

STEPHEN SARRAZIN

EXPLODING STRATEGIES

(réflexions sur le soufre dans la vidéo:chaos et surenchère)
1ère partie : stratégies françaises

Comment caractériser la décennie que vient de traverser l'art vidéo ?

1- Après les expériences des pionniers du médium pour lui-même (entre les inventeurs comme Ed Emschwiller, les Vasulka, et ceux qui ont répliqué aux charges de la télévision -les collectifs Ant Farm, TvTv, Raindance et Paper Tiger Television, etc.).

2- De celles de ceux qui ont mené des actions sur plusieurs supports en permettant à la vidéo d'infiltrer davantage les lieux de l'art contemporain (de Nam June Paik, Wolf Vostell à John Baldessari, Bruce Nauman, William Wegman),

3-Et enfin celles de ceux qui, dans leur quête de spécificité, vinrent confirmer la maturité de l'art vidéo (les premières oeuvres de Dan Graham, Thierry Kuntzel ou d'artistes de la génération suivante comme Bill Viola, Gary Hill...)", comment s'y prendre, en gardant l'oeil sur ces évolutions, quels chemins suivre, pour qualifier le trajet de l'art vidéo au cours d'une période qui a permis, technologiquement, une accélération radicale de sa capacité de transformation? Ce que je propose d'examiner dans cet essai en deux parties tient d'une rencontre entre ce médium et un nombre d'idées à partir desquelles il fut sinon exclu, tout au moins absent, d'un débat esthétique qui prenait ses distances de la philosophie continentale, et qui s'articulait autour d'une théorie sociale et critique, empirique présente à la fois dans les écrits de philosophes comme Jürgen Habermas, Richard Rorty, Albrecht Wellmer, ou de théoriciens et critiques dont Peter Bürger, Fredric Jameson, Douglas Crimp, Benja-

min Buchloh... dans lesquels se poursuit une réflexion sur la fonction publique de l'art. D'emblée deux raisons pourraient expliquer cette exclusion :

1- Un certain isolement qui découle d'une conception de diffusion d'art vidéo (soit des sites qui privilégient la notion de différence, d'alternative, soit l'insuffisance des grandes institutions publiques à présenter quotidiennement des bandes) et face auquel il importe de réagir en amenant la vidéo vers ces penseurs (notons que F. Jameson et D. Crimp ont déjà entrepris une réflexion sur ce support (1) ;

2- l'influence dominante des analyses de Jean Baudrillard, Paul Virilio, et de l'impact des nouvelles technologies sur les productions vidéo récentes en France.

Ces références pourraient servir à déceler ou non une théorie sociale dans l'évolution de la création vidéo française au cours de la dernière décennie à peut-être définir une série de projets dans ce parcours. Je m'arrêterai sur une tendance qui a manifesté clairement son désir d'engagement, au sens militaire, de confrontation. Celle-ci nécessite la présence d'un appareil critique supplémentaire (qui sera mis en oeuvre dans la deuxième partie, et qui interroge la volonté derrière les représentations graphiques du chaos, de la catastrophe, du mal).

On sait d'une part que la situation historique de la vidéo en France diffère largement de celle de l'Amérique du Nord ou de l'Allemagne (où elle est issue des arts contemporains), ou de celle de l'Amérique du Sud et Centrale où la vidéo a occupé une fonction militante qui se poursuit avec la démocratisation du matériel (miniaturisation, légèreté technologique puis économique) et dans les expériences de réseaux "pirates". Par sa généalogie, la création vidéo en France est liée aux arts du spectacle, à une tradition du divertissement (théâtre, cinéma, télévision) et ses impératifs au cours de son évolution sont demeurés largement fidèles à cette tradition ; parmi ces impératifs on retrouve le souci de rencontre entre la technologie et le public : comment familiariser celui-ci avec ces nouvelles images en évitant l'austérité d'un modèle didactique ou l'affirmation d'une oeuvre plus conceptuelle. De Jean-Christophe Averty aux productions Ex Nihilo/Canal +(Jean-Louis LeTacon, Marc Caro, Pierre Trividic, Patrick DeGeetere, Céciole Babiole, Michel Jaffrenou, etc.) la création vidéo française fait preuve d'un véritable désir pour qu'un public puisse faire l'apprentissage de ce support. On distinguera certains schémas, comme celui qu'a développé Averty, et s'appliquant autant à DeGeetere, qui consiste à "mettre en scène" un artiste ou une adaptation avec des moyens vidéo (et non les moindre, Brassens, Greco, Montand, etc. ou Cocteau, Jarry, Lutrémont pour Averty ; Skin, Lou Reed, Duras, etc ; chez DeGeetere). Ou celui de Michel Jaffrenou qui reprend les formes de divertissements populaires comme le cirque le

