

C'EST PAS DU CINEMA !

une exposition de Michel Nuridsany

AU FRESNOY STUDIO NATIONAL, TOURCOING

26 janvier – 24 mars 2002

contacts presse

*Au Fresnoy, studio national,
Tourcoing :
▶ Michèle Vibert
▶ Christelle Van Coster
Tel : +33 (0)3 20 28 38 05 / 61
Fax : +33 (0)3 20 28 38 99
com-fresnoy@le-fresnoy.tm.fr*

■ INTRODUCTION PAR Michel Nuridsany	p. 4
■ SPECTACLE <i>Double-Trouble</i> Le 12 octobre 2001 à 21h00 Chorégraphie de la Compagnie Yvette Bozsik	p. 8
■ CONFERENCES / PROGRAMMATION DE FILMS sur Moholy-Nagy Le 31 octobre 2001 à 17h00 : <i>La draperie des trottoirs : Moholy-Nagy - 1925</i> Conférence de Georges Didi-Huberman	p. 11
Le 14 novembre 2001 à 18h00 : <i>Les films de László Moholy-Nagy</i> Conférence de Dominique Païni	p. 12
■ CINEMA HONGROIS Les 8 et 9 novembre : <i>Hommage au Studio Béla Balázs</i>	p. 13
■ ACTIVITES PEDAGOGIQUES	p. 17
■ LES PARTENAIRES	p. 18
■ PROCHAINS EVENEMENTS AU FRESNOY <i>Panorama 3</i> <i>Sans commune mesure</i>	p. 19
■ INFORMATIONS PRATIQUES	p. 21
■ CONTACTS	p. 22

C'est pas du cinéma !

Introduction par Michel NURIDSANY

Non la vidéo ne doit pas se définir ou s'apprécier par rapport au cinéma auquel presque tout l'oppose, sauf les apparences, mais à la photographie. Au point que j'ai envie de proposer, en prémisses, cette définition, paradoxale si l'on veut, et même si l'on devra plus tard, un peu, la nuancer : la vidéo c'est de la photographie animée.

La vidéo c'est d'abord un espace ou, mieux, un territoire plus qu'une spécificité difficile à cerner, une pratique, un outil regardés avec méfiance, même si d'immenses artistes, comme Nam June Paik ou Wolf Vostell, s'en sont rapidement emparés, une sorte d'objet non identifié dont on ne savait pas trop quoi faire (comme on ne savait pas trop quoi faire de la photographie lorsqu'on l'inventa) et qu'on utilisa d'abord pour établir la documentation de performances.

Oui, longtemps, tout cela tâtonne. Se cherche. Part dans toutes les directions, et crie, en même temps, à hue et à dia. Aujourd'hui encore, alors que tous les artistes pratiquent peu ou prou la vidéo, on se trouve bien en peine de dire exactement en quoi elle consiste. La photographie tout le monde vous en donne une définition à peu près convaincante, le cinéma aussi ; mais la vidéo ? Même les spécialistes restent muets. Ils racontent volontiers son histoire, analysent, bien ou mal, mais sans hésitation, chaque œuvre. La "réflexion" s'arrête là.

Il en va à peu près de même pour la télévision.

Partons donc de là, de cet art cousin, au moins par l'outil qui les diffuse : le moniteur.

Orson Welles a donné - dans ses fameux entretiens accordés aux Cahiers du Cinéma en juin 1958 - sinon une définition, du moins une appréhension originale et profonde qui me paraît un modèle à suivre pour aborder, à notre tour, la vidéo d'un point de vue artistique : "C'est une forme merveilleuse, dit-il, où le spectateur n'est qu'à un mètre cinquante de l'écran, mais ce n'est pas une forme dramatique, c'est une forme narrative. La télévision est le moyen d'expression idéal du conteur. (...) Sa richesse n'est pas une richesse plastique, mais une richesse d'idées. À la télévision, on peut dire dix fois plus en dix fois moins de temps qu'au cinéma, parce qu'on ne s'adresse qu'à deux ou trois personnes. Et, par-dessus tout, on s'adresse à l'oreille. Pour la première fois, à la télévision, le cinéma prend une réelle valeur, trouve sa réelle fonction, du fait qu'il parle, car le plus important est ce que l'on dit et non pas ce que l'on montre. Les mots ne sont donc plus les ennemis du film : le film ne fait qu'assister les mots, car la télévision n'est en fait que de la radio illustrée."

"Trouve-t-il, lui demande-t-on, le public aussi attentif devant sa télévision qu'au cinéma ? Plus attentif, répond Orson Welles, parce qu'il écoute au lieu de regarder. Les téléspectateurs écoutent ou n'écoutent pas, mais s'ils écoutent si peu que ce soit, ils sont bien plus attentifs qu'au cinéma, car le cerveau est plus engagé par l'ouïe que par la vue. Pour écouter, il faut penser : regarder est une expérience sensorielle plus belle peut-être, plus poétique, mais où l'attention a une moins grande part." Voilà une manière d'analyser et d'aborder un domaine, sans le définir – donc sans l'arrêter, sans le fixer - qui me va.

C'est, étrangement, en lisant le remarquable petit ouvrage d'André Boucourechliev sur Beethoven que m'est apparu ce à quoi pouvait ressembler l'être profond, sans doute, de la vidéo.

À propos des "33 variations sur une valse de Diabelli", Boucourechliev, après avoir parlé d'espace et de temps "virtuellement réversibles", affirme que ces trente-trois variations "ne sont pas les éléments partiels d'un processus en développement et, quoiqu'elles forment parfois des couples ou des groupes, elles ne se déroulent pas selon un ordre nécessaire, inéluctable". Il parle d'"ordonnance non privilégiée sur la trajectoire du temps" et précise : "On pourrait les penser non en ligne droite, à la suite les unes des autres, mais comme en un cercle de métamorphoses, sans commencement ni fin, ou mieux encore comme une galaxie où chaque étoile, de même "grandeur" est équidistante de toutes les autres."

La vidéo peut être appréhendée exactement ainsi.

Elle fonctionne à la fois dans le temps - le ruban magnétique se déroule pendant un certain nombre de secondes ou de minutes - et simultanément, dans un temps extrêmement particulier, comme en dehors du temps - il n'y a pas de vraie progression "dramatique" -, d'où un effet semblable à celui décrit par Boucourechliev "sans commencement ni fin", un sentiment de "métamorphose".

Nam June Paik qui, à l'origine, était compositeur (il a étudié avec Cage, Nono et Stockhausen) ne dit-il pas : "Le temps est le grand adversaire dont il s'agit de briser la loi en l'étirant, le condensant, le hachant menu pour le rythmer, le renverser grâce à la vidéo."

On a comparé, à tort - en raison de leurs dimensions généralement modestes, voire très modestes -, la vidéo à la nouvelle. Ce n'est voir là qu'un aspect superficiel de la question : la dimension. Si l'on veut une comparaison littéraire, c'est au poème qu'on doit songer. Le poème, comme tout texte, s'inscrit dans un temps, celui de la lecture ; mais, se donnant à lire comme une découpe, un fragment, il échappe à ce temps-là (celui d'une évolution dramatique) pour s'imposer comme une globalité, dans une sorte de hors temps où il est perçu d'un seul tenant, comme une entité. Nous avons parlé de cela avec Claude Simon, "nouveau romancier" obsédé par la peinture "qui peut s'appréhender d'un seul coup d'œil contrairement au roman", disait-il avec gourmandise et envie. Claude Simon s'efforçait, à la fin de sa vie, à traduire, dans une sorte de cubisme écrit, cette manière d'appréhender en une seule fois la réalité du monde : le poème est le seul objet littéraire à échapper à la fatalité du temps.

La vidéo est un poème visuel.

Un instantané en mouvement, un mouvement suspendu, un fragment.

C'est une découpe généralement courte - voire très courte - dans le temps, une saisie, un prélèvement, voire un gros plan, comme dans le théâtre Kabuki où le spectateur occidental s'étonne parfois d'entendre la salle éclater en applaudissements alors que rien de remarquable ne paraît se passer justifiant un tel enthousiasme : c'est que l'acteur principal s'est arrêté et, bien campé sur ses jambes, soulève un sourcil : c'est un gros plan. Et, pour le public japonais, un peu comme le contre-ut de la diva. Très souvent les vidéos, ayant isolé, comme on l'a dit, un fait, un moment, le mettent en boucle : ainsi se trouve renforcée l'impression de "gros plan" qui atteint en même temps à l'épiphanie et s'annihile dans la répétition. On peut dire maintenant : Wegman avec son chien faisant son numéro pendant vingt secondes c'est de la vidéo, Serge Comte qui chantonne en se rasant c'est de la vidéo, Paul-Armand Gette filmant sa montre, c'est de la vidéo. J'ai envie de dire aussi que, paradoxalement, les premiers films de Warhol ("Sleep", "Empire"), si longs, mais si somnambuliques, c'est de la vidéo. Nico, dans "Chelsea Girl" qui coupe sa frange blonde pendant je ne sais combien de minutes, c'est de la vidéo. Du temps réel, peut-être mais étiré, comme suspendu. Sans vrai commencement, sans vraie fin.

Mais peut-on dire que tout s'origine chez Jackson Pollock, comme l'affirme Michael Rush "spécialiste des nouveaux médias", dans un livre paru dans le premier trimestre de l'an 2000 sur "Les nouveaux médias dans l'art ?".

L'argument avancé par le "titulaire d'un doctorat d'Harvard" est celui-ci : avec Pollock l'action (picturale) prend pour la première fois le pas sur le sujet peint. De l'"action painting" à la performance il n'y a qu'un pas, et, de la performance au multimédia, qu'un grand écart.

C'est vraiment voir l'art par le petit bout de la lorgnette, selon une logique simpliste, tout s'organisant pour arriver à ce qu'on veut démontrer. "Un contingent international d'artistes qui regroupait notamment Allan Kaprow, Georges Matthieu, Yves Klein, Atsuko Tanaka, Otto Muehl, Günther Brus, Joseph Beuys, Jean Tinguely, Niki de Saint-Phalle, Robert Rauschenberg et Piero Manzoni, prolongea bientôt l'art gestuel de Pollock par la création de performances, happenings et autre événement concrets"... écrit-il... Et voilà, c'est aussi simple que cela !

Mais quel potage !

Examinons.

L'action, avec Pollock, prenant le pas pour la première fois sur le sujet peint ? Pourquoi pas Fragonard ? "Le verrou" n'est-il pas tout entier régi par cet appétit-là, par un irrésistible

mouvement, comme la touche aussi qui vibre, pétille et file, et gicle, bouge, pleine de vivacité et d'esprit. Il n'y a pas seulement de la vivacité, non : la peinture, toute entière danse. Et Fragonard avec.

Ah, certes, il ne fournit pas le kit explicatif avec. Ah, certes, Fragonard a eu la mauvaise idée, non seulement de n'être pas américain, mais encore d'exercer ses talents au XVIII^e, période sur laquelle personne de sérieux, s'intéressant à l'art d'aujourd'hui, ne saurait s'interroger.

Je sais.

Je sais aussi, comme tout le monde, que Pollock, "le héros", permettait à la société américaine des années 40 et 50 de s'imposer sur le territoire de l'art face à l'Europe, encore dominatrice en ce domaine, grâce à un concept terriblement américain : l'action.

Mais, faut-il avaler qu'il n'y a pas d'autres raisons, chez Yves Klein, que celles de "prolonger" Pollock ? Ou chez Otto Muehl. Ou chez Manzoni. Ou chez Beuys. Et à peu près chez tous les autres mentionnés dans le texte de Michael Rush...

On croyait tout cela su ; mais il faut sans doute le rappeler : dans les années 60 il y eut dans toute l'Europe, au Japon et aux États-Unis, un profond et violent mouvement d'opposition au marché qui s'accordait avec la contestation de la société de consommation.

C'est de ce mouvement, surtout, qu'est née, chez un certain nombre d'artistes, la volonté de faire de l'art en dehors des structures liées au marché : galeries, musées, système critique. Les artistes du Land Art ont œuvré dans la nature, créant des objets artistiques qui ne pouvaient pas se vendre parce qu'inatteignables (situés qu'ils étaient dans des déserts, des montagnes) et intransférables dans un appartement ou un musée. Les artistes du Body Art exposaient leur corps martyrisé comme une offrande mais non comme un objet à vendre.

En outre, tout cela se situait, d'une manière affirmée, dans l'éphémère et s'opposait, là encore, aux lois du marché.

Quand Richard Long marche dans l'herbe et considère la trace inscrite là comme une œuvre, on atteint une limite extraordinaire qui ouvre, dans l'art, avec ce "presque rien", une brèche qui choquera ceux qui considèrent qu'à la base de l'activité artistique il y aurait je ne sais quel souci d'"éternité". Certes, ce souci existe ; mais le souci inverse également, tout aussi profondément à l'œuvre chez n'importe quel artiste. En 1949 William Faulkner n'écrit-il pas à son ami Cowley : "C'est mon ambition d'être, en tant qu'individu, supprimé, évacué de l'histoire, sans y laisser aucune trace, aucun déchet hormis mes livres imprimés ; il y a trente-cinq ans j'aurais dû être assez clairvoyant pour ne pas les signer comme certains auteurs élisabéthains. Mon but, auquel tendent tous mes efforts, est que la somme de l'histoire de ma vie tienne dans la même phrase qui sera à la fois ma nécrologie et mon épitaphe : il fit des livres et il mourut."

C'est pourquoi le "Land art" anglais me paraît, globalement, plus intéressant que l'"Earth art" américain qui implique, avec les projets géants de Walter de Maria, de Michael Heizer, de Robert Smithson, la mise en œuvre de budgets énormes pour la production de ces œuvres et, par conséquent, le retour presque immédiat dans le giron du marché de l'art. Les "Land artistes" anglais ont un autre intérêt : avec ces actions dans le paysage ils ont utilisé la photo comme trace de leurs actions éphémères et lointaines. Les "Body Artistes" aussi : Gina Pane, Michel Journiac, Otto Muehl, Rudolf Schwarzkogler, Günther Brus.

Oui, la photo a servi à enregistrer le souvenir de ces moments. Le super 8 et la vidéo aussi. Mais, pérennisant ce qui avait été conçu pour l'éphémère, la photo et la vidéo n'ont-elles pas contribué à en trahir l'esprit ? D'autant plus que si, au départ, l'œuvre c'était l'action et la photo ou la vidéo une simple trace, un document fait sans soin particulier, destiné simplement à conserver un souvenir de l'œuvre, rapidement ces documents ont été vendus, on y a apporté de plus en plus de soin jusqu'à concevoir l'action par rapport à la photo ou à la vidéo qu'on en ferait, la photo ou le film, ou la vidéo devenant, dès lors, l'œuvre véritable... Sans doute ; mais qu'importe : la vraie irruption de la photo, du super 8 et de la vidéo, dans le champ de l'art, date de ce moment là et de ce dévoiement là. C'est cela qui nous intéresse ici.

On n'oubliera pas, dans ce rapide tour d'horizon, l'influence du Black Mountain College avec John

Cage et celle de Fluxus, avec Maciunas, Brecht, Nam June Paik, qui souhaitent abattre les frontières entre l'art et la vie.

Pour Cage tout était musique. C'est ainsi qu'une des compositions de La Monte Young consiste à lancer dans l'air un papillon. Et le compositeur s'écrie : "N'est-ce pas merveilleux si quelqu'un écoute quelque chose qu'ordinairement il est supposé regarder ?" On peut dire que "tout" Fluxus est là.

Et là, ne sommes-nous pas beaucoup plus près de Dada que de Pollock ? Plus près du non-agir "zen" que de l'action ?

"Je veux parfaire le dadaïsme avec de la musique", dit Nam June Paik. Il le fera aussi avec la vidéo, dans l'esprit Fluxus d'abord, s'en éloignant ensuite pour devenir l'un des inventeurs de l'art vidéo.

Cela pourrait commencer ainsi : Enfin Nam June Paik vint...

"Plus je travaille avec la télé plus je pense au néolithique", dira-t-il, ayant conscience d'œuvrer aux origines de cet art nouveau. Et il précisera : "J'étais sûr que la décade de musique électronique serait nécessairement suivie par une décade de télévision électronique". Volf Vostell dira "j'étais le premier" dans un texte célèbre où il revendique d'avoir été, en 1958, le premier artiste à intégrer un téléviseur (diffusant une image brouillée) dans une œuvre d'art. Rappelons ici que la "télévision radiodiffusée" a débuté, pour le grand public, vers 1936 grâce au perfectionnement des analyseurs d'images, mais que les systèmes actuellement en usage ne se sont développés qu'à partir de 1941 aux USA et en 1951 en Europe, que la télévision en couleur est née aux USA vers 1953 avec le système NTSC qui ne se développe en Europe que vers 1966 avec les systèmes PAL et SECAM. Rappelons, pour finir sur ces données techniques, que la première caméra vidéo portable a été mise en vente par Sony sur le marché américain en 1965.

Fasciné par la télévision naissante, mais comme il l'était par toutes les nouveautés techniques, Marinetti avait publié, au début des années 30, un manifeste intitulé "Il teatro futurista aeroradiotelevisivo".

Selon Friedemann Malsch, excellent spécialiste, lui, de cet art, la première œuvre faisant appel à la vidéo est signée Georges Brecht ; mais elle n'a jamais été représentée. "Dans son cahier de notes, à la date du 25 juin 1959, dit-il, on trouve l'ébauche d'une "television piece", assemblage de neuf téléviseurs en marche formant ce qu'on appellerait aujourd'hui un mur vidéo. Ce mur devait être recouvert par une bâche en plastique. D'une manière caractéristique chez lui, Brecht définit un cadre formel, à l'intérieur duquel existe toute une série de possibilités de déroulements." Mais, comme le précise l'historien, c'était le moniteur en tant qu'objet qui l'intéressait. Les images émises par le téléviseur ne jouaient aucun rôle dans l'œuvre telle qu'elle était conçue.

Réalisant sa première expérience sur des tubes cathodiques en 1962, Nam June Paik est donc bien l'inventeur de l'art vidéo, celui qui immédiatement découvre sa spécificité et un large spectre de ses possibilités. Pour sa première œuvre dans le domaine qui nous occupe, à la galerie Parnass de Wuppertal, il met en scène douze moniteurs modifiés auxquels il fait subir toutes sortes de brouillages, les spectateurs étant conviés à intervenir sur les moniteurs en appuyant notamment sur les boutons de réglage.

Contrairement à Vostell et à Brecht, Nam June Paik explore donc les possibilités de production d'images et installe sa recherche au cœur même de la vidéo vivante. Enthousiaste, il s'écrie : "Il existe autant de types de circuits TV que de fromages français !".

