) puis installez, pour la mise en mouvement, une propulsion à base de pétards agissant comme des petits réacteurs et le tour est joué (et filmé)!

« L'heure du pétard » sonne comme une récréation pendant laquelle les artistes redevenus des enfants, utilisent leurs maquettes pour d'éphémères et explosifs jeux « pour de vrai ».

MOTS CLÉS :

- Machines inutiles:

« Toi machin, Moi machine » (1) semble nous dire cette vidéo. Le petit train de notre enfance, les sculptures de Panamarenko ou ces objets roulants non identifiés relèvent de la même logique ludique: le jeu n'existe que par la réalité qu'il provoque. De plus, la mise en oeuvre de chaque objet a nécessité un bricolage ingénieux autrement dit une plongée dans une réalité technique disproportionnée par rapport au résultat.

C'est le concepteur qui se fait mécanicien, voire machine pour produire en série ces 23 « sculptures » roulantes...L'accident, le mouvement, l'inattendu, le vivant sont du côté de ces dernières.

La vidéo n'est pas qu'une simple captation de la vie éphémère de ces prototypes. Elle permet à chacun d'entre eux de manifester sa singularité par son déplacement propre, ne laissant pas toujours le temps au cadreur d'accompagner sa trajectoire.

Filmés dans un terrain vague, aire de jeu idéal pour « jouer aux pétards », ces objets roulants renvoient aux pratiques urbaines du skate et du roller. Mais ici, pas de surface lisse; l'équilibre est précaire à cause des cailloux. Ce lieu n'est organisé pour rien, c'est donc le meilleur lieu pour des machines qui servent à rien...

RÉFÉRENCE BIBLIOGRAPHIQUE:

- Elisabeth Lebovici - Arstudio n°22, La sculpture en mouvement, 1991

DESCRIPTIF:

« Quand vous revenez du supermarché, que faites-vous? » demande D.Coché. Lui, il s'apprête à nous débiller ce qu'il a acheté: il s'agit de déshabiller les produits de tous leurs emballages et « packaging » divers.

L'opération répétitive et fastidieuse, même entrecoupée d'une pause casse-croûte, génère plus de désordre que d'ordre.

CORRÉLATS:

- Les accumulations d'Arman
- Les emballages de Christo
- Galerie Iris Clert, Paris, 1960: exposition « Le vide » d'Yves Klein et « Le plein » d'Arman

MOTS CLÉS :

-Emballage:

Depuis longtemps, la sphère du commerce a développé une stratégie autour du contenu par le biais des emballages. A ce titre, ce reste se devait d'être l'ultime « mémoire », la trace d'un acte toujours plus sollicité et sollicitant: consommer.

De la boîte « collector » en métal décoré au plastique solidarissant des yaourts, le monde de l'emballage constitue une véritable industrie; celle du plein puis du vide.

« Marché » évoque ce moment où, en rentrant des courses à l'hypermarché, il faut alors dégager les produits de leur « conditionnement ».

Le personnage, visiblement assommé par cette démarche nécessaire, commence calmement à produire du vide.

Quelques paquets résistent, l'acheteur s'énerve et on assiste, amusé, à l'ouverture au couteau de quelques sachets à ouverture « non facile ». S'en suit une gesticulation ridicule provoquant ça et là des dégâts et du gaspillage.

- Plein/vide:

Dès le début de la vidéo, le rapport plein/vide s'établit: plein les bras, plein les mains, vidé de fatigue, la bouteille d'eau qui fuit,...

Ce va-et-vient renvoie à l'excès autant qu'au besoin, celui de la consommation, à l'achat et au-delà, à nos comportements alimentaires. La caméra portée à l'épaule renforce les mouvements désordonnés du personnage, son côté gauche ainsi que l'aspect « pris sur le vif » d'une vidéo amateur. La banalité des plans, le léger accéléré du plan de l'escalier constituent autant d'éléments burlesques oscillant entre comique de situation et blague de potache. La situation quotidienne devient insupportable par la répétition gestuelle entropique et le besoin immédiat de manger du personnage. Les gros plans déréalisent le contexte et s'emplissent des emballages vides saturant l'écran de leur vacuité.

A peine acheter, à peine manger; plein - vide - plein... ça finit forcément mal.

DESCRIPTIF:

« Le goût des épinards », c'est le temps rejoué façon thé et madeleine de Proust par Ph. Hollevout. Mêlant animation et réalité filmée, cette vidéo met en scène une machine à remonter le temps; un adulte devenu « Big Jim » renoue sans gloire avec les aventures cruelles et naïves de son enfance selon « une démarche qui se situerait entre Bonne nuit les petits et les mangas japonais » (1)

Véritable catharsis, le petit théâtre animé du plasticien nous entraîne dans l'horreur et le dégoût des épinards comme métaphore de l'insulte faite aux enfants de devoir supporter les mièvreries cathodiques de la télévision. « Ce que je dénonce c'est la manipulation des adultes. » (1)

CORRÉLATS:

- Mike Kelley, artiste utilisant des jouets usagés et sales en peluche pour mettre en scène la sexualité des adultes (in Le Monde, 24 oct 1998, Geneviève Breerette)

MOTS CLÉS :

- Jouet:

Fil d'Ariane de ses vidéos, le jouet permet à Hollevout de déclencher chez le spectateur une adhésion immédiate: retour en arrière, arrêt sur image, accéléré, les procédés techniques se calquent sur le voyage dans le temps de l'enfance; Big Jim, célèbre réplique masculine de la poupée Barbie, est investi par l'esprit de l'adulte voué, dès lors, au monde cruel et dangereux de l'enfance. Mais le jouet ne vit et n'existe que parce que l'enfant l'anime de son imaginaire. L'adulte revenu en arrière, redécouvre avec horreur que le jouet est parfois porteur d'une violence sublimée. Philippe Hollevout revendique cette violence car elle est porteuse de sens; cette évocation de l'enfance représente pour lui une forme de résistance et de « lutte contre la mièvrerie qu'on propose aux enfants », en particulier à la télévision. Le héros de cette vidéo n'est pas tant révolté par le monde de l'enfance, « présumés innocents » (2), mais bien par le chemin parcouru à rebours vers celui des adultes.

- Jouer:

Le jeu du vidéaste, c'est le plaisir évident qu'il a d'animer image par image ses figurines (ou celle de sa fille). Le mélange vidéo / film d'animation détermine l'espace-temps: d'une part, la vidéo en plans réels pour la réalité et le monde pseudo scientifique des adultes, d'autre part, l'animation pour l'imaginaire et le monde des enfants. Le collage des deux est un hommage plus à Méliès qu'aux frères Lumière.

Le plaisir, l'imagination, le bricolage, le fait main, le faux ou le semblant, voilà de quoi est fait le travail d'Hollevout.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

(1) Philippe Hollevout pour Nord Éclair, 1996

(2) Titre de l'exposition au CAPC de Bordeaux, été 2000

DESCRIPTIF:

Dans les rues de Pékin, les habitants se livrent aux exercices disciplinés de la gymnastique chinoise. Les images banales sont peu à peu mêlées à celles d'animaux en cage. Insidieusement, le montage associé à quelques effets spéciaux simples (ralenti, répétition, accéléré...) produit un regard critique teinté d'humour sur les comportements collectifs.

MOTS CLÉS :

- Comportement(s):

Le parallèle établi entre gymnastes et animaux en cage fonctionnerait comme un collage attendu si il n'y avait la présence du vidéaste; elle se manifeste par quelques plans insérés montrant un magnétoscope de montage et une main qui le manipule.

Finalement, c'est ce basculement vers le véritable lieu de création de la bande vidéo, c'est à dire la salle de montage et non pas le lieu de tournage, qui manifeste la part créative de la vidéo.

Ces plans révèlent le comportement de l'artiste: ses hésitations, ses décisions, son jeu. La distance qui sépare Pékin du CICV de Montbéliard (France) modifie notre perception de ces images ainsi que leur statut: on passe ainsi du documentaire au document (comme outil de travail) à l'instrument d'une critique sociale.

Les effets spéciaux utilisés rendent perceptibles différents glissements comme ceux de l'humain à l'animal, de la collectivité à l'individu, de la liberté à l'enfermement.

Le propos n'est pas seulement politique; il rappelle la fonction de l'art et ses liens étroits avec le réel.

DESCRIPTIF:

Eddie D est « à l'écoute du monde » (1) Cette vidéo est composée d'images de bruits: un pied s'enfonce dans la neige, un verre se brise, un évier se vide, etc. Puis, tel un musicien, la collection de sons en image est travaillée selon une logique rythmique. Aigu, grave, sourd, sec, les sons sont quotidiens. Un jeu s'instaure; l'écran se divise en plusieurs fenêtres, juxtaposant les images des sons. Les éléments sont tournés en gros plan et malgré la reconnaissance qu'on en a (objets, corps en mouvement), les images du réel se retirent au profit d'un travail abstrait.

MOTS CLÉS :

- Du bruit au son:

Déréaliser pour réaliser; s'approprier pour restituer autrement. C'est tout le travail de ce vidéaste canadien. Le titre « Disconnect » révèle bien sa stratégie. L'univers sonore quotidien est banal. Cependant, c'est la chute, le fracas, l'écrasement, l'écoulement qui sont le plus souvent retenus comme éléments de partition. On pourrait penser aux « Trois stoppage étalons » de Duchamp ou encore au dripping de Pollock, l'un et l'autre intégrant à divers degrés la notion de gravitation terrestre dans le processus de création de leur oeuvre. Les formes induites à la sculpture ou aux peintures sont le résultat de cette prise en compte physique d'un matériau tombant. Pour Eddie D, c'est l'instant de cette chute qu'il s'agit de capter en vidéo, protocole prévu d'avance pour faire du son.

- Fenêtre(s) ouverte(s) sur le monde:

A l'instar de Gary Hill dans ses oeuvres expérimentales des années 70, c'est le son qui détermine l'image. Toutefois, les expériences technologiques et électroniques auxquelles se livrait Gary Hill, s'inscrivaient dans une démarche mêlant art technologique naissant et performance; bien souvent, c'est au tournage, et en direct, que ces oeuvres apparaissaient; son atelier ressemblait à un laboratoire d'électronique. Vingt-cinq ans plus tard, la technologie permet à Eddie D d'éluder la question corps/machine au profit de celle de la réalité, autant dire du réalisme vidéographique. Le caméscope et le montage numérique définissent non plus une mais plusieurs fenêtres ouvertes sur le monde: passage du singulier au pluriel.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

(1) Jorinde Seydel, extrait du catalogue 8ième Rencontres Hérouville Saint-Clair 1994