magicien, l'opérette... Ou enfin celui de la scénarisation, de la rencontre entre le récit et un autre mode de mise-en image que pratiquent Pierre Trividic, ou Jean-Louis LeTacon. Ce fut, dans les années 80, dans son économie et par son éclatement, la production dominante en France, celle du pouvoir : de se servir d'outils numériques, de diffusion sur les grandes chaînes, de vente à l'étranger. Néanmoins cette production, qui apparaît essentiellement à la fin des années 80, doit se plier à un type de censure inavouée ; elle se manifeste par les exigences quant aux durées des réalisations (du spot, au 4, 13, 26, ou 52 minutes) et aux lois du spectacle qui régissent les chaînes françaises. Si l'on joue la carte de la différence formaliste, on occulte en revanche complètement celle du propos qui s'inscrit dans les normes, ou tout au plus dans la provocation (mais aucun projet vis-à-vis de différences qui seraient celles des classes ou celles des sexes ; citons un exemple qui illustre cette question posée par Douglas Crimp, "existe-t-il une différence entre concevoir le désir comme étant hétérosexuel et concevoir la subjectivité en tant que masculine?"(2) : après les spots de Michel Jaffrenou, (Jim Tracking, puis Vidéoperette), diffusées sur la chaîne Canal +, celle-ci présente aujourd'hui une nouvelle série de spots qui a pour titre "Pin-Ups" desquels a complètement disparu le principe de création vidéo. On pourra comprendre qu'il y a une tolérance des différences lorsqu'elles vont dans le sens de la nouveauté : d'une part on peut tolérer celles des classes et des sexes lorsqu'elles sont présentées platement sous forme de débat télévisé avec un présentateur qui contrôle le droit de parole - les sans-abris, malades du Sida...- et d'autre part on assimile avec urgence celles présentes dans la matière de l'image ; les prochains spots de Michel Jaffrenou (un grand stratège du temps dans la technologie) seront en 3-D et offriront un charme moins connoté aux spectateurs. Bien entendu ceci relève de la théorie car il y a une fiction à l'oeuvre dans cette euphorie qui accompagne la diffusion de telles créations vidéo sur les chaînes publiques ou privées : la télévision n'a pas comme mission de remplir la fonction de mécénat. Malgré quelques échappées et tentatives au cours de ces dix dernières années en France (Video USA, de Catherine Ikam ; Juste une Image, de Thierry Garrel ; Avance sur Image, de Jean-Marie Duhard et Alain Burosse, par exemple), la télévision demeure en premier lieu un site de promotion, une vitrine de la création électronique, qui résiste à sa logique de durée, de programmation, ou de tournage et fabrication (3). Pour le moment, la télévision en France représente le lieu du "même", alors qu'ailleurs, en Amérique du Nord notamment, le monolithe s'est désagrégé, comme le souligne Peggy Gale (4) : dans un premier temps on retrouve le déferlement des chaînes câblées et des antennes indépendantes qui ont rapidement répliqué aux grands réseaux avec des program-