En 1972, il construit avec Shuya Abe, ingénieur, l'un des premiers vidéo synthétiseurs qui va lui permettre de retravailler avec une virtuosité folle et une invention toute aussi étonnante, les images vidéo. De 1973 date l'une de ses œuvres les plus célèbres : "Global Groove", exercice virtuose et jubilatoire, qui claque comme une annonce de son intérêt pour la communication globale, via les satellites, qu'il développera considérablement après.

Paik, c'est une énergie et un flux ininterrompu d'images, de distorsions, d'accélération, de simultanéités, de vibrations, de fraîcheur, d'humour, d'enthousiasme. Paik c'est le Picasso de la vidéo.

Après lui, après les grands défricheurs que furent aussi Nauman, Acconci, Steina et Woody Vasulka et quelques autres, la vidéo empruntera des voies relativement diverses, liées parfois à l'art social, parfois aux arts de la scène, pour se diviser en trois grandes directions :

1) L'installation. Elle est liée à la sculpture avec l'utilisation fréquente de plusieurs moniteurs ou de plusieurs écrans dans l'espace. Se sont illustrés dans ce domaine Vostell, dès 1958, avec ses moniteurs pris dans des blocs de béton, Nam June Paik avec ses robots, son fameux Bouddha faisant face à une caméra vidéo, ses moniteurs installés au fond du Forum du Centre Pompidou dont les écrans étaient tournés vers le plafond, Bill Viola ou Douglas Gordon qui installent, au milieu de l'espace où ils exposent, plusieurs écrans parmi lesquels le spectateur circule... L'installation vidéo tend aujourd'hui à disparaître même si en Chine, au contraire, cette tendance, s'accélère et s'accroît et si, en France, Pierrick Sorin creuse encore, dans ce domaine, une voie originale avec le succès que l'on connaît.

2) La vidéo monobande qui est celle dont on parle ici et qui est exposée, qui constitue un concentré des deux autres, à la fois plus léger et plus libre, où s'exprime au mieux la spécificité du médium, entre l'attention sensible de Marylène Negro fascinée par le déplacement d'un reflet de soleil sur son lit et les véhémences "hénaurmes" de Paul Mc Carthy et Mike Kelley, entre les glissements subtils qui modifient chaque geste répétitif chez Nicole Tran Ba Vang et les violences enchaînées de Lee You-kyung,

entre les gags ultracourts de Ruggirello et les divines longueurs de ceux de Fischli und Weiss, entre les flashes explosifs de Zhou Yi et le charme planant des brumes de Brigida Baltar, entre la beauté retenue, très simple, de Liu An-chi et les virtuosités de Nam June Paik, entre les cheminement hallucinés de François Turgis et les déambulations farcesques de Shimabuku.

3) La vidéo-projection. Elle a eu la faveur des jeunes artistes dans les années 90 et peut-être encore aujourd'hui. Voyez Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Dominique Gonzalez-Foerster, Steve Mc Queen, Sam Taylor-Wood, Magnus Wallin, Eija-Liisa Ahtila, Gillian Wearing, Ene-Liis Semper, Feng Mengbo, Anri Sala. Cette façon de montrer la vidéo en projection sur les murs des galeries ou des musées a tenu et tient encore, dans ce domaine, le rôle que le grand format a tenu à la fin des années 70 dans la photo. Il y a là une façon de se saisir du mur, d'affirmer une monumentalité, et, parfois, de palier certaines carences qu'on a connues dans les années 70 et après... On peut dire que là s'opère un glissement vers le cinéma, avec, sur les cimaises aujourd'hui, des avortons de films qui rêvent aux grands.

Un cinéma pauvre ?

Non.

Mais, de la pauvreté, parlons-en. Beaucoup d'artistes jeunes, en effet, lorsqu'ils évoquent la vidéo, mettent en avant cet aspect non négligeable de la question : la modicité de ses coûts de production. Je me souviens que cet aspect de la question était aussi avancé par Gilbert and Georges lorsqu'on leur demandait pourquoi ils étaient devenus des "sculptures vivantes". La modicité du coût de production d'une œuvre représente pour l'artiste une liberté formidable.

La vidéo est bon marché. Elle est maniable. Elle est facile d'emploi. En fait n'importe qui peut faire de la vidéo.

Suffit de décider, de mettre une cassette et d'appuyer sur un bouton. Est-ce pour cela que les artistes vidéo prolifèrent à ce point ?

Probablement. On le voit où que l'on aille : nulle part ailleurs que dans ce domaine le n'importe quoi considéré comme un des beaux-arts ne s'est aussi bien porté.

D'où la nécessité de faire le tri, de chercher à se repérer, d'examiner cette fameuse vidéo de la façon la plus large, mais aussi la plus exigeante qui soit.

C'est ce que se propose de réaliser cette exposition non pas sous la forme d'un bilan qui se prétendrait exact et complet, mais sous celui d'un libre parcours, d'une exploration à travers la

multiplicité des regards. Façon de débusquer les spécificités, les chemins qui bifurquent, les échappées possibles, les densités souhaitables. Ce qu'elle fut, ce qu'elle est, ce qu'elle sera peut-être.

Et cela dans le plus grand nombre de pays possible : le Brésil, l'Allemagne, l'Italie, la Russie, la Corée, Israël, la Palestine, les USA, la France très active dans ce domaine de même que la Chine qu'on connaît si mal, d'hier à aujourd'hui, c'est-à-dire des premiers pas de Nam June Paik aux coups d'éclats de la jeune Zhou Yi, 23 ans.

On verra que la possibilité d'effacer les images, de les refaire et de ne rien tenir pour définitif et acquis, en somme, induit de nouvelles façons d'œuvrer dans le territoire de l'art. L'industrie du disque ne nous a-t-elle pas montré que si Arthur Schnabel attendait toute une vie pour nous offrir "son" opus 109, sa version de la "Hammerklavier", déjà Karajan nous proposait je ne sais combien de versions des symphonies les plus célèbres et les jeunes chefs ne sont pas loin de nous proposer cela tous les trois-quatre ans. On pouvait parler de "sommets", on parlera de moments dans le flux du vivant.

La vidéo est à l'unisson de ces comportements.

On peut condamner tout cela si l'on croit que l'art tutoie l'éternité. On s'en accommodera fort bien, en revanche, si l'on voit que l'art peut aussi s'accorder à l'éphémère dans ses plus beaux moments. Miracle d'un air de Mozart, par Stich-Randall, un soir d'été, à Aix, d'un spectacle de Tadeusz Kantor avec l'artiste sur scène, en montreur de marionnettes, d'une fête organisée par Lully dans un jardin de Le Notre, d'une intervention somptueuse, toute en miroirs, de Buren, à Bordeaux. Tout cela a, aujourd'hui, disparu.

Cette capacité d'effacer les images à volonté et de les refaire dans le même mouvement, participe d'une "désacralisation de la valeur matérielle de l'objet d'art", comme le dit très bien Nicolas Moulin qui s'en réjouit. "Ça m'intéresse de travailler avec des "données". J'ai une caméra numérique avec seulement des 0 et des 1. J'aime bien cette idée. Avec le cinéma on est dans une Histoire qui a cent ans ; avec la vidéo c'est à peine trente. Je suis dans une autre Histoire. La vidéo qu'on montre dans cette exposition où je joue autour du faux document scientifique, si je faisais ça en film, je serais dans un autre registre, complètement."

C'est que l'image filmique s'inscrit dans le ruban cellulosique et que les "données" vidéographiques sont à la fois partout et nulle part, flottantes, des fantômes d'images, des âmes errantes dirait Klossowski. C'est que l'image vidéo dit autre chose. Nous parle du virtuel. D'un monde en mutation où la notion même de réalité est en question. "Quand il y a eu l'attentat des Twin Towers, m'a dit Nicolas Moulin, j'étais à la FNAC. J'ai relevé la tête, j'ai regardé cela et j'ai continué à acheter comme si j'avais vu un film." Il n'est pas le seul à avoir vécu l'évènement ainsi : la réalité, pour beaucoup, est, aujourd'hui perçue comme attraction. Attraction l'art même, comme l'a traité Gianni Motti, détournant un car de touristes japonais pour leur faire visiter une exposition d'art contemporain.

Faut-il relier les deux choses. C'est une tendance forte, chez les artistes utilisant la vidéo, d'aller puiser dans le stock d'images existantes du cinéma. Les sortant de leur contexte, on en fera des icônes mais qui ne signifient plus rien de fictionnel. Simples épiphanies.

C'est en touriste qu'on visite les archives du film, volant des images pour s'introduire dedans, en personnage, comme Matt Marelllo, ou pour mettre un moment en boucle ou pour le ralentir jusqu'à l'arrêt planant, jusqu'à la photographie peut-être. On parcourt ces archives comme on visite des sites, en internautes. On se comporte en DJ, mixant, remixant, moulinant des sons et proposant, après cela, son cocktail.

Pas de salles obscures pour la vidéo : on la met n'importe où, presque en plein soleil. Le "black cube" a remplacé le "white cube" avait-on dit à la dernière Biennale de Venise qui consacra le triomphe de la vidéo. Non. Pas de grand cérémonial, avec ouverture du rideau, séances à horaires fixes. Comme chacun peut le constater, la vidéo on ne s'installe pas vraiment pour la regarder. On circule autour, on y jette un coup d'œil (comme à un tableau d'ailleurs), on s'en va, on revient. On picore.

On parlera de regard fragmenté.

La projection ? Une survivance, un machin lourd, d'un autre âge, inadapté à la légèreté des technologies nouvelles.

Ce qui lui convient le mieux, c'est l'écran de l'ordinateur, tout ce qui est portable, mobile, autonome, l'écran de la caméra numérique même.

"Je tourne avec ma caméra DV, je balance tout sur mon ordinateur et je rebalance sur ma DV le montage final. Sur cet écran, sur ma caméra, j'ai le meilleur regard sur ma bande, dit Alain Declercq. Un regard très intime : c'est celui qui me satisfait le plus. Plus proche du tableau ou de la photo. Comme les vidéos sont souvent lentes, qu'il ne se passe pas grand chose, juste un petit évènement, j'aime bien ces petites choses autonomes."

Voici donc cet art fragile que certains disent "impalpable" (ceux qui pratiquent le montage analogique), artisanal par rapport à l'industrie cinématographique, idéal pour explorer la sphère de l'intime et l'environnement immédiat, familial même, souvent. Voici donc cet art de la consommation d'image, de la surconsommation même. Voici des gros plans, des gestes isolés au ralenti, qui se répètent, voici des fragments mis en boucle, des saisies, des prédatations, des extraits de films, des compiles, des remix, des collages, des moments arrêtés, suspendus, des gags, voici des airs connus et puis des découvertes.

Voici la vidéo.

C'est pas du cinéma.

ALBANIE

Anri SALA : "Nocturnes" (1999)

C'est alors qu'il est étudiant ici-même, au Fresnoy (de 1998 à 2000) qu'Anri Sala, jeune albanais arrivé en France en 1996, a réalisé cette vidéo impressionnante et belle, témoignant d'un authentique tempérament d'artiste. Très jeune, donc.

Dès qu'il arrive, en effet, il décide de rencontrer des hommes et des femmes de la région puisqu'il est là. Ce qu'on lui dit n'est guère en accord avec ce qu'on a pu lui raconter à l'école sur l'aventure du Fresnoy. "C'était Mars attaque", lui dit-on... On lui dit bien d'autres choses encore et de plus en plus profondes et de plus en plus intimes. Qu'il enregistre en vidéo.

Il s'attache, en particulier, à deux personnes qui vont le fasciner. Voici donc deux confessions, deux enfermements. Voici "Nocturne". L'un des deux personnages dont nous parle Anri Sala est un passionné de poissons qu'il va filmer méditant parmi ses aquariums, sur leurs stratégies plus ou moins "politiques" et communautaires. L'autre est un ancien "casque bleu" qui raconte ses cauchemars et les atrocités qu'il a commises pendant la guerre dans l'ancienne Yougoslavie. Seules ses mains sont filmées ; mais, ô combien éloquentes, elles disent ses hantises et sa détresse. Deux monologues croisés déchirants, terribles.

"Intervista" (1997), plus insupportable encore, montre le jeune Anri Sala découvrant, dans un carton, une vieille bande d'actualité où l'on voit sa mère, directrice de la Bibliothèque Nationale de Tirana, lors d'un meeting des jeunes communistes, filmée à côté du chef du régime, Enver Hoxta, et répondant à une interview. Manque le son. Anri va demander à des sourds-muets de lire ce qu'elle dit sur les lèvres de la jeune femme et va imposer à sa mère la vérité, les mots enthousiastes qui applaudissent l'idéologie dictatoriale.

"Ce ne sont pas mes mots !" s'insurge-t-elle, censurant encore sa propre mémoire avant de s'écrouler.

Ce film, qui le révéla, était son premier. "Nocturnes", le deuxième.

ALLEMAGNE

Rosemarie TROCKEL (à venir)

BRESIL

Brigida BALTAR : "A coleta da neblina" (1996-2001)

C'est un tempérament lyrique, Brigida Baltar. Je l'ai découverte un peu par hasard, à Sao Paulo, en allant à la recherche d'autres jeunes artistes. Sa vidéo passait sur un moniteur.

Immédiatement, j'ai été pris par le charme subtil de cette œuvre qui distend le temps et rend visible l'invisible.

C'est en "scientifique de terrain" qu'elle se montre ici, avec des vêtements en plastique bulle spécialement confectionnés pour la circonstance, lui permettant d'accrocher autour d'elle des flacons, des fioles, des tubes de verre et des récipients de toutes sortes pour une étrange collecte. Ce qu'elle cherche à attraper, en effet, c'est ce qui nous paraît insaisissable, c'est la brume, c'est le brouillard.

La voilà donc sur la route qui va à Persépolis - mais cela pourrait être n'importe où -, qui entre dans la blanche vapeur d'eau et, progressivement, disparaît, réapparaît, disparaît encore.

La brume, ce corps léger, en effet, peut devenir opaque et lumineux, d'une lumière laiteuse, presque aveuglante. Voyez ici : il n'y a plus de sol, plus de ciel, plus de ligne d'horizon.

Vision fragile : la voici tenant à bout de bras un flacon, un tube de verre dans lequel, en gestes larges et arrondis, elle va tenter d'enfermer l'inenfermable.

Les matières très volatiles, comme ce brouillard et la rosée, on a beaucoup de mal à les percevoir, à les toucher. C'est cela qui intéresse la jeune artiste brésilienne : exiger de ses yeux qu'ils voient plus, de ses mains qu'elles aient un toucher plus raffiné.

Ce qui lui a permis de construire son œuvre, c'est, dit-elle, ce qui l'a aidée à se découvrir elle-même.

CHINE

CUI XIUWEN : "Lady's" (2000)

Cui Xiuwen est assez typique de la jeunesse artistique chinoise d'aujourd'hui. Jolie fille qui n'a pas froid aux yeux, elle a compris qu'elle pouvait oser beaucoup tout en faisant attention à certaines limites (chinoises) qu'il fallait plus ou moins respecter tout en se tournant le plus possible vers l'étranger.

Elle n'a exposé, en Chine, qu'à la Foire de Shanghai. L'exposition que voilà est sa deuxième. C'est dire que c'est là une très jeune et très fraîche découverte.

Cui Xiuwen a fait ses études dans le nord-est de la Chine pendant quatre années, à l'École des Beaux-Arts. Études classiques, académiques même, au terme desquelles elle produit une peinture plus ou moins expressionniste, dans le genre de celle de Salomé et de Castelli, avec de fortes connotations sexuelles, bananes et tutti frutti. Elle présente ce genre de peinture pour son examen. Elle est, bien sûr, refusée. L'année suivante elle sera acceptée avec un travail nettement plus conventionnel. Elle vit, alors, grâce à un poste de professeur au lycée. Et puis, un jour, elle décide de tout abandonner et de venir à Pékin avec ses bananes, ses peintures et ses provocations softs. Là elle pense pouvoir se lâcher. C'est alors que se produit le déclic, lorsqu'elle trouve un travail de professeur d'histoire de l'art à la télévision dans le cadre d'un équivalent de la formation continue. La vidéo, c'est là qu'elle la découvre.

C'est le "regard extérieur" qui est sollicité dans sa première œuvre vidéo "Lady's" qui nous montre les toilettes d'une discothèque comme des coulisses avec des prostituées qui viennent refaire leur maquillage, compter leur argent, appeler un client sur leur portable, vérifier leur aspect dans la glace. Lieu de passage et lieu intime, à la fois caché et public, les toilettes sont scrutées par une caméra qui ne prend pas parti, qui enregistre, cachée sous l'aisselle de la jeune artiste, l'envers du décor.

DU HAIBIN : "Le long de la voie ferrée" (2000)

Je n'ai pas rencontré Du Haibin : sa magnifique vidéo, intitulée "Le long de la voie ferrée", je l'ai vue chez Wu Wenguang, réalisateur lui-même, montré, d'ailleurs, ici, qui anime un groupe de vidéastes indépendants. Cette vidéo d'un réalisateur "concerné" qui renouvelle notre manière de voir, en longs plans attentifs, montre la longue errance (2 heures 10) d'un groupe, ou d'une bande d'enfants et de jeunes adultes vagabonds, affamés, sales, livrés à eux-mêmes, exerçant une vague activité de ramassage et de rapine le long de la voie ferrée. Question de survie.

Pourquoi la voie ferrée ? Parce que, paraît-il, on jette tout par la fenêtre d'un train, en Chine. Au cours de ces deux heures dix de vidéo, se dessinent, donc, non seulement une autre vision du pays, vaste comme un continent, en proie à des transformations formidables qui laissent sur le carreau les "oubliés de la croissance", comme on dit par euphémisme, mais encore une tentative - fruste sans doute et même embryonnaire, mais passionnante - de reconstruction sociale sauvage.

C'est par l'extrême qualité de l'observation que cette vidéo exerce sa fascination sur nous. Un peu à la manière de certains films du cinéma-vérité anglais, canadien. Du Haibin essaie d'inventer le réel, de débusquer, au milieu du fatras de la vie ordinaire, une façon de parler vrai, une façon de voir. Non seulement une manière d'ouvrir l'œil, une manière de penser le monde, et, au-delà, de "voir le voir" comme disait John Berger.

KAN Xuan : "Looking, looking, looking for" (2000)

Très douée, Kan Xuan.

Et très jeune.

Et plus que ce que ces deux désignations, qui s'imposent, signifient : elle est, avec Chen Lingyang (dans le domaine de la peinture) et surtout Zhou Yi (qui habite Paris), l'une des artistes les plus intéressantes et les plus dynamiques de la jeune génération qui se profile à l'horizon artistique, en Chine aujourd'hui.

C'est Fan Dian, critique et commissaire d'exposition, qui avait attiré mon attention sur elle, l'avant-dernier jour de mon dernier séjour à Pékin, en novembre dernier. Il avait fallu trouver son numéro de téléphone, la trouver elle-même, et trouver, enfin, un moment pour prendre rendez-vous. Ce fut la veille de mon départ, dans la soirée. Il devait être sept heures. Le chauffeur nous avait quittés, l'interprète avait un dîner et devait partir une demi-heure plus tard. C'est de cette façon que j'ai vu, avec passion, elle ne parlant que chinois et moi ne le parlant pas, ce qui m'a été montré : des orteils transformés en petits personnages par la vertu d'un stylo-bille qui s'agitait drôlement, avec impertinence, au son d'une musique entraînante et officielle, ou encore elle-même sous la douche, se retournant souvent, comme apeurée par notre regard à nous, spectateurs de son bain, de sa nudité, ou encore elle-même entrant dans la foule du métro, à contresens, et criant son propre nom, à tue-tête, vérifiant, peut-être, sa propre réalité à l'aune de l'écho, à l'aune de la foule.

Kan Xuan travaille beaucoup en installation : il s'agit d'une découverte récente, en Chine, en 2001. À dire la vérité, là n'est pas ce qui m'attire le plus dans ce travail aigu, sensible et inventif. J'ai donc demandé à Kan Xuan de choisir elle-même l'œuvre que nous pourrions montrer, en quelque sorte pour prendre date. Voici "Looking, looking, looking for" qui est comme une comptine avec une araignée poilue qui circule sur un corps. Il faut voir au-delà : Kan Xuan, dans les années qui viennent, on en entendra parler. C'est sûr.

SONG Dong : "Broken mirror" (1999)

Quand vous allez rendre visite à Song Dong, dans son petit atelier encombré de livres, au centre de Pékin, vous savez (à peu près) quand vous arrivez mais vous ne savez jamais quand vous en repartirez. En effet entre ses propres bandes (nombreuses : il produit beaucoup) et celles de ses amis (qu'il montre volontiers), il faut des heures pour tout voir. D'autant que tout est intéressant et que le personnage est généreux.

Les premières vidéos de Song Dong parlaient de lui, de sa famille, de la situation.

Celle qu'on diffuse ici s'intitule "Broken mirror" (1999). Elle montre un coin de rue parfaitement banal. Et puis un marteau se terminant par deux pointes à l'autre bout, entre dans le champ, recule pour prendre de l'élan, comme s'il voulait briser l'objectif. Un bruit de verre cassé : vous fermez les yeux sous la violence du choc et sa stridence. Lorsque vous les rouvrez, vous vous apercevez qu'il s'agissait d'un miroir et que c'est ce miroir qui a été brisé, vous révélant un autre coin de rue et des passants choqués.

Ou l'autre côté du miroir.

Mais, pour voir l'autre côté du miroir, il faut le briser. Le propos est incontestablement politique. Comme est politique cette autre vidéo nous donnant à voir une feuille de papier - qui fait figure d'écran - présentée à bout de bras, sur laquelle est projetée une image de Shanghai. Illusion ? Oui ; mais, au bout d'un instant, on a oublié qu'il s'agissait d'une illusion. C'est alors qu'une main entre dans le champ, froisse cette feuille. Et l'image disparaît.

Aujourd'hui Song Dong joue avec le feu si l'on peut dire. Il a repris l'idée de "Broken mirror" mais c'est d'un miroir de papier qu'il s'agit et il y met le feu révélant de cette façon l'envers du miroir. Quand je lui ai rendu visite la dernière fois - en novembre 2001 - il mettait la dernière main à un

projet montrant une surface réfléchissante qui brûlait mais, au lieu de se consumer, la feuille, peu à peu, se reconstituait. "Simple" direz-vous, voire "simplet". Si l'on parle de l'effet technique, c'est incontestable : il suffit d'une marche arrière. Depuis Méliès, on connaît ce trucage de base. Mais l'effet, ici, est saisissant parce qu'il s'agit du feu (purificateur ?). On a l'impression qu'il reconstitue l'image. Et c'est extraordinaire.

Parfait autodidacte en ce domaine, Song Dong n'a pas étudié la vidéo à l'École des Beaux-Arts ; mais nul, plus que lui, en Chine, n'a travaillé ainsi au cœur de l'être profond du médium.

WU Ershan : "Les corps" (2001)

Ne se sent-il bien qu'entouré ? Son atelier, situé dans le nord-est de Pékin, donne l'impression d'être un lieu de rencontre où l'on peut débouler comme on veut, quand on veut. Rien d'"underground", pourtant, ici, mais plutôt une atmosphère branchée, "chic", avec enseigne au néon à l'entrée ("The Workshop"), tables en pierre très épaisses, à peine dégrossies, à l'intérieur, qu'il a faites, comme il a fait les portes recouvertes de métal et la couverture en ardoise des murs.

Wu Ershan est un vidéaste virtuose. Il s'ébroue avec bonheur dans la technique, s'amuse des difficultés réelles ou supposées, virevolte, rigole et fuse...

"Look around", réalisé en 1997, est, comme le titre l'indique, un regard circulaire porté sur l'univers immédiat, réalisé en quatre jours sur un pied fixe avec caméra tournante, de l'image par image, des accélérés, des saccades.

"Slip on the tongue", qui date de 1999, est encore plus brillant, mais plus vain, il me semble, avec des chiffres et des lettres qui se répètent, le 007, le 01 01 01 qui reviennent souvent et des interférences d'images colorées, attrapées sur des tables, sur les murs des toilettes "sans trop faire attention", dit l'artiste. C'est une vidéo à projeter au mur, dans un grand espace. Vidéo à effet.

J'ai préféré une autre œuvre, plus récente, de l'année 2001, qui montre deux corps enlacés reposant sur une plaque de verre, la caméra étant située en dessous. Les corps se caressent. Il y a des feuilles, des fruits "pour montrer la vitalité", dit l'artiste. L'œuvre est constituée de courtes scènes avec fondu en fin de séquences. Et c'est plus simple. Et c'est très beau.

WU Wenguang : "JiangHu: life on the road" (1999)

Il faut insister sur le rôle d'animateur de Wu Wengang. Beaucoup de ce qui se fait dans le domaine de la vidéo, en Chine, lui doit tout ou presque tout.

Wu Wenguang est à la fois un artiste et un militant de la vérité.

Très actif et concentré, soucieux de se tenir à la pointe du mouvement qu'il a enclenché, Wu Wenguang est, en outre, un historien lu et écouté. Il habite un studio où tous les murs - absolument tous - sont quadrillés par les rayonnages d'une bibliothèque, pleine de livres à craquer et de cassettes parmi lesquelles on distingue, au milieu des vidéos chinoises, le "Satyrcon" de Fellini.

Avec "La vie sur la route", réalisé en 1999, il adopte une façon d'observer la réalité chinoise proche de celle de Du Haibin, privilégiant les longs plans-séquences qui permettent d'être en attente de la vérité et non de l'imposer par la virtuosité du montage. En outre, la minuscule vidéo digitale employée, permet d'avoir l'air d'un amateur non d'un professionnel (dont on se méfie), de ne pas avoir l'œil vissé au viseur et, donc, de ne pas avoir l'air de filmer.

Ce qu'on voit ici est extraordinaire sous des apparences qui le sont sans doute moins puisqu'il s'agit, en fait, de suivre le parcours d'une troupe de théâtre ambulant en Chine. On découvre,

chemin faisant, la scène et les coulisses, la vie quotidienne des comédiens, des danseurs, des techniciens, du directeur, celle des villages traversés ; mais aussi on assiste à d'ahurissantes demandes de pots-de-vin de la part des autorités. "Ce n'est pas de la corruption, m'a-t-on longuement expliqué, mais c'est illégal. Pour installer son chapiteau quelque part il est nécessaire de payer des droits. Normal. Mais, comme le tarif n'est pas fixé, cela donne lieu à toutes sortes de dérives, de discussions...". Il y en a d'étonnantes dans ce film étonnant. Une caméra d'amateur posée sur une table, qui n'a pas l'air de fonctionner, permet de capter l'impossible.

YANG Zhenzhong : "922 grains de riz" (date à compléter)

On a découvert Yang Zhenzhong à Arles en l'an 2000 grâce à Alain Sayag qui nous montra là qu'"avec de vulgaires volailles de basse-cour", étrangement, mais impeccablement, alignées en rang, l'artiste créait de "touchants tableaux de famille" ... avec pas mal de dérision.

La dérision est moins apparente dans la vidéo que voilà, intitulée "922 grains de riz" ; mais, le riz étant l'aliment de base, quelque peu emblématique du pays, il ne fait aucun doute que des sous-entendus se logent là-dessous.

Lorsque commence la vidéo, on découvre qu'au sol est un rond blanc : ce sont des grains de riz. Entre un premier poulet puis un deuxième qui commence à picorer les grains de riz. On remarque alors qu'en bas de l'image s'incrument trois chiffres qui se modifient chaque fois qu'un poulet donne un coup de bec. 922 était le premier chiffre inscrit. À gauche ce sont les grains picorés par le poulet de gauche qui apparaissent, à droite ceux du poulet de droite. Au milieu, la totalité de ce qui reste... Quand les deux poulets, on ne sait trop pourquoi, sortent du cadre, il reste 22 grains de riz. C'est alors que la main de l'artiste apparaît dans le champ et ramasse un à un les grains de riz restant. Jusqu'à la mise à zéro du compteur.

ZHAO Liang : "Avion de papier" (2001)

A Pékin, Zhao Liang habite un appartement beaucoup plus luxueux que celui des autres artistes visités dans la même ville (à l'exception de Feng Mengbo peut-être ; mais il habite presque à la campagne, pas Zhao Liang). Vend-t-il mieux sa production artistique que les autres ? Non. Le mystère n'en est pas un : il gagne (bien) sa vie dans la pub... filmant des clips. Tout ici est zen ou veut le paraître. Posters branchés aux murs et photos disjonctées comme il faut, matériel électronique du dernier cri réparti dans toute la pièce.

On s'étonnera d'autant plus de l'entendre dire : "Je n'aime pas spécialement les artistes lorsqu'on l'interroge sur ses goûts, je regarde la vie : c'est ce qui m'intéresse." Un peu plus tard, il avouera aimer beaucoup Matthew Barney et Serrano. Ah ?

Lorsqu'on visionne ses vidéos qui montrent toujours des situations angoissantes, extrêmes, on comprend bien ce qui l'attire chez ces artistes. Zhao Liang - qui fait figure d'enfant terrible parmi les autres vidéastes de Pékin, qui le respectent tout en s'effrayant un peu de ce qu'il fait - ne montre-t-il pas, longuement, un veau qu'on égorge, au couteau, des gens qui s'entassent, véritablement à étouffer, dans un bus ?

"Avion de papier", commencé en 1998, terminé au début du printemps 2001, met en scène un groupe de jeunes qui fument, se droguent, boivent, écoutent de la musique, un peu comme on le faisait autrefois chez Nan Goldin. Tous plaisantent tout en laissant apparaître leur cynisme et leur désespoir. Il y a des scènes terribles, d'autres bouleversantes. C'est réellement étonnant.

"La vie n'est pas facile" laisse tomber Zhao Liang quand les projections sont finies.

Et il éclate de rire.

ZHOU Yi : "Yo Yo" (2001)

Elle bouge tout le temps. Toujours en mouvement, Zhou Yi. C'est comme ça que je l'avais repérée à Venise d'abord, au Brésil il y a quelques mois, s'agrégeant à des groupes, s'en séparant, toujours sur le qui-vive, en alerte, traçant sa route seule. Zhou Yi a plus que de la séduction, de l'allure.

Et une rapidité.

De décision. De pensée. De création.

C'est fou ce qu'en quelques mois elle a produit, les progrès qu'elle a faits. Grand bond en avant. C'est cela. Elle fonce, Zhou Yi. La première œuvre qu'elle m'a montrée pourrait presque la "résumer" si tant est qu'on ait besoin de "résumer" qui que ce soit et elle en particulier. C'était un ordinateur brisé par un amoureux violent qui avait cassé l'objet. "Tout mon travail était dedans", râle-t-elle en rigolant. Décision : "Je le montrerai comme ça, cabossé, avec le travail dedans." Pas mal, déjà, comme insolence artistique ; mais, ayant photographié l'objet, elle a imaginé ensuite de le faire figurer, comme un nouveau modèle d'ordinateur, sur un emballage tout neuf, créé pour l'occasion.

Depuis, Zhou Yi m'a envoyé par e-mail, une foule de petits bidules rigolos avec notamment elle en femme tatouée, le dos barré par un mot : "Always". D'habitude on écrit "Never" ou "Nevermore" comme dans le poème d'Edgar Poe. Jusqu'au jour, tout récent, où elle m'a montré sa vidéo intitulée "Yo yo". Rapide, marrante, mais pas seulement marrante. Divisée en petites cellules semblables avec des mots trop rapidement balancés pour être lus. "C'est venu en réaction au terme de "Mondo Hallucinante". Les guerres, les attentats ça ne choque plus. On zappe. On rit. C'est comme le yoyo d'un enfant : Up and down, dit-elle. Pour moi le monde n'est ni halluciné ni le contraire. Il n'y a pas d'ordre. Tu peux mélanger les cartes. Et les cartes, Zhou Yi les mélange. À toute allure. "Regenerating", "Tic tic tic", "Joking", "Random", "Apolitique", "E", "Shouting"... Ça clignote, ça fuse, ça file. Aller. Retour. Vice-versa. On permute. Tout se vaut. Yo-yo...

Zhou Yi vient d'avoir 23 ans.

ZHU Jia : "Related to environment" (1997)

C'est Song Dong qui m'a signalé l'existence de cet artiste dense et réservé qui, aujourd'hui, s'est tourné vers la photo après une période faste dans la vidéo qui se situe essentiellement autour de 1997.

Ce que j'avais vu ? Une bande montrant la réalité de la rue vue à travers une caméra attachée aux roues d'un tricycle. C'était tout ; mais la réussite était totale, par le changement de point de vue proposé, parce que, jamais, on ne se disait qu'il s'agissait là d'un exercice formel, parce qu'une décision, là, s'imposait.

Chez lui il m'a montré "Shine" (1997) qui inclut l'artiste dans le dispositif : en effet Zhu Jia a mis la caméra sous son aisselle et s'est lancé sur un terrain de basket où il dispute le ballon à un ami dont on ne voit jamais le visage mais seulement les épaules, le torse, le bassin, les jambes en mouvement sur le parquet de l'aire de jeu. Il y a une musique improvisée, des éclats de lumière et une image très travaillée qui sautille et scintille. D'où le titre : "Shine".

De 1997, aussi, date "Repeat on purpose", courte bande de 9 minutes où la caméra, installée à l'intérieur d'un réfrigérateur, voit la porte s'ouvrir, une main attraper quelque chose, une bouteille, un fruit, et refermer la porte. Noir. La porte, de nouveau, s'ouvre, une main prend autre chose, referme la porte. Noir. Et ainsi de suite. Là encore, il s'agit de désigner un espace et de le montrer d'un certain point de vue.

L'œuvre choisie, "Related to environment", date, elle aussi de 1997. Plus simple encore, elle

montre, en contre-plongée à la verticale, une assiette sous une lumière qui épouse exactement ses bords. Au milieu, un poisson. Vivant. Qui s'agite et ouvre désespérément la bouche à la recherche d'un peu d'air. Cela pendant une minute, deux minutes, cinq minutes. Voyant cela, on se demande ce que veut montrer l'artiste: la mort du poisson en direct ? Mais "l'agonie" s'éternise : on dépasse les dix minutes, on atteint les vingt. Il n'est pas très intéressant de savoir comment le trucage a été réalisé, mais il est habile. Ce qui importe c'est l'impression d'étouffement qu'on ressent très fortement et la résistance du poisson. Comprenez qui pourra.

COREE

CHOI Yae-hee: "La vie en rouge", 2001

C'est par l'idée de la métamorphose que l'œuvre de Choi Yae-hee est traversée depuis ses débuts qui remontent à 1993. C'était au Salon de Montrouge. On pouvait découvrir là une jeune artiste coréenne qui travaillait avec la cire et figurait de vagues gros spermatozoïdes, bruns et dorés, posés sur le sol comme de gros têtards. L'idée de germination et de transformation, était alors, comme aujourd'hui, dans la tête de cette artiste qui ne songeait, alors, nullement à la vidéo mais inscrivait ses interrogations dans la matière.

L'œuvre, peu à peu, s'est affirmée et dissimulée dans ces passages, ces états transitoires. D'où, tout au long de ces années, la présence entêtante des cocons, des œufs, dans le travail de Choi Yae-hee qui, en ses débuts, envisageait ses œuvres comme des "fragments" à la manière des romantiques allemands en général et de Novalis en particulier, mais aussi comme le font assez naturellement les Asiatiques.

La quête d'une forme susceptible de maintenir non fixée une œuvre en devenir fut alors au cœur de son travail et de sa recherche. Non pas exactement work in progress mais ouverture.

Récemment c'est avec des pommes, puis des bananes, vrais fruits soumis à l'érosion du temps, à la pourriture face à ces mêmes fruits mais saisis dans la rigueur glacée des feuilles de rhodoïd, après traitement à l'ordinateur, que Choi Yae-hee a mis en scène ces moments où la vie et la mort se frôlent, se regardent en miroir, se confondent peut-être.

C'est au moyen de la vidéo que, désormais, Choi Yae-hee choisit de s'exprimer, élargissant son propos, l'approfondissant, mais l'organisant toujours autour de la même obsession liée à ces métamorphoses qui accompagnent ou qui animent l'aventure du vivant.

KIM Ji-hyun "The Women World" (2000)

C'est drôle, enlevé, brillant, virtuose et virevoltant. C'est de la vidéo comme on aimerait en voir tous les jours.

J'ai découvert l'œuvre de Kim Ji-hyun, pour la première fois, à la Biennale de Kwangju. C'était "The Women World", présenté sur une multitude d'écrans empilés sur une "barre" de plusieurs étages. Il y avait là des yeux qui papillotaient, puis des petits derrières qui se tortillaient et puis encore des jambes qui se croisaient, se décroisaient, des seins qui se trémoussaient sur des rythmes syncopés, ménageant, dans le rire, des surprises pleines de fraîcheur. Œuvre pétillante, alerte, délicieusement acidulée, où l'artiste se jouait, avec aisance, des difficultés techniques. De cette installation vidéo, elle a tiré une pièce que l'on peut présenter sur un seul moniteur où le charme est aussi prenant et l'impact aussi efficace.