mations nettement plus marginales, et dans un second temps celles-ci ont créé chez le public au sens large un désir et une envie d'étonnement devant la télévision dans les heures de grande écoute. Ainsi le regard porté sur un tel type d'expérimentation n'est plus uniquement celui du public auquel, on suppose, s'adresse la télévision de création et qui est constitué d'artistes et d'intellectuels. Dans ce contexte, le rôle de la création vidéo en tant que pratique de résistance devient moins corrosif. Les exemples que l'on cite depuis quelque temps déjà sont *Twin Peaks*, de David Lynch, et *The Simpsons*, en Amérique ; deux types d'objets télévisuels détournés par des indépendants auxquels les grands réseaux, dans leur guerre de "ratings", ont ouvert leurs portes. Au Canada, plus récemment, David Cronenberg a lancé «*The Scales of Justice*», pour la Canadian Broadcasting Corporation, avec l'équipe qui l'entoure depuis de nombreux films. Du coup l'esthétique de ces réalisations renoue avec une véritable réforme sociale à l'intérieur de la télévision, et ce qui se joue, me semble-t-il, dans cette réforme c'est le refus d'abandonner l'opposition entre "validité" et "pouvoir" (pour reprendre les termes de Habermas). C'est l'émancipation du sujet et du concept qui rusent avec la grille et la démonstration.

Je reviens au cas de la France et aux créateurs cités plus haut. Si ces derniers furent récompensés à maintes reprises dans de nombreux festivals, ils n'ont pu véritablement, en dépit de leur proximité avec les chaînes, rencontrer un public potentiel capable de transformer l'image qu'a la télévision d'elle-même. On aura témoigné néanmoins de la familiarisation des chaînes avec les outils de post-production, et du coup de la banalisation d'effets et trucages conçus par ces réalisateurs. De plus, ces productions, bien qu'on les retrouve ici et là dans quelques galeries, ne sont ni vraiment reconnues comme oeuvres dans le milieu de l'art contemporain (sauf le travail de Michel Jaffrenou qui est soutenu par des critiques comme Catherine Millet, Anne-Marie Duguet) et ceci peut s'expliquer par la méfiance que porte, ici, ce milieu à l'égard des collaborations télévisuelles dont le propos ne serait ni documentaire ni outil de promotion.

Eloignées de cette configuration admirable du concept et de l'objet qui légifère le rapport muséologique à la vidéo, on peut comprendre que ces bandes ne tirent aucun profit de rencontres avec de telles institutions.

Elles ne trouvent ni vraiment d'écho critique dans le discours construit sur les méthodologies d'analyse textuelle, la politique de l'auteur (le modèle cinématographique) ni dans celui qui tente un dialogue avec les cultures de masses (Baudrillard, Virilio, Daney, qui ont chacun une théorie autour de l'objet vidéo mais qui s'arrêtent assez peu sur les oeuvres).

On pourra constater d'ailleurs que dans l'ensemble il y a réticence à s'éloigner de repères établis comme le processus, ou le sujet sublimé, etc. On se garde encore d'interpréter ce qui est dit, ce qui est montré dans le travail sur bande.

Les années 80 ont également vu la confirmation des démarches d'artistes vidéo comme Robert Cahen et Thierry Kuntzel (la durée, la matière, le sujet maintenu à distance ; des oeuvres qui ont incarné en France l'idée même d'art vidéo, et qui bénéficient désormais d'une reconnaissance institutionnelle). Cependant il existe encore une catégorie de créations vidéo qui échappe à la télévision et aux institutions, et desquelles s'élevaient des voix qui osent mêler un sujet passionné (agressif) à un formalisme qui laisserait penser qu'il s'inscrit dans la postmodernité (qui joue en fait de la difficulté à distinguer cette frontière entre le rationalisme et la catastrophe). D'une part la télévision refuse de les programmer car ces oeuvres sont empreintes d'une violence critique, d'une part maudite ; d'autre part le désengagement socio-politique du milieu de l'art en France (tant chez les artistes que dans les institutions) bloque forcément l'accès à ce milieu, bien que certaines d'entre elles ont été reconnues ailleurs. Je pense donc à l'oeuvre d'Alain Bourges, à celle de Jean-Michel Gautreau, et plus récemment à celle de Jean-François Neplaz. On sait peut-être que Jean-Paul Fargier a défendu dès leurs apparitions chacune de ces productions ; mais rappelons que Chris Dercon, directeur du centre d'art contemporain Witte de With à Rotterdam, a exposé les bandes d'Alain Bourges au cours de manifestations pour lesquelles il fut commissaire, ou que Dany Bloch avait présenté le travail de Jean-Michel Gautreau au Musée d'art moderne de la ville de Paris dès le début des années 80, et que Nam June Paik l'a montré à New York.

Quant à Jean-François Néplaz, ses bandes ont déjà commencé à circuler dans les festivals, mais méritent de rencontrer un public solidaire d'une pratique politisée de la vidéo (Antonio Muntadas, Paul Garrin, Edgar Heap of Birds, Dan Graham...), un public qui refuserait de dire "ceci ne me concerne pas".

Chacun de ces artistes pose une question que je développerai dans la deuxième partie de cet essai, et qui est celle de la vidéo et du mal (impossible de ne pas entretenir de rapports avec l'ouvrage de Georges Bataille, *La littérature et le mal*, ne serait-ce que dans la fonction qu'il attribue à l'écrivain et qui "est de faire ce qui est contraire aux lois fondamentales de la société"). Mais l'idée du mal s'est modifiée, s'est radicalisée depuis Bataille et sa représentation graphique aura été au cours de cette même décennie une de grandes préoccupations des arts de l'image mouvante. Des termes comme "subversion" ou "transgression" ne suffisent évidemment plus à cerner ce type de projet dans le cadre d'un argument philosophique, bien qu'ils

n'aient perdu aucune force lorsqu'on envisage la diffusion de bandes comme "Emma ou le désir du monstre" (Bourges), ou "Ante Inferno" (Néplaz) sur les grandes chaînes. Mais ce qui apparaît déterminant avec la venue de ce travail tient à une possibilité concrète d'amener l'art vidéo sur le terrain de l'esthétique contemporaine, qui est après tout, après Adorno, une esthétique négative. Si cette rencontre n'a pas encore eu lieu, c'est peut-être parce qu'une série d'étapes successives vient exclure ces bandes d'une histoire des tendances de l'art vidéo en France, que l'on pourrait résumer de façon suivante:

- 1 - l'étape qui consiste à présenter la vidéo comme outil de création et d'expérimentation, c'est également celle de l'entrée dans les musées ;
- 2 - les destins croisés de l'installation et des machines numériques (le règne de la commande) ;
- 3 - le refus de monter de véritables expositions thématiques de bandes-vidéo (au profit des rétrospectives d'artistes, ou de genres). Quoi qu'il en soit, on peut identifier certains concepts clés de penseurs comme Foucault et Lyotard, ou Habermas, chez Bourges, Gautreau et Néplaz. On se demandera si cette présence vient légitimer la pratique de ces artistes (ou même la vidéo en général), et si elle en bénéficie de façon utilitaire (sera-t-elle davantage dissimulée parce que l'on perçoit une théorie à l'oeuvre). Contrairement à certains artistes américains et anglais, qui se réclament ouvertement de certains théoriciens en indiquant que leurs créations sont la représentation des idées qui circulent dans ces systèmes de pensée (bien que Jean Baudrillard ou Paul Virilio n'aient pas toujours reconnu ces enfants), ces trois vidéastes français n'affichent pas d'appartenance à un modèle critique ou théorique ; pourtant un des éléments qui rend ces bandes remarquables réside dans cette capacité d'éloigner la vidéo du discours sur le processus, sur le simulacre, ou pire, sur l'auteur. Ce qui me semble également pertinent, c'est de constater qu'à peu près à la même époque en Allemagne, en Angleterre, au Danemark, des bandes qui vont dans la même logique du mal se mettent à circuler dans les festivals, les musées, etc. Par logique du mal j'entend une production qui réfléchit et représente l'horreur, le sexe et la pornographie, le crime et la culture, la mort, etc., et qui traverse certaines réalisations de Marcel Odenbach, Klaus Vom Bruch, Peter Greenaway, Knud Vesterskov... Comment la vidéo laisse-t-elle le mal entrer dans son cadre (sélection, repérage et montage d'extraits de violence provenant de la télévision et du cinéma, reconstitution dramatique...), et vers quel type de rapport avec le spectateur s'avance-t-elle en isolant et répétant ces moments de catharsis paradoxale (5) ? Ne s'agit-il que d'une rhétorique de l'émancipation, ou va-t-on vers la notion d'un mode