Après, dans l'atelier de la Fondation Ssamzie, où elle résidait l'année dernière, elle m'a montré d'autres vidéos, et notamment "Romance", où l'on voit des scènes de shampouinage, le corps s'épanouissant dans les replis d'une sensualité douce et lente, ou encore "Home Shopping", œuvre hilarante mais encore plus drôle quand on connaît les télé-achats à la coréenne. On y voit l'artiste en "bien de consommation", "vendue" par deux présentateurs. "Nous vous présentons... disent-ils, d'une voix enjouée, allante, énonçant les caractéristiques de l'artiste, son sexe, son poids, ses mérites, ce qu'elle mange, ses "hobbies". "Si vous voulez ce produit apprécié du public...", lancent les deux animateurs, tout sourire, avec entrain... et ils précisent quels certificats accompagnent le "produit". Des artistes amis, présentés comme des consommateurs, donnent leurs appréciations. "Elle n'est pas grande mais elle est mince...".

Kim Ji-yun est, selon moi, dans le domaine de la vidéo, l'une des jeunes découvertes les plus marquantes d'aujourd'hui.

LEE You-kyung: "Les fruits" (2000)

Lorsqu'elle quitta la Corée, Lee You-kyung avait 22 ans. "J'avais envie de changer, de travailler en volume, dans l'espace, dit-elle. Je voulais faire des installations."

Elle fera des vidéos et elle viendra à Paris où elle entrera à l'École des Beaux-Arts.

Son travail vidéo, elle l'"apprivoise" d'abord par le son qui constitue comme une esquisse de l'œuvre.

Voici l'une de ses premières l'image montre un banc au bord de la Seine, l'ombre d'un bateau qui masque puis découvre l'image... Une autre vidéo montre une plaque de cuisson, plein cadre, chauffée au rouge. De l'eau est versée dessus. L'intensité du rouge décroît. C'est tout. C'est magnifique. On dirait que Lee You-kyung cherche à débarrasser notre regard et notre esprit de l'acquis, des forces de l'habitude pour retrouver une sorte de virginité de l'œil et de la sensation.

En Israël, où elle a séjourné récemment un an, elle a réalisé en vidéo une bonne demi-douzaine de drôles de natures mortes que nous présentons ici les unes à la suite des autres mais qui devraient, normalement, être montrées séparément comme des tableaux aux murs d'une galerie, d'un centre d'art, ou d'un musée. Vous voyez, là encore, plein cadre, des fruits (pastèques, orange, grenades, tomate etc.) assez longuement filmés en gros plan. Et puis, soudain, une hache, un couteau, ou un marteau s'abat sur la tomate, la pastèque ou la tomate, une fois, deux fois, trois fois, jusqu'à la destruction complète. À la suivante !

Pour le coup, il s'agit bien de natures mortes...

PAIK Nam June "Global Groove" (1973)

"Je suis un pauvre homme d'un pauvre pays, alors il faut que je sois drôle tout le temps", disait Nam June Paik, ou Paik Nam June comme on dit en Corée, en passant rapidement à autre chose. "Global Groove" n'est pas vraiment drôle mais frénétique comme l'est ce petit homme hilare, monté sur ressorts, plein d'énergie, d'idées.

Ce qu'on voit ? Une danseuse, un danseur qui s'agitent sur un rythme qui ne nous paraît plus guère endiablé mais qui devait l'être à l'époque et des efflorescences qui naissent des mouvements, des couleurs qui se dilapident, des transformations à l'œuvre sous nos yeux. Le trajet des électrons perturbé à l'intérieur du tube cathodique, transforme, là, à vue, les images figuratives enregistrées en formes abstraites.

"La raison majeure du succès quasi immédiat de mon art électronique, écrivait Nam June Paik en 1966, dans une dissertation reproduite dans plusieurs catalogues, réside dans le fait que j'ai très rapidement abandonné la production de signaux vidéo (quantité d'information : 4 millions de bits par seconde) pour me concentrer sur la création de types de balayages inhabituels (quantité d'information: très maniable: 15.000 et 50 bits par secondes). L'addition d'une troisième fourche de déflexion et de la triple modulation, en particulier, a été capitale. La succession rapide de configurations de déflexion variées (spirale, ovale, triangle) grâce à des circuits de porte adéquats comme dans la TV couleur chromatron augmenteront largement la viabilité. Je suis convaincu que l'introduction de l'ordinateur dans ce domaine déjà bien exploité aura des résultats positifs immédiats."

S'appuyant sur sa formation de musicien, il écrira, après sa première exposition de "téléviseurs transformés", à la galerie Parnass à Wuppertal (Allemagne) : "Ma TV n'est pas l'expression de ma personnalité mais une MUSIQUE PHYSIQUE."

"Tout comme la technique du collage a remplacé la peinture à l'huile, le tube cathodique remplacera la toile", disait-il en 1965. On peut écrire le même texte aujourd'hui mais il faudrait le mettre au présent.

FRANCE

Sandy AMERIO "Waiting Time/ Romania" (2001)

"Ma présence à l'image, dit Sandy Amério, n'est pas l'objet essentiel de mes films. Il s'agit pour moi d'articuler mon histoire personnelle avec ce qui nous concerne tout. "Oui : et de relativiser le témoignage. La douteuse objectivité du "reporter" n'est pas revendiquée pour ce voyage en Roumanie effectué par Sandy Amério et Alexis Davy. C'est là une méditation à la première personne du singulier, plus politique qu'il n'y paraît. Et très subtile. Nulle coquetterie dans ces apparitions, ces annonces, ces commentaires, mais une façon de s'inclure dans ce qu'on montre, de se situer comme partie prenante avec l'honnêteté d'un Raymond Depardon. Jusqu'à dire au début du film : "Nous n'avons toujours pas d'amis. Ça fait deux semaines que nous sommes arrivés et on nous avait dit que les Roumains adoraient les Français."

Est-ce alors un film "par défaut" ? Non, mais lacunaire certainement.

En fait, le film sous sa forme actuelle, est né de la difficulté à rendre compte de l'expérience vécue... À l'origine, des bateaux à quai, à Nantes, et des roumains dans ces bateaux, la rencontre d'un réfugié politique qui leur recommande des amis "très influents", "de l'intelligentsia" qui s'occuperaient d'eux en Roumanie. Or, là-bas, ces personnes, vont les manipuler. On entend même, clairement, l'un d'eux dire en aparté : "ils vont tout gober".

C'est donc au montage que le film va trouver sa vérité, à travers la relecture de l'expérience vécue avec gêne ici ou avec un certain bonheur là, lorsque apparaît un groupe de tziganes à qui la caméra sera même prêtée.

À travers les doutes, les interrogations, les adresses à la caméra, les évocations de ce qui n'est pas montré, à travers les images et les sons volés en faisant l'idiote, Sandy Amério et son complice Alexis Davy, nous proposent une réalité beaucoup plus complexe qu'un simple compte-rendu aurait pu le faire.

"L'attaque frontale n'est pas, me semble-t-il, forcément efficace, dit Sandy Amério. Parfois le détour permet de mieux cerner le problème."

Claude CLOSKY : "Offensive" (1997)

"Toutes mes vidéos tournent autour du signe et de la façon dont on se le réapproprie, dont on le réinterprète", remarque Claude Closky. Oui : avec un regard singulièrement ironique et une drôle de propension à classer, à répertorier, l'artiste s'évertue à imaginer des systèmes dans la forêt des signes, s'aventurant, avec la même audace tranquille, dans l'épuisement des possibilités où le vertige surabondant des combinatoires.

Sa première vidéo donne à voir, en effet, portée à un poignet, une montre à diode dont les chiffres électroluminescents s'arrêtent un moment, chaque fois qu'ils offrent une suite arbitrairement valorisée : 321, 333, 345, etc. Parmi les vidéos suivantes, on distingue, dans le même esprit, celle où l'on voit une main lancer deux dés qui, abolissant le hasard, roulent et donnent toujours un double six, après deux ou trois coups infructueux.

À ses débuts Closky joue avec des gestes quotidiens qu'on ne remarque et n'enregistre généralement pas. Après cela, on peut dire qu'il arrête de "mettre en scène" des images qu'il produit. "Ça ne m'intéresse pas de recréer mon "propre univers", dit-il. J'aime autant me servir des images existantes. C'est le milieu dans lequel je suis qui me donne envie de réagir."

Premier essai du genre : "200 bouches à nourrir" (1995), vidéo réalisée à partir d'images de pub, collectées à la télé, où l'on voit des personnages lisses porter des aliments à la bouche, généralement avec le sourire, l'image s'arrêtant avant la déglutition. Gestes codifiés qui se diluent dans l'accumulation, la répétition et ses abîmes.

"Brrraoummm" montre une suite d'explosions prises dans des "bandes-annonces". Explosions

qui, toutes, s'enchaînent dans un silence assourdissant.

"Offensive" (1997), la vidéo présentée ici, montre un joueur de football pousser sans fin, devant lui, un ballon, venant de la droite vers la gauche d'un air, en effet, très "offensif", puis de la gauche vers la droite du même air "offensif". Comme s'il s'agissait, ici de la première mi-temps, et là de la seconde, tout cela dans le brouhaha exalté d'un son fluide qui unifie l'ensemble.

Le son, étrangement, chez Claude Closky, joue un rôle minime. "J'éprouve rarement le besoin d'ajouter du son. J'essaie d'avoir un propos simple. Dans "Brrraoummm", l'absence de son rend la vidéo, selon moi, plus "sonore".

Cyril COSSU : titre à compléter (2001)

Ça n'a l'air de rien - ou à peu près - mais cette petite vidéo est formidable. Beaucoup d'autres artistes se sont essayés à traquer des bribes de réel et de conversations banales dans des bureaux, des lieux publics, des bistrot ; mais jamais, comme ici, avec une telle adéquation entre la forme et le fond, sans jamais aucun mépris pour ceux qui débitent plus que des lieux communs. C'est nous c'est vous, là, c'est l'humaine condition.

Voici une table qu'une femme essuie, à l'éponge, au milieu d'une cuisine tandis qu'à la radio, en arrière fond, on entend quelqu'un dire "Ça ne m'intéresserait pas de faire un film qu'on n'écoute pas".

Le cadrage se fait à hauteur de table et coupe la tête de la femme qui nettoie. Au bistrot, la caméra cadre, sur un comptoir, un cendrier où est posée une cigarette qui fume, un paquet de cigarettes, un demi de bière et derrière, un peu flous, des bras, des visages peut-être. Il y a des engueulades, peut-être un semblant de bagarre. Un dialogue à trois ou quatre :

- Bon, quand tu veux...
- Tu payes un verre ?
- Vous venez avec nous, alors ?
- Bon attends, j'sais pas, moi...
- S'ils viennent chez nous, tu nous fais à manger ?
- Ouais, je fais à manger.
- Je regarde, euh, "Entretien avec un vampire".
- Nous, on va acheter des pizzas.
- Gérome m'a ramené tous les plans de pizzaioli. Alors, j'ai plus qu'à appeler et c'est bon.
- Bon, "Entretien avec un vampire", tu l'as vu... ah, bien, bien...
- ... Mais avec un pack de bière.
- Très bien parce que c'est pas un film pas... Ça n'a rien à voir avec "Dracula".

Didier COURBOT : "Le temps de Claire" (1995)

Quand Didier Courbot se présente, un bouquet de fleurs à la main, sur une place sans qualité et dit "Bonjour, je m'appelle Didier" en proposant ces fleurs que personne ne songe à recevoir, c'est "une action" que la caméra enregistre. Cette "action" existe d'abord pour la caméra, pour le film qui va être réalisé à partir de là.

Quand Didier Courbot filme un personnage sur sa bicyclette, essayant de suivre une ligne blanche tracée sur le sol, la caméra est fixée sur le cadre du véhicule, objectif tourné vers le macadam. C'est une pure idée de vidéo, simple, évidente, minimale.

"Le temps de Claire" réalisé en 1995, c'est autre chose. Un objet à part. Tout aussi simple et minimal que celui dont on vient de parler, organisé pour la caméra comme le premier, mais - comment dire cela ? - c'est un petit miracle.

Le dispositif est on ne peut plus simple : un rideau noir installé devant la fenêtre ; dehors la

lumière solaire ; devant, la caméra qui enregistre en plan fixe. C'est tout.

Et c'est magnifique.

Car ce rideau noir flottant palpète devant le grand soleil éclatant. Lentement, longuement, hypnotiquement. Dévoilant parfois un peu de lumière et parfois la dissimulant dans un jeu de révélation et de dévoilement, d'avancée et de retrait qui fascine.

Zones flottantes comme les aime le jeune artiste.

Oui, nous regardons cela comme nous regardons les flammes d'un feu dans l'âtre ou les tourbillons de l'eau d'un torrent.

La vidéo, ici, est utilisée dans son pouvoir de charme comme disait Valéry.

Cette vidéo là est un poème.

ALAIN DECLERCQ : "Escape" (2001)

Cette vidéo est née à la suite d'une installation à "Transpalettes", à la lisère de Bourges, une "friche" qui, selon Alain Declercq, ressemble à une prison.

Lorsqu'on lui propose de réaliser là une exposition, l'artiste s'emploie immédiatement à réaliser ce qu'il a imaginé. "On a récupéré des grilles, des portes blindées. En fait je voulais reconstituer une prison, juste pour filmer une évasion. Ce qui m'intéressait c'était d'enregistrer le moment où la personne qui s'évade, tout étant déjà fait, traverse la prison, grimpe à une échelle, pète la verrière, et s'envole dans l'hélicoptère qui vient la chercher. Il y a alors une vue de l'intérieur de l'hélicoptère sur la campagne. C'est là que la boucle se fait. Le plan en question est un plan ambigu. Comme plan de fin, il s'identifie au regard de celui qui recouvre la liberté et regarde le monde, comme plan de début, il peut être compris comme une recherche par le pilote de la prison où l'homme, qu'on voit ensuite tient en respect des otages, attend."

La mise en boucle est presque systématique dans les vidéos d'Alain Declercq : c'est ce qui lui permet de ruser avec la fiction. D'y échapper. Mais là n'est pas la seule ambiguïté de la chose. Logiquement, pour tout le monde, quelqu'un qui s'évade de prison ne peut être qu'un prisonnier. Ici, rien n'est sûr : à l'ouverture du film celui qui tient en respect, avec un pistolet, la petite assemblée apeurée qu'on voit serrée dans une pièce, est habillé comme un gardien de prison... On peut tout imaginer ; mais, il n'empêche, pendant toute la durée de la séquence on voit un gardien de prison qui s'évade de prison.

La "performance", à Bourges, n'a duré que quelques minutes. N'est resté là que le "décor" de la prison. Ses murs, ses grilles et un "poste de surveillance des gardiens" à l'intérieur duquel Alain Declercq a installé un mur d'écrans avec huit moniteurs sur lesquels étaient projetés les huit plans du film. Avec tous les rushes pour chaque plan. "Je n'aime pas beaucoup choisir parmi les rushes, éliminer. Ce principe d'installation me permettait de montrer tout", dit-il.

Serge COMTE : "Tout doux Martial" (1993)

"Je ne travaille pas avec des idées mais avec des envies", m'a dit Serge Comte, d'entrée, la première fois que je l'ai rencontré. Exact : ses œuvres ne sont pas des démonstrations, mais des fragments, des échantillons d'émotion, légers, fluides. Il y a là, chez lui, différents types de vidéo, de 1 minute à 7 minutes. En plan généralement fixe.

Voilà, en une seule prise, des moments où "il se passe quelque chose" qu'on met en boucle. Oui : un petit moment et la boucle vient logiquement. "Le début de l'histoire c'est déjà la fin", dit-il.

Chez lui pas de morale mais une légèreté. "À la limite, j'aimerais que la vidéo se débarrasse complètement de la technique pour être encore plus légère. La technique il faut la rabaisser,

c'est tout. Les effets spéciaux sont terriblement datés. Vous regardez et vous vous dites : ça c'est l'année Sony, ça c'est l'année Appel."

Serge Comte commence à travailler avec la vidéo en 1992. Après 1994, arriveront les années "Post it".

Serge Comte fait partie d'une génération qui s'affirme distante par rapport à toute forme de discours, une génération qui se méfie de ce qu'on met dans le mot "sens", qui privilégie la forme poétique, modèle des petits univers, s'attardant sur des détails éphémères et mouvants, en équilibre instable. Ses œuvres ? Un zeste d'histoire, deux ou trois éléments et ça suit son cours : le public complète, fait son propre montage.

Depuis trois ans, Serge Comte habite en Islande. "Je travaille plus facilement en Islande qu'ici, dit-il ; mais je suis un artiste français. Simplement, je n'habite pas en France. J'ai une position ambiguë."

Ninar ESBER : "A mon seul désir" (2000)

"A mon seul désir", vidéo d'une jeune artiste nommée Ninar Esber, née à Beyrouth, au Liban, est divisée en chapitres ou "tableaux". Courts. Fermés sur eux-mêmes, et au nombre de cinq. C'est cela, d'abord, qui m'a séduit. Il s'agit de scènes réduites à un geste simple : dans la première Ninar Esber se dévêt, dans la seconde, avec des roses, elle fouette un torse d'homme, dans la troisième elle embrasse un orteil, dans la quatrième elle respire le parfum d'une fleur que tient dans sa bouche un jeune homme, dans la cinquième, enfin, elle déroule sa natte. Ce sont là non pas exactement des "performances" mais des poèmes visuels à la fois sensuels et denses et tous muets à l'exception d'un seul, qui parle de l'ouïe.

Cette vidéo, en effet, dont le titre fait allusion à la tapisserie de la "Dame à la Licorne" est un éloge des cinq sens.

En cinq séquences ramassées, mais étrangement ambiguës.

Lorsqu'elle se dévêt, en effet, la jeune femme laisse apparaître sous sa robe, une autre robe et, sous celle-ci, une autre encore et une autre... différant ainsi la mise à nu par la célibataire même, peut-être éternellement.

Lorsqu'elle fouette le torse de l'homme c'est avec des pétales de roses trop douces pour faire mal. Alors pourquoi fouetter ?

Lorsqu'elle suce l'orteil de l'homme endormi, comme le personnage féminin du "Chien andalou" suce celui de la statue, ne déplace-t-elle pas l'obscur objet du désir ?

Lorsqu'elle dénoue sa natte n'est-ce pas pour nouer d'autres liens ? Lorsqu'elle respire l'odeur de la fleur mise dans la bouche du jeune homme, ne retourne-t-elle pas, de façon troublante, les positions du féminin et du masculin ?

"Mes vidéos, dit-elle, jouent sur une certaine lenteur destinée à provoquer le désir et à l'augmenter. Beaucoup de mes travaux sont inspirés par l'idée d'attente."

Marina FAUST : "Maggie Mooney", date à compléter

"Quand on me parle de la vidéo je me demande toujours : si elle n'avait pas existé, qu'aurais-je fait ? dit Marina Faust. C'est un moyen. J'aurais probablement fait des films, de la photo. Mais il y a dans la vidéo un côté pratique qui est formidable. Et moi, venant de la photographie, j'ai l'impression d'une libération : la vidéo c'est l'immatérialité. J'ai l'impression que je peux plonger dans quelque chose. Que je suis libre."