de vérité qui ne serait pas uniquement une autre production de pouvoir (6) ? Enfin, ces bandes dépassent-elles la dénonciation, arrivent-elles à atteindre une réalité "embrouillée par la théorie" (7) ? Dans la deuxième partie de cet essai (à paraître dans un prochain numéro de Chimaera) une analyse détaillée des bandes suivantes, Emma et le Désir de Monstre (Alain Bourges), Ante Inferno (J.F.Néplaz), Les Constellations Toxiques (J.M.Gautreau), et le TV Dante (Peter Greenaway), Als konnte es auch mir an den Kragen gehen (Marcel Odenbach), Das Duracellband (Klaus Vom Bruch), et A Motherly Peep Show (Knud Vesterskov avec Ulrik Al Brask, Jens Tang) permettront de poser des hypothèses quant à une théorie du soufre dans la vidéo, et de voir quelles oeuvres arrivent à maintenir un dialogue avec une telle esthétique, et celles qui cherchent à corrompre les standards rationnels, à se dégager entièrement de la notion de sujet pour se projeter dans le chaos.

STEPHEN SARRAZIN

NOTES

- 1 - On retrouvera des essais de Fredric Jameson sur la vidéo dans la revue October, ainsi que dans le numéro 48 de Communications. Douglas Crimp a réfléchi sur ce support à travers des essais dans la revue October, ainsi que l'ouvrage "Aids : Cultural Analysis Cultural Activism", MIT Press, 1988.
- 2 - Voir Douglas Crimp, in "Discussions in Contemporary Culture", N°1, pp.31- 38, Bay Press, 1987
- 3 - Le CICV réfléchit sur cette destination entre "art vidéo" et "télévision de création" telle qu'elle s'articule dans les programmations de chaînes publiques et privées.
- 4 - Peggy Gale, Reaching Stride in Catalogue : Bional de la Imagen en Movimiento '90, p.239, Centro de Arte Reina Sofia, 1990
- 5 - L'expression est du philosophe et théoricien du cinéma Noel Carroll. Voir son livre passionnant, The Philosophy of Horror (Paradoxes of the Heart), Routledge, 1990.
- 6 - Voir l'essai de Richard Rorty, Habermas and Lyotard on Postmodernity, in Habermas and Modernity , pp. 161-177, MIT Press, 1985.
- 7 - ibid.pp.171-172

STEPHEN SARRAZIN

Né au Canada, a habité au New Hampshire (USA), à Montréal et à New York ; a étudié à l'Université Concordia (cinéma ; littérature anglaise ; allemand), au New School for Social Research et à New York University (philosophie, histoire de l'art), à Paris III et à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes (théorie du cinéma, esthétique). A réalisé quelques courts-métrages expérimentaux en Amérique et au Canada avant de s'intéresser à la vidéo.

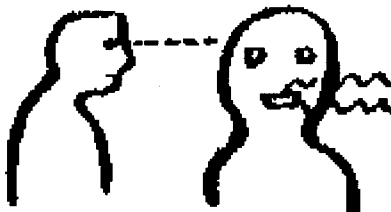
Production critique depuis 1982 ; a collaboré aux revues suivantes : Parachute, Cahiers du Cinéma, Art Press, l'Image Vidéo, Pixel, etc...

Textes de catalogues (festivals, expositions). Chargé de cours à l'Université Paris VIII, conférencier à l'ESEC et l'EAC ; membre du comité de programmation de Vidéochroniques (IMEREC, Marseille).

Travail avec Marie Toussaint-Chouinard depuis 1987. Vit à Paris depuis 1988 (31 ans).

Conseiller artistique au CICV depuis septembre 1990.

PROJETS & ACTIONS



CATHERINE FEUNTEUN ET CATHERINE LECONTE : GENERATION TELE

MARC MERCIER : VIDEO DES UNS, BOHNEUR DES AUTRES

JEAN-PAUL CURNIER : INSTALLATION VIDEO AU CHATEAU D'IF



CATHERINE FEUNTEUN ET CATHERINE LECONTE



GENERATION -TELE

CATHERINE FEUNTEUN ET CATHERINE LECONTE
GENERATION -TELE

Labelle-télé est une boîte à idées.

Elle s'est donnée pour objectif de penser la télévision, sa matière, son flux, ses marges, sa culture.

Elle développe plusieurs axes de travail :

- Evaluer les programmes de la télévision
- Identifier les pratiques culturelles liées à la télévision
- Réfléchir à l'éducation aux médias
- Organiser des manifestations
- Concevoir des programmes télévisuels

Cette association a pour vocation de travailler en collaboration avec des chaînes de télévision, des producteurs, des collectivités, des artistes et des penseurs, les pouvoirs publics ou d'autres associations. C'est dans cette confrontation permanente que nous voulons développer nos idées et notre énergie.

*La télévision nous parle, la télévision nous regarde
nous regardons la télévision, nous parlons la télévision*

La télévision : paroles.

On a dit de la télévision qu'elle était une lucarne magique. On a dit que la télévision était une fenêtre sur le monde. On dit que la télévision est mauvaise, on dit que la

télévision est géniale. On dit que la télévision est puissante, on dit que la télévision est dangeureuse.

Nous disons que la télévision est en train de naître, qu'elle se fait et se défait au gré des palabres des gens qui la regarde.

Nous disons que la télévision est un formidable outil de découverte, d'apprentissage et de métissage.

La place qu'elle prend dans l'espace public nous oblige à penser, repenser le monde, ses valeurs, son organisation sociale, notre civilisation toute entière, d'un bout à l'autre du village planétaire.

La télévision : politique.

Notre époque a laissé des friches sur des espaces entiers, elle a comblé des fossés, vite fait, avec ce qui lui tombait sous la main. Histoire de reculer le plus loin possible le moment où il faudrait bien admettre que. Admettre que les pays industrialisés se paupérisent, que les pays pauvres sont encore plus pauvres et plus peuplés, que les banlieues deviennent des ghettos dignes de Blade Runner. Admettre que les systèmes politiques sur lesquels sont assis nos pouvoirs s'avèrent obsolètes face à des problèmes de plus en plus nombreux. Admettre que beaucoup admettent qu'il ne se passe plus rien, que la télévision c'est fini, la création c'est fini, la pensée c'est fini. Il faut faire le dos rond et gérer l'avenir comme un taux d'intérêts.

La jeunesse s'est emparée de la télévision par tous les bords de l'écran, elle en a dégagé des pratiques, des connaissances, des goûts, des souvenirs et des avis divers. Il n'est peut-être besoin que de regarder sur les bords de l'écran pour commencer à penser la télévision.

La télévision : consommation.

Nous sommes une génération formatée par plus de vingt années de promiscuité avec le petit écran. Nous avons dépassé l'étape de la stupéfaction devant la lucarne magique, nous sommes les usagers sans émotions de la quincaillerie. Nous sommes des téléspectateurs-producteurs d'images et de sons, la vidéo-amateur nous donne le pouvoir de faire la télévision dans une salle à manger ou dans une salle de classe, comme nos parents faisaient de la photo dans leur salle de bain.

Nous sommes en train de vivre le passage de la télé des stars à la télé des gens.

La télévision : culture.

On peut dire que la culture est un terme générique qui définit des pratiques, des

habitudes, des manières d'être et de vivre le monde, d'un groupe d'individus liés par une proximité géographique, ethnique, linguistique, religieuse,...

La télévision modifie les liens du seul fait qu'elle pénètre dans tous les clans, toutes les intimités. Elle lie, par images interposées, des individus. Elle devient un dénominateur commun pour un ensemble, de jours en jours, plus grand. Elle transforme les distances, la pensée, la mémoire. Elle rapproche les cultures, elle devient une culture à part entière.