Quand Marina Faust arrive à la vidéo, il y a six ans, de grands changements ("à tous les niveaux", précise-t-elle) ont bouleversé sa vie. Elle estime que son travail (photo) ne va pas assez loin. Elle commence à écrire des textes. De là son imaginaire se met en mouvement. Pas exactement de manière narrative mais avec des morceaux de narration, parfois avec un début

et une fin ou parfois non, dans une grande liberté, notamment avec le son qui, quelquefois, devient "presque plus important que l'image".

La première vidéo qu'elle réalise (celle qu'on a le plus montrée peut-être) montre un visage - le sien - avec un masque anti-pollution. Elle est sur une bicyclette et elle avance. (Il y a beaucoup d'avancées dans les vidéos de Marina Faust). Un texte hard, sexuel, obsessionnel s'associe sur la bande-son à un battement de cœur. C'est tout.

Dans la dernière œuvre, intitulée "Maggie Mooney", l'image montre Marina Faust en train de se polir les ongles avec des marguerites. L'image, ici est plus obsessionnelle que le texte, fait de phrases qu'elle pense, qu'elle lit, qu'elle prend dans des chansons, dans des films, que d'autres disent, qu'elle mélange dans une désorientation réfléchie, qui parle de sexe et d'amour : la mémoire d'une femme dit-elle. Ce qui est en nous et

dont on ne parvient pas à se débarrasser. Ce qui travaille à l'intérieur du corps.

D'où le rythme répétitif, le mouvement de l'œuvre. Comme un tissage.

"De plus en plus, profondément, la vidéo me fait penser à la peinture, s'étonne Marina Faust. Par le travail de l'image qui s'effectue par couches successives, par le son qu'on ajoute, par les différents montages qu'on essaie, par les différentes visions qui se proposent et qu'on modèle. J'aime beaucoup l'idée qu'on puisse regarder la vidéo comme de la peinture. J'aime l'idée qu'on puisse appréhender une vidéo très très vite et qu'après on puisse prendre une heure pour la regarder si l'on veut. Comme pour la peinture. Pour moi c'est le challenge de la vidéo."

Paul-Armand GETTE : "La montre de Paul-Armand Gette", 1985

"Mes vidéos sont des prises d'échantillon temporel", dit Paul-Armand Gette. C'est aussi, exactement, à quoi lui sert déjà la photographie lorsqu'il découvre la vidéo. Quel est, alors, l'intérêt d'employer ce nouveau médium ? Il lui apporte un "nouveau point de vue", dit-il. Comme le dessin. Comme la photocopie.

Paul-Armand Gette commence à faire de la vidéo en 1974. Avant, il a tourné en 16 mm des films tels que "Cristal", avec les voix de Brion Gysin et de William Burroughs. En 1974 c'est "Botanique" qui montre une petite fille au Jardin des Plantes, à Paris, debout à côté d'un arbuste.

Pourquoi la vidéo à ce moment là ? Elle est plus légère que le cinéma et surtout, précise l'artiste, on peut tourner pendant des heures sans intervenir. Idéal pour le fameux "échantillon temporel" qu'il désire effectuer. En outre la vidéo n'exige pas d'être projetée dans une salle obscure. On peut donc l'utiliser en installation. Ce qu'il fait souvent. "Mes vidéos ont rarement une autonomie en tant que vidéos", dit-il.

L'une de celle-ci montre des pétales de rose avec quelques gouttes de rosée, pendant 20 minutes. Un plan fixe bien ennuyeux dirons les visiteurs pressés, habitués aux plans courts du cinéma américain d'aujourd'hui réalisé plus par les monteurs que par les metteurs en scène. Regardez et vous verrez que, peu à peu, la buée s'évapore. Il faut apprendre à voir et prendre le temps. "Il y a, bien sûr, dans ces vidéos là, une intention critique vis-à-vis de la télévision, dans cette réduction du sujet au minimum", dit l'artiste.

La vidéo intitulée "La montre de Paul-Armand Gette" c'est ce qu'indique le titre, ni plus ni moins : une montre en plan fixe et les aiguilles des heures qui tournent. En arrière plan, un drap de bain avec ses initiales. Prise d'échantillon temporel on ne peut plus emblématique !

"Je continue d'utiliser la vidéo aujourd'hui, dit-il, mais d'une autre manière encore : lorsque j'effectue, par exemple, des coloriages du modèle. Je ne le fais pas directement devant le public mais en vision simultanée dans une autre salle. Le public ne voit que la vidéo et le cadrage vidéo, c'est-à-dire mes mains en train d'ouvrir le chemisier du modèle, en train de colorier l'aréole : on ne voit ni l'expression du modèle, ni la mienne."

ANGE LECCIA : "La mer", 1991

Que dire de la pure beauté, de son lyrisme ? Il faut se taire et contempler. "La mer" d'Ange Leccia projette à la verticale le lumineux mouvement des vagues. Vision inhabituelle, extraordinairement lyrique. Comme une flamme. Un élargissement du champ de la vision. Un enchantement. De ces films là, Ange Leccia, mettant le temps au centre de son dispositif et de sa problématique, dit que ce sont "des moments qui s'épuisent et se régénèrent sans cesse".

Oui, mais il faut voir aussi que, par un basculement de 90°, la caméra transforme les vagues en montagnes, la profondeur en planéité, le figuratif en abstraction. Les assauts verticaux des vagues déterminent inspiration, expiration. Une pulsation, une respiration.

D'Ange Leccia, je me rappelle avec bonheur les films de l'année 1971 et de celles d'après, quand il projetait des images sur l'écume des vagues ou quand il organisait des explosions dans l'eau de la mer.

Ses explosions des années 90, beaucoup plus complexes, projetées dans des coins de pièces, sur des murs opposés, mettaient en œuvre ce qui, dans la lumière et dans l'explosion, dans leur douceur et leurs stridences, est alternativement, parfois simultanément, création ou destruction.

J'ai vu à Venise la plus belle pièce de Leccia : un "arrangement", comme il dit, de trois vidéos tournées vers le mur. Elles montraient, avec une pudeur d'une délicatesse infinie, une jeune et belle présentatrice de télévision japonaise dont le sourire, peu à peu, se fondait dans le blanc miraculeux d'une image qui n'en pouvait plus de rayonner, mais c'était aussi comme la mémoire d'une autre image, nucléaire celle-là. Et atroce. La beauté apparaissait ici dans sa vulnérabilité, plus belle, sans doute, d'être aussi fragile. Comme une vibration.

("La mer" est la seule projection (immense) de l'exposition)

Julien LOUSTAU : "De Wind" (2000)

C'est un travelling de 15 minutes réalisé en une seule prise parmi les éoliennes du pays basque espagnol.

Dans la pénombre du crépuscule du soir, la caméra avance, cahote, balaie le paysage hérissé des grands bras blancs des hélices qui moulinent l'air nocturne.

Il ne se passe rien mais la caméra décrit, désigne un décor, mieux : une scène. N'est-ce pas là un territoire où chacun peut laisser aller son imaginaire ?

Les titres qui ponctuent l'image et la progression de la caméra, appellent les fantômes, des fictions, des personnages, des peurs, des fantasmes, des aventures, des rêves : "Vie et mort de garçons", "La baie", ...

C'est cela, cette vidéo dans laquelle s'engouffre le grand souffle du vent, seul son audible.

Vidéo grande ouverte.

Vidéo magique.

Même le titre paraît à l'unisson. Pourtant il ne s'agit que de la marque de fabrique des éoliennes : De Wind.

Ce jeune artiste qui a bénéficié des lumières de l'École du Fresnoy (comme Sandy Amério), réalise actuellement une autre vidéo intitulée "SF" (SF pour San Francisco ou pour Science-Fiction ou pour les deux), tournée à San Francisco et qui se donne à voir comme une bande annonce d'un film pas forcément à faire.

Nicolas MOULIN : "Métane" (2000)

"Métane" est une pièce que j'ai faite en Islande, dit Nicolas Moulin, mais on a l'impression d'être sur Mars. J'étais là-bas pour une dizaine de jours à l'occasion d'une exposition d'artistes français et islandais. Je me suis baladé dans le pays et j'ai fait cette vidéo constituée d'un travelling latéral sur un paysage."

En rentrant, il constate que les paysages montagneux, volcaniques, presque déserts qu'il a filmés ressemblent à s'y méprendre à ceux de la planète Mars tels que nous les retransmet la NASA.

Pour obtenir cet effet, il diffuse le film sur un écran d'ordinateur orange et noir et il refilme l'écran avec sa caméra en corrigeant avec des gélatines "pour avoir, dit-il, le rouge NASA et un effet de balayage. En fait, poursuit-il, je possède beaucoup de documents de la NASA. La recherche spatiale m'intéresse beaucoup. La technologie, pour moi, est le prolongement naturel de l'homme. Aujourd'hui, par exemple, on peut réaliser des images dans des endroits où l'homme n'a jamais mis les pieds, n'ira pas d'ici longtemps, et les rendre familières."

Oui : mais l'étrange, avec ce film subtilement ambigu, c'est d'en avoir fait le contraire d'une "évocation exotique". Ce qu'on voit c'est un autre monde mais que tout le monde peut s'accaparer, c'est de la caillasse familière et, en même temps, le paroxysme de l'ailleurs.

Nicolas Moulin aime ces décalages.

Il aime, ainsi, lancer au détour d'une conversation sur la science-fiction que ce film, constitué d'un travelling, qui est un voyage, on peut le voir aussi comme un travail romantique dans la tradition du paysage.

Mais c'est d'abord la science-fiction, dont Nicolas Moulin est un grand lecteur, qui constitue la façon de dire et de penser de l'artiste.

Il donne comme exemple l'écrivain Ballard qui, lors d'une conférence, montre la photo d'une forêt. Sous l'une d'elle il écrit une date : "janvier 1651" et sous l'autre "octobre 2095". C'est la même photo. Pour lui c'est ça la science-fiction. "Pour moi, la science-fiction, c'est un décalage plus que la lecture qu'on peut avoir d'un avenir. C'est un nouvel espace de réflexion."

Marylène NEGRO : "Pièce matinale" (2001)

"Pièce matinale", dit Marylène Negro, fait partie de ce que j'appelle les films faits à la maison, chez moi. "Sourire" était le premier. C'était une quête de l'incertain."

"Pièce matinale" sera un voyage immobile, une attente avec trois éléments en confrontation : un lit, une lumière qui vient du dehors, la caméra tenue à la main. La lumière prend corps sur le lit, glisse à sa surface, s'en va, s'efface, selon la course du soleil. La caméra tenue à la main bouge imperceptiblement : elle est aussi vivante que la lumière du soleil. On peut avoir l'impression qu'il ne se passe rien mais on comprend peu à peu que la lumière était là et qu'elle n'y est plus. Qu'il se passe toujours quelque chose quand on prend le temps de voir.

L'artiste présente ainsi, elle-même, ses autres œuvres réalisées depuis 1999. Elle écrit :

"Sourire", 60', 1999. Un sourire apparaît en fondu au blanc, affleure sans cesse, hésitant, suggère, indécis. la répétition est une façon de s'assurer un peu dans cette lente conquête sur l'incertain.

"La mouche", 11' 25", 2000. Cette mouche m'est arrivée comme un évènement, en plein hiver. Elle a fait irruption dans ma vie. Elle m'a d'emblée captivée au point que, pendant une période, je n'ai plus pu m'en passer. Je n'ai cessé de l'observer, de la poursuivre, de la chercher, de la taquiner, de l'attendre, prête à suivre ses élans, entraînée dans sa fantaisie, à la fois déconcentrée par ses subites volte-face, intriguée et agacée par son entêtement à vouloir systématiquement se poser au même endroit, inquiète de la perdre impatiente de la retrouver. Prendre la caméra, pour l'approcher, sans savoir que j'en ferai un film. Filmer sans rien pouvoir

recommencer et réaliser, en voyant les rushes, que tout était là. Par bonheur, parce que la mouche avait disparu.

"La nuit", 13', 2001. La caméra explore la nuit vue de chez soi. Une sorte de nuit première, nuit de l'informulé, du pur possible. Entrer dans la nuit, c'est comme entrer dans le doute, choisir l'imprévisible d'une vision sans balises, errer, devenir par là, soi-même, imprévisible. Dans un frôlement de façade, la caméra dérive, se perd, fait vaciller le réel, s'attarde sur des intérieurs éclairés, se pose sur des habitants anonymes, à peine visibles. La ville tout autour assombrie est soumise à la consigne du silence. Traversé par l'émotion, le film s'abandonne au flou de la nuit dans un entre-deux insaisissable, mystère instable, proche du rêve.

"Oiseaux", 60', 2001. Saisie au vol d'oiseaux en plein vol et sentir, caméra au poing, le mouvement incessant des corneilles qui, chaque hiver, viennent en Autriche, pour échapper au froid sibérien. À peine une minute filmée en une seule séquence et "retournée" sans fin au montage. Le film, sur fond sonore des "Chœurs de l'Armée Rouge", se laisse entraîner dans le perpétuel aller-retour des volatiles.

Jean-Claude RUGGIRELLO : "Angströme" (1994)

Jean-Claude Ruggirello se définit souvent comme un sculpteur, mais un sculpteur qui utilise plus volontiers le son que l'image et qui, pour ce faire, se sert de la vidéo.

Un exemple : en 1984 il enregistre des gens tapant sur divers objets : tables, tuyaux, murs, etc. "Quand vous êtes quelque part - tout le monde le fait - vous tapez sur les choses à portée de main, ne serait-ce que pour savoir de quelle matière ils sont faits. On a, de cette manière, une information de matériau, donc de sculpture." Au moment du montage, l'artiste éteint les écrans, sélectionne les sons, les classe par nature, par couleurs et les monte. À l'oreille. Comme de la musique. Quand il rouvre les écrans, il découvre le montage-image.

Ce désintérêt (relatif) pour l'image, cette fascination pour le son, ce souci de l'espace, déterminent en grande partie la pratique de cet artiste subtil qui s'intéresse aux passages, aux vibrations, aux espaces qui se créent, l'air de rien, entre les choses.

Pour "Paysage circonstanciel" (1994), il reprend l'idée du cut up avec deux moniteurs. L'un d'eux est branché sur une chaîne de télévision en live. L'autre moniteur diffuse un film vidéo de Ruggirello montrant des objets lâchés d'une certaine hauteur et qui tombent. Quand les objets touchent le sol la télévision voisine zappe et change de chaîne. Ce qui est diffusé étant aléatoire.

L'œuvre exposée ici montre, de manière parfaitement centrée, une boule d'on ne sait trop quoi. Longuement. On s'interroge : de quoi s'agit-il ? Pourquoi la caméra s'attarde-t-elle sur cette petite masse informe, maronnasse, sans intérêt ? Et puis, soudain, la boule s'agite, remue en tous sens et se retourne : c'est une tortue. Cut à cet instant : tout est dit. Il n'y a, en effet, que deux possibilités ici : à l'endroit, à l'envers.

Souvent Jean-Claude Ruggirello joue sur le registre de la révélation mais aussi sur celui de l'apparition et de la disparition. Avec humour toujours. Ainsi pourquoi ces objets placés sur une planche défilent-ils à des vitesses différentes ? C'est que la planche était inclinée quand les objets furent placés dessus et qu'elle a été redressée artificiellement à la projection...

Pierrick SORIN : "Réveils" (1988)

À la fois auteur et acteur de son œuvre, Pierrick Sorin s'est adressé à la vidéo comme au "médium de l'intime par excellence".

Constitués de brèves séquences montées en boucles, les "auto-filmages" (dont font partie l'œuvre montrée ici : les "Réveils") mettent en scène un seul personnage : lui-même, anti-héros

burlesque et indécis, dépassé par les événements, dont l'existence paraît n'être qu'une étrange inadaptation, une accumulation de ratages, d'erreurs, de mini-catastrophes, d'actes manqués, en somme, de petits riens dérisoires qui constituent peut-être l'existence de chacun de nous.

C'est parce que nous nous reconnaissons dans ces turpitudes maniaco-dépressives, ces difficultés minuscules et insurmontables, dans ces fantasmes bêtes et invouables, vaguement voyeurs, que, probablement nous rions de si bon cœur à ces saynètes à la Mc Sennett.

Dans "Réveils" Pierrick Sorin se filme tous les matins au moment où il se réveille. Toujours la même phrase est répétée : il est fatigué et se promet, désormais, de se coucher tôt.

Pierrick Sorin lui-même décrit ainsi le dispositif de ce film comportant 28 plans : "Janvier 1988, la caméra est installée près du lit pour l'auto-filmage. Je serai cadré en plan rapproché poitrine. Réglage, mise au point, exposition. Boîte de radio en position. Marche branchée solidairement avec les lampes : 1500 watts sur un programmateur de tension. Micro disposé à la tête du lit a pour fonction la télécommande de la caméra. Déclenchement du programmateur qui est réglé selon les jours entre 7 et 8 heures du matin."

Mais : Pierrick Sorin doit-il être vu du côté de l'"immaturité" à la Gombrowicz ou du côté de Buster Keaton et de Nanni Moretti ?

Jeanne SUSPLUGAS : "Solitude" (2001)

En plan fixe, voici une étrange coupole ou une sorte d'œil étrange, on ne sait. C'est, en fait, un verre rempli d'eau... dans lequel un cachet est lancé et qui s'y dissout lentement. "Ce qui est beau, dit l'artiste, c'est le bruit."

C'est ce bruit d'ailleurs qui désille le regard fasciné par ce qu'il ne comprend pas. C'est le "plouf dans l'eau" qui nous éveille à la réalité. Ce qui est beau, c'est de voir, à travers le brouillard des bulles accumulées qui le dissimulent, la remontée du cachet qui se désagrège à vue, cette fois.

Ce qui est beau c'est cette indécision magique de l'apparition et de la disparition.

Jeanne Susplugas s'est fait connaître en à peine une année en France mais aussi en Allemagne, au Japon et aux États-Unis par des œuvres mettant en scène photographiquement, ou en installation, le médicament. Façon de parler du corps aujourd'hui. Le médicament, on le montrera, dans son usage quotidien, comme la meilleure et la pire des choses, dans sa séduction ou dans son danger. C'est la tension à l'œuvre dans ses photographies, présentées en tirages au mur ou en diapositives et en projection, qui fait tout le prix de ces très belles images.

C'est aussi l'implication personnelle qu'on sent dans tout cela qui, au-delà de la beauté formelle des œuvres, nous attache et nous émeut. Jeanne Susplugas, qui, enfant, a été très malade, l'avoue : "J'ai des migraines terribles." Il y a une solitude liée à la maladie qu'on perçoit dans cette vidéo épurée à l'extrême. Pour autant il y a du plaisir aussi dans la maladie. Chacun se souvient de ces longues journées passées dans la chaleur du lit, à ne rien faire, quand les autres sont à l'école et que chacun s'affaire à votre dévotion...

Quant à la vidéo, Jeanne Susplugas la rapproche, comme je l'ai fait dans la préface de ce catalogue, de la photo tout en précisant : "C'est moins un objet que la photo. Comme la diapositive. Tu ne peux pas te l'approprier."

Muriel TOULEMONDE : "Fabeltier" (2000)

Des histoires d'eau ? Non. Même si la première vidéo de Muriel Toulemonde que j'ai vue montrait, dans l'eau trop bleue d'une piscine, un corps flottant, léger, presque aérien, comme en suspens, dans une lenteur de rêve.

C'était à l'ARC, en projection, en grand et l'on restait subjugué, comme en hypnose, devant ce

spectacle magnifique.

Longuement.

C'est l'eau, toujours, qui hante une autre histoire hypnotique ici : celle d'un animal fabuleux (Fabeltier), le cheval. Un cheval aussi blanc qu'une licorne, un colosse, enfermé dans les quatre murs d'un espace de métal exagérément étroit et qui trotte droit devant lui pourtant, éternellement semble-t-il, de la même foulée impavide et ferme. Image explicable certes (le cheval court sur le tapis roulant de la machine à exercice, couverte d'eau pour raffermir les muscles des pattes), mais qui demeure improbable tout en imposant puissamment sa tranquille étrangeté.

Un émerveillement.

Muriel Toulemonde qui avait montré un personnage courant dans une piscine vidée d'eau, courant droit devant lui et disparaissant en s'enfonçant dans le mur, connaît l'art subtil d'apprivoiser les rêves.

Elle sait parler des animaux fabuleux.

Une autre composante de son travail porte sur le corps et les tentatives pour le transformer, pour l'"améliorer" à travers performances physiques, technologie, avec, en tête, une étrange image de la perfection...

Nicole TRAN BA VANG : "Détails" (1999)

Sous ce titre un rien apprêté se cache une vidéo formidable, tournée pendant toute une année, du 1^{er} janvier au 31 décembre 1999, à l'exception des week-ends, des jours fériés et des vacances.

Le dispositif ? Une caméra vidéo située à l'entrée de l'appartement de l'artiste, posée sur un pied pour un plan fixe, toujours le même, cadrant la porte.

Que voit-on ? Un homme qui sort et qui entre, apparemment dans le même mouvement. En fait il part pour le travail le matin et il rentre le soir. Sur l'écran, en bas, à gauche, dates et heures de chaque sorties et entrées sont indiquées.

Chaque départ et chaque retour durent environ 7 secondes. Entre les deux, rien. La journée est mise entre parenthèse (d'où les parenthèses du titre) réduite à ces deux moments.

La bande-son enregistre le bruit des pas sur le parquet, celui des clés qui s'introduisent dans la serrure, celui de la porte d'entrée qui s'ouvre et qui se referme.

C'est au passage du temps en accéléré qu'on sera d'abord sensible. Imperceptiblement, mais de manière évidente, on voit la lumière se modifier au rythme des saisons. Au rythme des saisons, aussi, le vêtement change, se fait plus léger ou plus important. Les cheveux poussent, sont coupés.

Petits riens que la caméra enregistre quotidiennement.

Mises bout à bout, ces séquences minuscules portent d'abord à rire : que se passe-t-il, se demande-t-on devant ces entrées et ces sorties à répétition, burlesques. "Les portes claquent" ? Le premier rire passé, pourtant, un certain malaise s'installe, comme chaque fois que le temps est à l'œuvre.

Et là, le temps, quel ogre !

François TURGIS : "Allegro (libérez ma peine)" (2001)

Cette vidéo s'intitulait il y a quelques semaines encore "Allegro (ma non troppo)". Pourquoi le titre a-t-il changé et qu'est-ce que ce changement signifie ? L'artiste ne dit-il pas qu'une raison intime explique chacune de ses œuvres ?

Dans celle que voilà, il s'agit de la mort d'un ami et des réactions violentes éprouvées par

l'artiste. "Avec ce film, je voulais évacuer ma peine, me libérer d'un fardeau. Je cherchais une porte de sortie."

La connotation religieuse (libera me) n'est pas forcément rejetée, à condition qu'elle ne soit pas perçue comme catholique ou chrétienne, dit l'artiste. Ce film parle donc de la nécessité de se libérer de la peine pour passer à autre chose, pour accéder à un autre état d'esprit. Allegro mais pas trop.

"À l'École des Beaux-Arts de Rennes, comme ailleurs, pas mal de gens se cherchent, dit François Turgis. On éprouve fortement le refus du théorique. Le sujet principal c'est soi-même. Moi, dans cette perspective, je privilégie la bande-son. Vous savez bien qu'on entend, avant même de naître, que le sens de l'ouïe est premier."

Ici on entend le "Kyrie Eleison" chanté par un garçon qui est peut-être l'ami et qui se trompe, reprend. "À ce moment l'image se casse la voix", dit François Turgis. Elle erre, se cogne contre les murs, et enfin trouve les moyens de s'échapper.

Ce qui relie les films de François Turgis ? L'idée de la séparation (même dans "Tango") et l'idée de la déambulation. Il y a beaucoup de circulation dans ces films là. "La vie c'est ça, dit François Turgis. La déambulation est un résumé de l'existence : on naît, on déambule et on rentre dans le néant."

GRANDE-BRETAGNE

Roderick BUCHANAN : "Soda Stream" (1995)

Ce fut l'une des vidéos les plus célèbres de Roderick Buchanan.

Etrangement, aujourd'hui, elle paraît oubliée au profit des images de sport auxquelles s'identifie désormais l'artiste écossais de Glasgow.

"Soda Stream" qui fut montré à la Biennale de Venise, montre une série de bouteilles de soda bas de gamme d'abord présentées pleines et intactes, à bout de bras, face à la caméra et, après cela, vues en plongée, tombant de haut et s'écrasant au sol dans une gerbe de mousse rose, orange ou jaune, faisant de drôles de giclées au sol et puis disparaissant pour laisser place à une autre bouteille aux couleurs bien acidulées qui s'en va s'écraser au sol, à son tour, dans un feu d'artifice de mousse et de couleurs artificielles.

On peut dire que ce scénario répétitif rappelle les vues militaires des lâchers de bombes à la verticale. On peut évoquer les cocktails Molotov ou les dripping de Pollock ou encore un passe-temps "typiquement écossais" comme l'écrit Ann Donald, critique au Herlad Tribune. Il y a surtout, dans cette vidéo, me semble-t-il, un plaisir enfantin, une fraîcheur, ou se mêlent le simple plaisir de la couleur et celui de la destruction.

Qui s'équilibre avec celui de l'observation.

"Je travaille à partir d'un phénomène en isolant un élément parmi d'autres, pour concentrer et documenter quelque chose que les gens sont déjà en train de regarder", dit-il.

En ce qui concerne, par exemple "Peloton", qui ne montre du "Tour de France" que le peloton vu d'hélicoptère, ôtant ainsi tout effet dramatique de compétition à la course, on pourra considérer cette vidéo comme l'observation d'un organisme qu'on peut étudier comme on le fait d'un troupeau, d'une harde ou d'un essaim d'abeilles.

"Pour moi, dit-il, la diffusion TV appartient au domaine public, c'est un produit culturel en soi, qui échappe à une quelconque propriété. Je m'amuse comme un DJ avec ses disques."

On est ici au cœur de la vidéo.

Graham GUSSIN : "Spill" (1999)

Dans une de ses vidéos de 1998, on voyait Graham Gussin s'avancer vers un lecteur de cassettes, appuyer sur "Play" et disparaître du champ.

Des sons prenaient alors la place de cette absence, des sons évoquant les vastes espaces arctiques : le bruit du vent et même le froid...

Le grand vide blanc du studio en était complètement transformé. Un peu comme dans l'admirable film de Marguerite Duras : "Son nom de Venise dans Calcutta désert" quand, sur le mouvement de la caméra glissant longuement, explorant l'intérieur d'une demeure vide, aux murs lépreux, se superposait une voix off convoquant les fantômes dans ces espaces désertés.

C'est une magie du même ordre, très simple, qui s'opère dans la vidéo intitulée "Spill" (1999). Il s'agit de la transformation d'une situation par un effet de brouillard effectué à l'aide de neige carbonique comme on en réalise dans les studios de cinéma. L'espace donné est neutre. Alors le brouillard apparaît, qui rampe sur le sol s'arrondissant en lourdes volutes, inéluctable, menaçant, dans un contraste magnifique, descendant les escaliers lentement. Et le voilà qui prend du volume, qui enfle, envahit l'espace et l'image et, peu à peu disparaît. Il n'y a rien qu'un gros nuage artificiel répandu au sol, mais dont la progression inexorable change à la fois le lieu et notre sentiment par rapport à ce lieu et à notre situation de spectateur...

Comme dans l'une de ses œuvres emblématiques, "Dry Ice" (1997), où l'artiste, dans son atelier, paraît immobilisé – gelé - dans une mer de neige artificielle, Graham Gussin crée un espace à la fois cohérent et comme déshabité, familier et profondément inconnu. Un trouble.

Les commentateurs de son œuvre évoquent, à son sujet, l'influence de Caspar David Friedrich et, plus généralement, du paysage romantique qui use largement des effets de brouillard. Le matériau vaporeux de Graham Gussin est à la fois là et pas là, tout et rien, quelque chose d'indécidable, d'imprévisible, d'incontournable et de patent.

Gillian WEARING : "Confess all on vidéo. Don't worry you will be in disguise. Intrigued ? Call Gillian" (1994)

Gillian Wearing, une émotion. Mais une émotion terriblement contrôlée. Soit un protocole qui commence par une petite annonce : "Confess all on video. Don't worry, you will be in disguise. Intrigued ? Call Gillian". (Confessez tout sur vidéo. Ne vous en faites pas : vous serez déguisé. Intrigué ? Appelez Gillian). Ce faisant, Gillian Wearing invitait les candidats à quoi ? On le verra : moins à parler qu'à se représenter. Tout est là.

Il y aura donc un masque à la fois ridicule et émouvant parce qu'il ne dissimule pas tout à fait le visage mais le transforme, et, paradoxalement, amplifie la confession en conférant une importance énorme à la voix. Image truquée qui dit la vérité, qui produit une parole non informée par l'image donnée. Objectivité d'un autre type.

Rapportant le cas particulier d'une personne qui avait répondu à sa proposition, Gillian Wearing remarquait : "À ce moment là il consultait un psychiatre, mais il est venu me voir comme si cela faisait partie du processus thérapeutique. En fait il voulait que sa confession soit vue dans une galerie et non à la télévision, parce qu'il pensait que, dans une galerie d'art, personne de sa connaissance ne la verrait. Lui-même ne la verrait pas. Mais il savait qu'elle existait, qu'elle était là, quelque part, quelque part où elle disparaîtrait simplement. C'était, en fait, comme un exorcisme."

Comment comprendre cette volonté de paraître tout en disparaissant, en masquant son identité ? La confession conduit-elle nécessairement à l'effacement du visage ? Suppose-t-elle un public ? Ce sont les questions que pose Jean-Charles Masséra dans son texte qui accompagnait, dans le catalogue, la magnifique exposition de l'artiste à l'ARC. Angeline Scherf écrivant de son côté : "Qu'elle parte d'une situation vécue pour arriver à une situation vécue pour arriver à une épure ou qu'elle crée une situation fictive pour approcher une réalité, les mises en scène de Gillian Wearing ne se préoccupent que du réel." Ce qui n'est pas seulement vrai pour ces vidéos là mais aussi pour l'ensemble du travail de cette grande artiste.

ISRAEL

Moshe NINIO : "Orange: Kythira" (1995)

"Je recherche plutôt des images faibles, fragiles, à la marge, mais capables de survivre, d'atteindre un certain degré de présence, d'existence. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas ce que l'image peut montrer, c'est sa nature, son degré de présence", disait au critique Jean-Max Colard, Moshe Ninio, l'un des artistes les plus en vue de la scène israélienne d'aujourd'hui, dont l'œuvre réduite ne doit pas dissimuler la richesse des questions qu'elle suscite.

Qu'elles soient vidéographiques, photographiques, holographiques, ces œuvres ont un caractère presque toujours étrangement fantomatique. L'image, chez Moshe Ninio, sera moins une simple icône visible que le mode de pensée qui s'y trouve à l'œuvre.

"Orange: Kythira" (1996) montre une boîte ronde qui, en basculant, se vide lentement du miel qu'elle contient. Un autre basculement - de la caméra cette fois - révèle ce qu'indique l'étiquette : il s'agit d'un miel de thym grec de la marque Kythira. Mais, attention, Kythira est le nom grec de Cythère qui fut, dit-on, l'une des îles où régnait Aphrodite. Watteau en fit le point de départ (ou d'arrivée) d'un voyage où la grâce se trouve saisie entre le moment où elle point et l'autre où elle s'abîme, un de ces tableaux incertains et troublants où la jeunesse, la beauté tendent vers un point incandescent qui les illuminent et qui les brûlent.

Ici, on n'est pas loin de l'incertitude à la Watteau. À la surface du miel doré aux reflets rouges qui coule et qui s'épand, apparaissent des silhouettes incertaines, à peine visibles. Ce sont celles des clients d'un centre commercial enregistrées par une caméra de surveillance qui a aussi capté les bruits.

L'écoulement du miel peut être vu sous l'angle symbolique, comme peuvent l'être ces ombres qui apparaissent à la surface du miel, disparaissant ensuite dans le mouvement de bascule de la boîte ou de la caméra, et, à coup sûr, c'est là un élément non négligeable de l'œuvre ; mais tout cela est comme happé par les ténèbres, les abîmes et c'est d'abord cette incertitude, dans son caractère flottant, qui, dans cette œuvre rare, fascine.

ITALIE

Gianni MOTTI : "La mi-temps d'un match de foot dans un taxi à Bogota", (date à compléter)

Gianni Motti, artiste sans œuvre mais non sans humour, est un maître de la stratégie de l'infiltration, du dérèglement absurde, du toupet farcesque. Voyez plutôt : lors d'un match de football de première division, ayant mis en confiance le président du club, il s'infiltré dans le vestiaire de l'équipe de Neuchâtel, se fait masser, endosse un maillot et, sous le regard surpris des autres joueurs, serre les mains de l'équipe adverse, salue la foule, fait quelques passes, et s'en va s'asseoir sur le banc des

remplaçants, lançant son maillot à la foule en fin de match, tout cela devant des milliers de spectateurs et quelques télévisions qui n'ont pas repéré qu'il avait conservé ses mocassins à semelle lisse. Il détourne un car de touristes japonais à qui il fait visiter une exposition d'art contemporain comme si c'était une attraction touristique. En novembre 1997, il s'invite à la 53^e session des Droits de l'Homme à Genève où il occupe le siège du délégué indonésien absent. Au moment où l'on vote la 48^e résolution concernant les minorités ethniques, Motti intervient en leur faveur. À la suite de sa prise de parole, les représentants des différentes ethnies se rallient aux propos du "délégué indonésien" et quittent la séance. Le jour du vernissage de l'exposition "Transfert" à Bienne coïncidant avec le championnat de marathon, le 29 juillet il prolonge de 3 mètres le parcours (42.195 m) en créant, au-delà de la ligne d'arrivée, un

"Motti space". En 1997 il organise une manifestation nationale de télépathie pour inciter le président Samper à la démission et quitte précipitamment le pays, la plaisanterie n'étant pas du goût de tout le monde.

C'est à Bogota qu'il enregistrera la vidéo que voilà. Presque tout est dans le titre : il a remarqué que la durée du trajet centre de Bogota-Aéroport est de 45 minutes, la durée d'une mi-temps de football. On écouterà le match à la radio du taxi.

Mario RIZZI : Hämähäkki (2000)

Photographe passé par l'école de photo d'Arles. Dès 1996 il devient international, expose à Barcelone, Amsterdam, Buenos Aires, à PS1 l'année suivante. C'est l'échappée belle, la Slovaquie, l'Allemagne, la France, la Hollande, la Palestine, Israël et, à partir de 1999, une sorte d'idylle avec la Finlande où il va exposer un nombre incalculable de fois.

Il va aussi y réaliser une vidéo pleine de charme et de drôlerie autour d'une chanson d'enfant. Une scie. Une comptine.

Il y est question d'une petite araignée poilue, sous la pluie, en proie à toutes sortes de difficultés mais qui s'accroche, parvient à ses fins... enfin le soleil brille. Courageuse araignée, courageux peuple finlandais, au caractère bien trempé, qui, comme elle, apprend à ne jamais renoncer et s'avère tenace, face à l'adversité.

Mario Rizzi a filmé toute sorte de gens interprétant la chanson : un couple avec guitare qui y met tout son cœur, deux adolescentes un peu honteuses qui se marrent, un groupe familial devant le perron de la maison, les hommes tirant sur leur cigarette, les femmes souriant au souvenir de leur jeunesse, des enfants qui ânonnent, des hommes, des femmes qui retrouvent inconsciemment - et en souriant - les gestes appris à l'école, quand ils la chantaient en classe.

Au début, on regarde cela, l'œil en coin, avec un soupçon d'ironie. De qui se moque-t-on : c'est ce qu'on se demande. Et puis, plus on avance et plus on est sensible aux dimensions du rêve qui, peu à peu, fait irruption dans cette entreprise subtile et sensible.

"J'ai voulu réveiller l'intimité de l'enfance, d'un passé révolu à travers l'histoire de la petite

araignée courageuse de la chanson, dit Mario Rizzi, arrêter pour un instant les préoccupations de la vie quotidienne pour un voyage dans la pureté et la naïveté des rêves de la jeunesse, retrouver l'intimité familiale dans le public d'une rue et la lumière bleue finlandaise, retrouver la créativité des gens".

Claudia TRIOZZI : "Five years" (2000)

C'est simple : Claudia Triozzi est une chorégraphe et une danseuse, une "interprète" comme elle dit. "Parallèlement j'ai commencé à faire des performances. À la dernière Biennale de Lyon j'étais invitée à en faire une dans laquelle j'avais inclus des vidéos et aussi deux vidéos autonomes dont "Five years". J'aime la performance : elle permet de percer la relation scène-salle." Dans les performances, elle s'intéressera au machinal, à l'enfermement.

À un moment de sa réflexion, elle se dira qu'elle est danseuse encore mais qu'elle n'a plus envie de danser. "Alors je me suis dit : qu'est-ce que je peux faire ? Eh bien, je m'assois. Dans chaque performance, je me suis donc assise". Elle l'a fait aussi dans cette vidéo là qui la montre assise sur une chaise incongrue au bord de la route. Et dans une situation un peu risquée : ne peut-on pas, en effet, la prendre pour une prostituée. "Oui, dit-elle : et qu'est-ce qu'on fait, la nuit, quand on n'attend rien ? Eh bien on apprend des choses. Mais quoi ? Ce qu'on voit devant soi... Il y avait des automobiles qui filaient. J'ai pensé à énoncer la marque des voitures." Elle s'est donc installée au bord de la route sur sa chaise, a planté une caméra sur un pied et elle y est allée. Elle est restée là 25 minutes. Il n'y a pas eu de montage. "Je me suis dit c'est 25 minutes et puis c'est tout. Il est hors de question de refaire quoi que ce soit. Je prends ce moment là et si ce n'est pas ça, eh bien, je ne le montre pas." "Five years" : pourquoi ce titre ? Parce que deviner la marque des voitures, exercer ses connaissances et sa mémoire, "à perte", comme cela, c'est un jeu auquel on joue lorsqu'on est enfant. "Mais je le fais encore aujourd'hui, dit Claudia Triozzi, quand je marche, je regarde et je dis ce que je vois."

JAPON

Shiho KANO : "Rocking Chair" (2000)

Il y a du Dreyer ou du Robert Bresson chez cette jeune vidéaste méditative qui sait ralentir l'image jusqu'à la priver de presque tout mouvement, jusqu'à la rendre hypnotique. Voyez, seul un léger souffle d'air fait gonfler le rideau dans le calme du jour.

D'une jeune femme reposant sur un rocking chair qui ne balance même pas, on ne voit que les pieds immobiles, légèrement croisés ou, à un autre moment, avançant en silence, rêveusement, le long de la fenêtre...

L'intérêt de la démarche de Kano Shiho est ailleurs : dans l'attention portée au pouvoir d'accommodation de l'œil et de la caméra, si différents, quand on passe de la lumière à l'ombre, de l'obscurité à l'éclat violent du jour.

D'où ces lents et longs glissendi d'un plan à l'autre qui ne sont, naturellement, pas des fondus, plus ou moins enchaînés, mais des palpitations, une façon pour la caméra, de réagir à ce qui fait exister l'image : la lumière.

SHIMABUKU : "Et puis j'ai décidé de faire une visite guidée de Tokyo à la pieuvre d'Akashi" (2000)

Au bord de la mer intérieure de Seto, à Akashi, Shimabuku attrape une pieuvre et la ramène vivante à Tokyo. Il lui fait visiter la ville et puis il la ramène, avec beaucoup de précautions, là où il l'avait capturée, la rejette à la mer où, toute frétilante, elle disparaît. La vidéo montrée ici constitue la relation de ce voyage.

Mais, s'interroge l'artiste, la pieuvre a-t-elle apprécié le cadeau qui lui a été fait ? A-t-elle aimé le voyage ?

C'était la première fois, affirme-t-il sans risque d'être démenti, qu'une pieuvre était allée au marché au poisson de Tsukiji et en était revenue vivante, retournant à la mer d'Akashi en bonne santé.

Qu'est-ce que la pieuvre aura retenu de l'événement ? A-t-elle parlé de son voyage aux autres pieuvres au fond de la mer ? S'est-elle volontairement rendue dans un piège à pieuvres dans l'espoir secret de revenir à Tokyo ? En tous cas, affirme in fine l'artiste, je n'arrêterai pas de faire des cadeaux.

Mais d'où vient cette fascination des pieuvres qui jalonnent l'itinéraire de l'artiste. Il s'en est expliqué lui-même, racontant dans un catalogue comment était née son "Exposition dans un réfrigérateur", en 1990, l'une de ses toutes premières œuvres.

En ce temps là, Shimabuku habitait à San Francisco. Son compagnon de chambre, un peu bizarrement, l'avait supplié de ne mettre ni poisson ni pieuvre dans le réfrigérateur. Au début Shimabuku avait respecté le souhait de son colocataire et puis, un jour, n'y tenant plus, il avait acheté de l'éperlan, un tentacule de pieuvre à Japan Town et mit le tout dans le réfrigérateur. Dès qu'il avait découvert cela, le jeune colocataire s'était écrié "Ugh !" et avait téléphoné à un ami qui, habitant le quartier, était arrivé immédiatement. "Ils ont ouvert la porte du frigo à tour de rôle, encore et encore, s'exclamant "Ugh !" chaque fois, raconte l'artiste. Ils avaient l'air de s'amuser. C'était une exposition dans un réfrigérateur. Depuis ce jour j'ai un rapport aux pieuvres tout à fait particulier."

LITHUANIE

Eglé RAKAUSKAITE : "Guilty without guilt, expulsion of Paradise" (1996)

Lorsque je suis allé dans les Pays Baltes, en 1993, pour réaliser une exposition montrée à l'École des Beaux-Arts de Paris, j'ai été impressionné par la situation de Vilnius par rapport aux capitales de l'Estonie et de la Lettonie. Il y avait là, au cœur de la Lituanie, un jeune "commissaire d'exposition" très au courant de ce qui se faisait ailleurs, des lieux d'expositions remarquables, des artistes excellents. En un mot, une situation des plus favorables.

C'est là qu'est apparue Eglé Rakauskaitė ; que je ne connais pas. Oleg Kulik, en qui j'ai confiance, m'avait dit grand bien d'elle. Lorand Hegyi pour qui j'ai de l'estime et de l'amitié, l'avait exposée au Jeu de Paume en 2000 dans "L'autre moitié de l'Europe". Bref, elle n'était pas seule, cette artiste lointaine qui m'a envoyé ses vidéos par la poste.

La première (celle dont m'avait d'ailleurs parlé Kulik), réalisée en 1996, intitulée "Guilty without guilt, expulsion of Paradise", m'a immédiatement séduit. Un groupe de jeunes filles blondes, habillées de longues robes blanches, inondées de lumière, est là, au centre d'un espace vide. Trait particulier : leurs cheveux sont reliés par un nœud. La caméra effectue, autour d'elles, qui sont immobiles et droites, un mouvement tournant, lent. Quand la caméra s'immobilise, d'un seul coup, elles coupent le nœud qui les relie et elles s'échappent, disparaissent.

On peut voir là une allégorie politique, bien sûr, mais sans doute aussi une méditation sur la vie. Plus essentielle. C'est une vidéo simple, dense et retenue qui diffère de beaucoup de celles qu'on voit dans le genre. D'autres vidéos d'elle montrent des corps plongés dans des liquides, respirant par des tubes comme des fœtus dans le ventre de leur mère. Dans le catalogue de l'exposition du Jeu de Paume, Lorand Hegyi écrit : "Eglé Rakauskaitė opère dans le domaine de l'inconscient, où le mystère de la naissance et la sensibilisation à la conscience du corps sont représentés comme une confrontation poétique du surgissement de la vie, au sens physique, et de l'intégrité individuelle en tant qu'histoire personnelle presque héroïque."

Eglé Rakauskaitė, une apparition.

PALESTINE

Mona HATOUM : "Measures of distance" (1988)

"J'aimerais dire tant de choses" : c'était le titre d'une des toutes premières œuvres de Mona Hatoum, ô combien symbolique, ô combien passionnée, intense, bouleversante même. L'image prenait la totalité de l'écran, un visage de femme était là, que deux mains d'homme bâillaient et une voix - de femme, bien entendu – répétait : "J'aimerais dire tant de choses". C'était en 1983...

Cinq ans plus tard "Measures of distance", la vidéo présentée ici, témoigne d'une maturité affirmée. À l'urgence du dire, mais aussi à la mise en question pleine de doute de la circulation prétendument facile de l'information, succède une voix plus personnelle encore qui raconte et témoigne, interrogeant, l'une des toutes premières fois le thème de l'exil. Cette vidéo d'un quart d'heure montre la mère de l'artiste sous sa douche.

À ces images se superposent, comme un voile, les signes d'une écriture : il s'agit des lettres reçues de Beyrouth par Mona Hatoum, écrites par sa mère. Signes, écritures, qui prennent peu à peu l'apparence de barbelés. La bande-son, très importante, est l'enregistrement d'une conversation entre deux femmes. Mona Hatoum pose à sa mère des questions sur son enfance, sur la sexualité, sur la condition féminine, s'interrogeant avec elle sur son statut d'exilée et son corollaire, la question de l'errance. Cette conversation, à la fois tendre et tendue - où il y a de l'animosité et de la nostalgie -, est interrompue par la lecture des lettres traduites en anglais et lues par l'artiste. Celle-ci vit à Londres depuis 1975.

"Measures of distance" est une œuvre forte et complexe qui parle de séparation, des relations paradoxales qui existent entre l'intime et le politique, de la Palestine que la famille de Mona Hatoum, la précédant dans l'exil, a quittée pour le Liban où l'artiste est née, de sa famille proche-orientale, de la culture, des habitudes de penser, de sa mère et de la vie qu'elle vit, complètement autre, presque étrangère et des exils des uns et des autres. Différents. Non réconciliés ?

Taysir BATNIJI : "Gaza, journal intime" (2001)

Taysir Batniji est né à Gaza peu avant l'occupation de 1967 et a obtenu, en Palestine, un B.A. des arts plastiques à l'Université d'Al Najah. À partir de là il vit une manière d'exil, à Naples (1993-1994), à Bourges (1995) à l'École des Beaux-Arts où il obtient son diplôme deux ans plus tard, avant d'obtenir une licence en arts plastiques à l'Université de Paris VIII puis, en 2001-2002, pour six mois, une résidence d'artiste à "Schloss Solitude", près de Stuttgart, tout en exposant à Gaza, à Jérusalem, dans des Centres Culturels ou dans l'YMCA de Gaza où il est devenu chargé de cours en arts plastiques à son retour en octobre 2000 multipliant les allers et retours problématiques et difficiles entre Gaza et l'Europe.

C'est alors qu'il s'interroge sur les rapports entre son travail et ce à quoi il est confronté en permanence, répertoriant deux questions de fond. "La première concerne mon implication au cœur d'une scène artistique européenne et mondiale. C'est un rapport qui, bien que parfois critique ou sélectif de ma part, semble toutefois favorable à mon appréhension des nouvelles formes et moyens d'expression. La seconde concerne ma position en tant qu'homme et plasticien palestinien face à un pays jusqu'à ce jour plongé dans le conflit, et cela depuis un siècle."

C'est de là que naît le sens et la spécificité de sa démarche mais aussi ce qui peut paraître une ambiguïté car les signes ou clichés médiatiques (concernant bien entendu le conflit israélo-palestinien), facilement repérables par le public, ne sont pas les aspects sur lesquels se fonde ce travail concerné mais distancié.

Que donne donc à voir la vidéo montrée ici ?

Des scènes de la vie quotidienne à Gaza figées significativement dans un instantané auquel le son seul donne vie. Ces scènes figées sont entrecoupées par des flashes montrant un boucher coupant au hachoir des morceaux de viande. Façon de parler d'une situation tragique, aujourd'hui, en artiste.

En dehors de tout discours militant.

PAYS BAS

Bas Jan ADER : "Primary Time" (1974)

"Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches. Et puis voici mon cœur qui ne bat que pour vous", pourrait dire Bas Jan Ader à la suite de Verlaine, alors qu'il nous propose, dans la vidéo "Primary Time" de 1974, cette bande fascinante où on le voit lui-même, tout de noir vêtu, cadré de façon à disparaître en tant qu'individu, arranger quelques fleurs dans un vase, les regroupant méticuleusement selon leurs couleurs, rouges, jaunes, bleues, puis dérangeant cet ordre pour les mélanger, les réorganiser selon d'autres critères, ou selon sa fantaisie réalisant, d'autre part, une série de photos de cette intervention.

Romantique, tragique, timide, instable, incertain : c'était ainsi qu'était perçu ce personnage à la fois ironique et sincère qui faisait le grand écart entre le concept et l'émotion, buvant par exemple une tasse de thé et s'effondrant dans les larmes devant la caméra, en faisant des cartes postales ou tombant d'un arbre, d'un toit, d'une berge d'un canal à Amsterdam.

Une partie du travail de cet artiste-culte, pour qui l'art était un processus vital de découverte, paraît rétrospectivement contenir des éléments prémonitoires de sa fin et une prédilection certaine pour les images d'échec, de perte, de chute et d'effondrement.

Bas Jan Ader est mort, ou a disparu en mer, à l'âge de 33 ans en 1975.

Tentait-il, une fois encore, fasciné, de pousser les limites de l'art à l'extrême, dans un geste de défi plus risqué que les autres dans son bateau de 13 pieds sur l'Océan. Ou était-il, comme il le disait aussi, parfois, à la recherche du miraculeux ?

RUSSIE

Violetta LIAGATCHEV : "Mikrokosmos" ou "Petite Odyssée en trois mouvements" (1996)

"J'ai commencé à faire de la vidéo quand je me suis rendu compte que l'état statique des œuvres ne suffisait pas à traduire la chronologie des événements", dit-elle. Pour autant "Je ne fais pas de cinéma, précise-t-elle. Dans mes vidéos il n'y a pas de personnages qu'on regarde vivre. Mon regard est un regard fragmentaire."

Un regard fragmentaire pour une Odyssée de l'espace tout de même qui a plus à voir avec celle de Kubrick qu'avec celle d'Homère : "Mikrokosmos". C'est l'Odyssée du sexe féminin, isolé au cœur d'un monde en convulsion et confronté à plusieurs rencontres : la violence et la guerre, une rose à qui il (le sexe) s'étonne de se voir comparé et enfin celle du "corps masculin non agressif en tant que réalité extraterrestre", rencontré in fine.

C'est là une espèce de fresque drolatique qui nous est donnée à voir, du Bing Bang, de l'origine du monde, de la caverne vaginale, à la Guerre des Étoiles, à la technologie extrême, à notre réalité aliénée.

En 1996, dans Mikrokosmos, Violetta Liagatchev, considérée, alors, comme une artiste "féministe", parlait d'un sexe traversant le cosmos comme Gogol parlait d'un nez parcourant en calèche les rues de Saint-Pétersbourg.

Voilà donc ce sexe, vu en gros plan derrière sa forêt de poils, qui avance, se ballade, bien planté sur ses fesses faisant office de jambes, dans une lumière bleue et rose, irréaliste.

Cocasse, jamais pornographique ni "choquante", cette avancée du sexe, cette errance tranquille mais déterminée, le conduit à la recherche de son partenaire.

Le voici, traité en négatif, comme une planète à la fois mystérieuse et féerique, sur lequel il se pose. "Le sexe féminin arrive dans ce monde poétique par choix de fuir le réel qui lui est proposé avec ses multiples humiliations", dit-elle, refusant d'entretenir de quelque manière que ce soit le conflit masculin-féminin.

Violetta Liagatchev détourne les codes, propose d'autres possibles, de nouveaux agencements.

"Les hommes seront femmes, disait Musset... et les femmes... tout ce qu'elles voudront !"

C'est presque cela.

Ni le sexe ni la chair ne sont tristes : ils peuvent offrir de nouveaux horizons et nous réconcilier avec la pensée : telle est la leçon offerte par Violetta Liagatchev.

SUISSE

Olaf BREUNING : "Ugly Yelp" (2000)

L'œuvre tout entière d'Olaf Breuning, dont la jeune carrière connaît des accélérations ces temps-ci, est imprégnée de culture, passe par la culture, transpire la culture. Ou le remix.

Son art est à la vidéo ou à la photographie ce que le DJ est à la production musicale : une façon de recoller les morceaux, de varier sur un thème, de regonfler des machines essouffées, de revisiter ce qu'on aime. Jeune, donc, et imprégné d'une culture qui s'affiche jeune et branchée, qui passe par le gore ou le zapping.

Dans ses mises en scène, Olaf Breuning soulève des questions concernant la production d'images aujourd'hui et rassemble, met en regard, tout ce qui nous est familier et qui touche à l'imaginaire aussi bien qu'au quotidien, à la publicité, aux films, à la télévision, au monde des médias ou à l'art. Oui, à l'art, car, pour Olaf Breuning, l'histoire de l'art et l'art, même revus sur le mode cheap, participent de notre réalité et de notre mémoire collective autant que tous les autres domaines qui la constituent.

Est-ce pour cela que l'atelier, le lieu où se déroulent l'action et l'installation, sont visibles dans les photographies ? Tout le dispositif montre et dévoile, en tous cas, comment l'image s'est constituée, les œuvres véhiculant constamment la question de l'activité artistique. Elles montrent qu'elles sont le produit d'une construction.

FISCHLI und WEISS : "Der Lauf der Dinge" (1987)

La vidéo intitulée "Der Lauf der Dinge" ("Le cours des choses"), lorsqu'on la découvrit à la Documenta 8, quelque part du côté où se trouvait aussi Boltanski, fut une révélation immédiate. Cette œuvre, d'emblée, avait conquis une renommée d'une ampleur incomparable. Par sa drôlerie. Par son incroyable inventivité. Par sa diabolique habileté technique. Dès le premier jour, cette pièce magique fut considérée comme un classique. Elle l'est demeurée.

"Le cours des choses", vidéo bien nommée, figurait un enchaînement, des enchaînements.

Les uns paraissaient aller d'eux-mêmes, les autres découler de probabilités douteuses mais qui finissaient par arriver, d'autres encore, sollicitées de très loin, étonnaient par leur logique rigolarde. Il y avait des allumages brusques et soudains, des fusées, du pétrole répandu qui s'enflammait, des étincelles qui se propageaient, d'in vraisemblables coïncidences, des souffles provoqués, des dégonflements hasardeux ou, du moins, qui paraissaient tels, des équilibres funambules, des écroulements progressifs.

On passait d'une roue qui déboulait à une glissade qui n'en finissait plus d'aboutir, d'une réaction chimique à une conséquence mécanique. Tout cela s'enchaînait. Dans une succession d'accidents minuscules et de petits miracles.

Un délice. Fischli und Weiss avaient, en outre, la politesse de rester drôles de bout en bout. L'esprit de Dada rôdait dans les parages... L'œuvre de Fischli und Weiss, qui recourait et recourt toujours, aussi bien à la photographie qu'à l'installation, à la sculpture qu'à la vidéo, s'avoua narrative puis encyclopédique. Elle continue aujourd'hui, à peu près, sur le même registre.

Pipilotti RIST : "I'm not the girl who misses much" (1986)

Un don pareil, on n'en trouve pas souvent ! Dès ses premières vidéos, cette jeune artiste suisse débordante d'énergie, d'idées, témoigne d'une virtuosité, d'un entrain, d'une invention stupéfiante. Depuis Nam June Paik on n'avait pas vu ça !

Ajoutez-y une impertinence à l'emporte-pièce, de l'alacrité, une fantaisie qui enchante et sidère, une attention extraordinairement sensible au monde d'aujourd'hui et rien ne sera dit car Pipilotti Rist est mieux, bien mieux que tout ce que ses commentateurs et laudateurs ont pu sortir de leur cervelle. Pipilotti Rist, ça pète le feu !

"I'm not the girl who misses much" montre une fille qui, les seins à l'air, s'agite plutôt qu'elle ne danse avec des gestes saccadés de plus en plus frénétiques dans un espèce de flou qui impose sa tension pendant toute la durée de la bande, le son étant, lui aussi, affecté par l'accélération qui culmine rapidement en notes aiguës et en gestes de plus en plus désordonnés. Puis le son et l'image sont ralentis jusqu'à atteindre des graves exagérés, à la limite de l'aphasie pour le son et à l'arrêt pour l'image... jusqu'à repartir de nouveau dans l'accélééré et ses excès pointus.

Cette vidéo ne se limite pas qu'à cela. La chanson va être interprétée par un crooner. Il y a des images bleues, des gros plans (sexy ?) de lèvres. Et l'on retrouve la virtuosité d' "Entlastungen Pipillotis Fehler" (1988), ses vertiges, cet art de la variation qui caractérise ce travail éblouissant...

TAIWAN

LIU An-chi : "Va et vient" (2001)

Elle vient de l'installation, Liu An-chi. En 1999, elle avait mis, derrière un rideau de petits sacs en plastique remplis d'eau, retenus par de minces ficelles, un lit avec un creux pour y mettre la tête et un "son liquide" là dedans qui, étrangement, modifiait la sensation, le sentiment de votre corps, lorsque vous vous couchiez dessus, réveillant à la fois des sensations étonnamment sensuelles et l'impression de baigner dans un liquide amniotique.

L'œuvre était extraordinairement troublante. Elle fut déterminante dans le parcours de l'artiste : c'est, en effet, à partir d'elle que Liu An-chi a pris conscience de ce qu'elle était et de ce qu'elle pouvait faire.

"On est un peu perdu dans cette époque où l'on peut communiquer sans se regarder m'avait-elle dit. La relation entre les gens s'est modifiée. Le corps a moins d'importance qu'auparavant. Il y a une absence. Peut-être un manque."

"Happy hours" est la vidéo d'elle que j'ai exposée le plus souvent : elle montre deux mains couvertes de savon, filmées en gros plan fixe, se frottant longuement l'une contre l'autre, s'attardant dans des mouvements qui paraissent mimer l'acte sexuel, lentement d'abord, puis de plus en plus vite, jusqu'à un paroxysme et à un lent apaisement. En dehors de tout réalisme, mais aussi de tout symbolisme.

"C'est quelque chose de très ludique et de très innocent, commente l'artiste. Comme chez les enfants qui jouent avec un peu n'importe quoi, surtout leur propre corps. Et en même temps ça provoque une sensation très sensuelle. Comme chez les enfants aussi, d'ailleurs."

Très simple, donc, cette vidéo est constituée d'un plan fixe coupé au début et à la fin. "C'est peut être parce que j'ai une pensée assez compliquée que j'aime les choses simples", dit-elle encore.

Quelques mois plus tard, Liu An-chi récidive avec un doublé montrant sur un moniteur une main battant des œufs en neige, le fouet automatique baignant longuement dedans avec une insistance sexuelle sans équivoque et, sur l'autre moniteur, une main féminine ramollissant ses poils pubiens avec de la crème avant de les raser. Les analogies qu'on ne manque pas de faire entre les deux images qu'objectivement rien ne rapproche, installées face à face, ne sont pas le moindre plaisir qu'on prend à la vision de cette œuvre plus subtile que cette description peut le laisser penser.

"Va et vient" est le titre de deux œuvres qu'elle vient de réaliser et que j'ai sélectionnées pour une "carte blanche" que me proposait la galerie Nathalie Parienté. Il s'agit de deux vidéos encore plus épurées, l'une montrant du lait dans une casserole qui, chauffée, laisse apparaître peu à peu des bulles qui envahissent l'écran avant de se stabiliser et de disparaître lentement. Là encore, sans qu'elle soit exprimer de manière précise, la dimension sensuelle et sexuelle paraît évidente dès qu'on l'a repérée. Comme dans la vidéo choisie pour l'exposition que voilà, montrant un bol pris en plongée, à la verticale, qui, légèrement ébranlé, fait déborder le lait du bol dans un magnifique ralenti. Tout cela, qui est magnifique, nous conforte dans l'idée que Liu An-chi est, dans le domaine de la vidéo, et plus généralement de l'art, une des plus remarquables apparitions du moment.

CHANG Hsia-fei : "Big Thunder" (2001)

Elle montre ici l'une des plus astucieuses mise en boucle jamais vue dans le domaine de la vidéo. La caméra, installée dans un wagon quelconque d'un railway de foire, filme les montées, les descentes vertigineuses, les heurts, les cris d'effrois et la répétition de tous ces événements. Le parcours circulaire se répète en boucle, en effet, et paraît ne jamais avoir de fin...

C'est fascinant ; mais, en même temps, passablement inquiétant.

Moi, c'est la façon de regarder le monde qui me plaît, un peu de guingois, sans complexe, cool, chaloupée, tout en humour.

Enfant, puis adolescente, Hsia-fei a étudié la littérature française. Sa mère, qui était peintre, aimait beaucoup la France et les impressionnistes. Par la suite Hsia-fei est pour ainsi dire "tout naturellement" venue en France conduite par le rêve de sa mère devenu son rêve aussi, peut-être. Elle veut apprendre la langue et la littérature. "Et, dit-elle je me suis retrouvée vendeuse dans une librairie, à coup sûr proche de la littérature mais comme vendeuse, quoi."

La vidéo n'est pas venue tout de suite. Chang Hsia-fei écrivait. En Chinois. Des poèmes, des nouvelles. Qu'elle publiait. Chang Hsia-fei voulait devenir écrivain.

Mais elle se rend compte que son français n'est pas bon. Si elle veut rester en France il faut s'orienter autrement. Ce sera les Beaux-Arts, la rencontre avec Leccia, Closky, Gonzalez-Foerster et Nantes où elle passe son post-diplôme.

Désormais rien ne va l'arrêter. "J'ai moins de limites que mes camarades français. Je suis loin de chez moi. Je peux faire n'importe quoi. Personne ne me connaît. En plus je n'ai pas de vraie formation artistique, pas de base. Je suis libre, complètement."

Tout de suite elle réalise des performances qu'elle enregistre sur vidéo.

Glisse vers la vidéo.

Comme celle-ci, réalisée en 1997 où on la voit écraser une cerise et étaler le jus sur la table ou "Lili Marlene" (1999) où on voit une baignoire, une fille (habillée) qui entre dans le champ puis dans la baignoire et disparaît aux regards. Le spectateur attend, se demande si elle va sortir, si elle va faire quelque chose ou si ça finit comme ça. "C'est une réflexion sur la vérité, dit Chang Hsia-fei, Vous voyez une baignoire. Il y a des gens qui savent qu'il y a quelqu'un dedans, d'autres non parce qu'ils ont tourné la tête au moment où elle entrait dedans. Est-elle encore dedans ? Y a-t-il un trou dessous. On ne sait pas."

Ce qu'on sait, en revanche c'est que Chang Hsia-fei dit ce qu'il ne faut pas dire : qu'elle aime beaucoup Pipilotti Rist, par exemple. Du coup on va s'imaginer qu'elle la copie. Ce serait mal la connaître, non ?

Mais qui la connaît ?

USA

Gary HILL : "Mediations" (1979-1986)

Un haut-parleur et du sable : c'est tout ce qu'il faut à Gary Hill pour nous parler de "Mediations", la main de l'artiste recouvrant progressivement le haut-parleur avec du sable, le son se faisant alors, progressivement plus sourd et la parole de plus en plus étouffée.

Au début, on voit donc les grains de sable qui, drôlement, sautent à chaque pulsion du son et qui le font de moins en moins après, au fur et à mesure que ceux-ci s'accumulent et font poids, que le son s'amenuise, s'étouffe. Comment rendre visuel les transformations du son : chez Gary Hill, comme chez Bill Viola le son et le langage ont une importance primordiale.

On connaît de lui essentiellement ses installations vidéo spectaculaires impressionnantes telles "Tall Ship" (1992) qui se développe le long d'un couloir de 25 mètres plongé dans l'obscurité où sont projetés des personnages de petite taille sur les murs seules sources de lumière pour le visiteur qui avance déclenchant des capteurs. Les personnages se rapprochent alors de lui jusqu'à accéder à une taille humaine grandeur nature. Du moins en apparence.

Gary Hill est sculpteur de formation mais très vite il s'intéresse à la vidéo jusque dans ses recoins les plus avancés : images de synthèses, systèmes interactifs etc. Il a réalisé ses premiers travaux, au début des années 70, expérimentant techniquement les possibilités du médium avant de se lancer dans les explorations images/langage, déconstruction du texte et construction de l'image. Derrida et surtout Blanchot étaient alors au centre de sa réflexion.

Paul Mc CARTHY et Mike KELLEY : "Heidi" (date à compléter)

Ceci n'est pas une performance, pas un film, pas une vidéo, pas des marionnettes, pas je ne sais quoi d'autre. Pas même un OVNI.

Cela se passe dans le décor d'une fausse maison de poupée proche d'un décor de Sitcom et se découpe en "parties". C'est "Heidi", vidéo "culte" s'il en est.

Avec du déplaisant, beaucoup de déplaisant, des longueurs, des lourdeurs éléphantiques, des légèretés inavouables, des ambiguïtés revendiquées, du camp plutôt que du kitsch, de la caricature sous toutes ses formes et de la scatologie poussée au-delà des limites connues à ce jour.

Avec les préoccupations sur le corps transformé de Paul Mc Carthy, le souci de transformer la peur en rire de Mike Kelley.

Paul Mc Carthy et Mike Kelley, respectivement 56 et 45 ans aujourd'hui, se sont rencontrés à Los Angeles vers la fin des années 70, à la Cal Art. Il y avait là Nam June Paik, Allan Kaprow, et beaucoup d'autres qui inventaient des formes d'art issues de la pop culture, de la bande dessinée, de la performance et de la vidéo.

"Il y a une similitude dans le rapport que nous établissons entre l'abject et l'informe, même si nous l'abordons de manière différente, dit Mike Kelley, en 1999, au cours d'une interview accordée à Marie de Bruggerolle pour "Beaux-Arts". J'associe le sublime avec ce que la culture considère comme abject."

Paul Mc Carthy et Mike Kelley revendiquent tous deux l'influence de Guy de Cointet et de Chris Burden, jouent avec une humanisation de l'objet, des objets qui deviennent des personnages (une chaise devenant la mère, un magnétophone le père et vice-versa), et qui subissent, à l'occasion, des changements d'identité multiples.

"Nous nous servons des mêmes objets (poupées, animaux en peluche) mais différemment, m'a précisé Mc Carthy, cet été, à Nice. Mes performances sont plus spontanées, plus viscérales, plus massives, celles de Mike Kelley, d'abord improvisées, puis mémorisées et jouées, plus qu'objectivées. À nos débuts, on me considérait comme "expressionniste" et lui comme

"post-structuraliste."

Matt MORELLO : "The artist Trilogy" (2000)

Ce triptyque vidéo constitue trois états d'un même discours sur l'art réalisé avec humour à partir de films des années 50, 60 et 70, généralement de série B, vus à la télévision.

Ces films, Matt Morello s'en réapproprie la trame et va s'y glisser lui-même comme personnage par les vertus de l'ordinateur, d'une virtuosité assez étonnante et d'un labeur acharné : chaque trucage demande des jours et des jours de mise au point méticuleuse.

Cela dit, quelques minutes (5,5 et 3 minutes) suffisent à l'artiste pour dire ce qu'il a à dire avec ironie, et noirceur peut-être, sur le monde de l'art, ici l'artiste, le critique et le marchand. La première vidéo, intitulée "Bucket of Blood", tirée du film du même nom, réalisée en 1959, montre un génie de la sculpture dont les œuvres "plus vraies que nature" le conduisent à la gloire et à la fortune... Jusqu'à ce que la vérité soit découverte. Elle est terrible !

La deuxième vidéo s'intitule "The hand". Elle a été réalisée en pensant à "Dr Terror House of Horror" de 1965, avec Christopher Lee, prince des films d'horreur à la voix de bronze. S'y trouvent mis en scène un artiste et un critique qui s'opposent en termes un peu vifs, quoique assez conventionnels, jusqu'à la solution finale criminelle et surnaturelle.

La troisième vidéo s'intitule "Paint me dead" et se souvient du film réalisé en 1978 : "Hammer House of Horror". On y voit un peintre du dimanche qui achève son ultime autoportrait en versant dans l'horreur. Vertige de la boucle, enchantements de la virtuosité, sont à l'œuvre dans ces vidéos pleines d'humour.

Bill VIOLA : "The space between teeth" (1977)

Voici un fauteuil vide. Un homme se penche sur un lavabo, boit de l'eau, s'assoit dans le fauteuil et reste là, les mains posées sur les accoudoirs, sans rien faire, longuement. Soudain il hurle. Il est barbu, vêtu d'une chemise rouge, il porte des lunettes. Filmé en plan fixe, il hurle de nouveau. Alors la caméra accomplit un rapide travelling arrière dans un corridor sans fin tandis que résonnent les cris à intervalles plus ou moins réguliers. Enfin la caméra s'immobilise. Au loin l'homme. La caméra s'engouffre, alors, en accéléré, jusqu'à sa bouche, jusqu'à ses dents. Et le cri se fait spasme. La caméra fouaille cette gueule ouverte. Et le cri bouscule l'image, la percute, l'envoie dinguer. Il n'y a plus rien. Que l'innommable.

C'est par le son que Bill Viola est venu à la vidéo en 1972. Comme Nam June Paik, Bill Viola a en effet étudié la musique.

Toute son œuvre accorde une large place au son, comme en témoigne l'une de ses meilleures œuvres : "Chambre pour Saint Jean-de-la-Croix" (1983) qui se présente comme une reconstitution de la cellule où le grand mystique fut emprisonné pendant l'Inquisition. Une voix lit ses poèmes. Alors, soudain, tout l'univers qui gronde paraît pris de tremblement : le sol, le plancher de la cabane minuscule du saint, la montagne volcanique qu'on voit au loin et jusqu'à l'air électrique. C'est prodigieux.

Toujours Bill Viola travaillera l'image comme une composition musicale. Peu à peu, aussi, Bill Viola, qui a beaucoup voyagé, s'initie à la littérature mystique. Celle-ci imprènera profondément son œuvre.

"The crossing", en 1996, met en œuvre deux projections de vaste dimension. Elles montrent un homme consumé par les flammes et un autre en train de se noyer dans l'eau qui s'accumule. Le ralenti de l'image, la violence des sons, la somptuosité des couleurs et ses dimensions, tout concourt à faire de cette œuvre un poème visuel et sonore impressionnant.

Parfois ce poème, chez Viola, se fond en extrême violence. Comme ici.

William Wegman : Titre et date à compléter

"La vidéo est passionnante parce qu'elle ressemble beaucoup à la télé mais contrairement à la télé on doit la faire soi-même", dit Wegman. Wegman a commencé à faire de la vidéo en 1969 - c'est à dire très tôt dans l'histoire de cet art là - à l'université du Wisconsin. Pourquoi ? Parce que, dit-il, la vidéo lui offre alors un moyen de donner une unité à son travail. Le problème de l'échelle, en particulier, à cette époque, le préoccupe : la vidéo, selon lui, "fait voler en éclats toute la question des dimensions et de l'échelle." Elle permettra aussi, estime-t-il alors, d'aller toucher les gens chez eux, sans être là quand on s'avisera d'acheter de la vidéo - ce qui, à l'époque, n'est pas évident.

Pour l'heure, ce qui l'intéresse c'est d'élargir, grâce à elle, l'éventail de ses thèmes, c'est de parler de ces choses auxquelles on se surprend à penser à des moments imprévus.

Pour cela la vidéo est idéale.

Il l'emploiera idéalement, utilisant souvent ce qui se trouve à sa portée, c'est-à-dire des accessoires de l'atelier. Pas seulement son chien, nommé Man Ray...

L'une de ses bandes les plus célèbres est "Two Dogs" (1975-1976), aussi appelée "Dog duet" parce que deux chiens fixent des yeux, en même temps, quelque chose qui se trouve hors champ et suivent ses déplacements. Par moment les deux chiens sont parfaitement et étonnamment synchrones, par moment ils agissent en contrepoint. "Man Ray Man Ray" (1978) évoque des événements de la vie de l'artiste et du chien de Wegman. Des photos et des vidéos sont mixées avec un commentaire dit par un critique "pour broser, dit Wegman, un portrait particulièrement flou".

Wegman prendra souvent le contre-pied des tendances et des vogues. Alors que l'art vidéo tâtonne et se cherche, dans une période qui privilégie la répétition et la durée jusqu'au bout de l'ennui, il propose des vidéos particulièrement courtes, vives et même enjouées, avec une nette prédisposition à l'humour.

Ici un verre de lait et comme une tempête dans ce verre de lait. Un orage. Que se passe-t-il ? On regarde le lait qui s'agite. Ce n'est que peu à peu qu'on voit de quoi il s'agit : c'est la langue d'un chien qui lape, tout près d'un micro qui l'enregistre.

YUGOSLAVIE

Tanja RISTOVSKI : "Rose of Memory" (2000)

La mémoire et l'oubli, Tanja Ristovski connaît. Née en 1969 à Belgrade, Yougoslavie, vivant aujourd'hui à Vienne, ayant exposé à la Biennale de Venise (Apertutto) en 1999, elle est au cœur du problème. Quand les avions de l'OTAN lancent leurs bombes, comme une Alice minuscule, perdue dans un monde de géants qui se comportent parfois à la manière d'éléphants dans un magasin de porcelaine, elle lance et répète une comptine dérisoire: "Will you, won't you, will you, won't you, won't you joint the dance ?"

Tanja Ristovski a vécu, au-delà de la "situation de crise" dans les Balkans, l'écroulement d'un monde, celui de ses frontières et de son identité, celui de sa propre intégrité. Elle est devenue nomade, incapable de se reconnaître, de reconnaître sa culture dans l'image véhiculée, imposée par les grands médias des forces coalisées.

"Dans ce mélange d'obstacles subjectifs et objectifs, une seule question pouvait être posée, dit la critique Dobrila Denegri : la question de l'existence."

C'est celle qu'elle pose.

Dans la vidéo que voilà, qu'elle m'a confiée quand je l'ai rencontrée à Belgrade, l'an passé, Tanja Ristovski tente-t-elle une reconstruction ? Elle montre, en opposition, des scènes de la vie quotidienne, familiales, familières, douces et tranquilles, qui faisaient l'objet, parfois, de quelques-unes de ses autres vidéos et elle superpose, là-dessus, d'autres images familières à ceux qui ont suivi à la télévision cette guerre là comme ils ont suivi la guerre du Golfe avec ces engins de destructions "impersonnels", cliniques, essentiellement américains, qui ressemblent à des jeux vidéos.

Un vide - ou plutôt une béance - s'ouvre ici entre la représentation donnée par le média et l'expérience individuelle.