La télévision : génération.

Comme toute nouvelle culture, la culture télévisuelle est portée par une population plutôt jeune.

Mais elle a cela en plus qu'elle brasse les langages, les couleurs, les sons.

La culture télévisuelle est une culture métisse.

La génération-télé porteuse de ce métissage doit pouvoir se faire entendre. Elle doit pouvoir se reconnaître en actes, déterminer ses styles, ses courants, ses penseurs, ses valeurs.

La télévision : génération de mutants.

La génération de LABELLE-TELE est une génération de mutants. Elle a reçu en héritage les ondes de choc idéologiques des montagnes ébranlées par ses aînés. Au sortir de ces batailles, elle est la génération de la recomposition. Il faut effectivement composer une nouvelle partition, sans chef-d'orchestre de l'histoire, sans manichéisme, avec la lucidité que nous donne la vision quotidienne des écroulements successifs de toutes ces montagnes. C'est une lourde responsabilité. Peut-être demande-t-elle le recul, les multiples expérimentations, le retour sur soi-même, le temps de la réflexion que l'on nous reproche. Nous savons qu'entre le Tout et le Rien, nous avons à bâtir de nouvelles solidarités, de nouveaux langages, de nouvelles façons d'appréhender le monde.

Nous avons tissé la toile d'araignée que promettait MacLuhan tout autour de la planète, mais la télévision nous aura donné une certaine gravité, nous ne sommes pas la génération de l'insouciance.

Tous ceux qui meurent de faim à 20 heures sous nos yeux sont à notre porte, ce sont des voisins et nous le savons. Nous avons la connaissance de la proximité, le monde est un village, comme dans tout village, tout se sait. Et les enfants de cinq ans savent cela. La télévision est un périscope et une calculatrice. Elle a enseigné à notre œil une équation essentielle : tout ce que nous faisons de ce côté de la planète est ressenti

de l'autre côté. Personne ne peut plus faire croire aux enfants que le «droit» et la «mesure» n'existent que d'un côté. La télévision est notre mémoire de l'instantané, notre mémoire transversale, elle est là pour nous rappeler à chaque instant qu'à l'équidistance de nos pieds, le monde respire, pleure, se révolte et meurt dans le même temps que nous vivons et ressentons des choses contraires. C'est le paradoxe que la génération-télé doit assumer et chercher à résoudre.

Les pouvoirs publics s'affolent parce qu'elle gère avec distance les mystifications de l'histoire dans lesquelles leurs parents ont baigné. A cet égard la guerre du Golfe aura été la plus grande démonstration : n'en déplaise à tous ceux qui prédisaient un chaos, la «génération-perdue-des-quartiers-défavorisés» cultive l'intégration au jour le jour depuis trente ans.

La télévision nous parle du monde, la télévision regarde le monde.

Nous regardons la télévision, nous parlons du monde.

GÉNÉRATION-TÉLÉ

DANS LA VILLE

Cette manifestation est conçue pour s'installer dans la ville, le quartier, la cité.

Parmi le public le plus assidu de la télévision.

Nous occuperons des espaces de grande circulation. Des écoles, des lycées, des collèges. Des murs, des façades, des halls, des palissades. Des places. Des centres commerciaux, des magasins. Des rues piétonnes...

LE DISPOSITIF :

QUATRE PARTIES DANS CE DISPOSITIF:

Les machines, les installations. Les prestations artistiques. L'opération de communication. La ligne de produits grand-public.

LES MACHINES ET INSTALLATIONS :

LES TELEMATONS

Le principe

Le télématon est une cabine d'expression sur la télé. Il dégage son intérêt dans l'implication du public, dans les questions, les avis et les divers états d'âme que suscite la télévision.

La durée du message est d'1 minute.

L'environnement

Le télématon se présente sous forme de cabine.

Extérieur : un système pour expliquer l'objet de la cabine, son principe.

Intérieur : un dispositif d'enregistrement audiovisuel (caméra sur pied/micro/spots) - le responsable régie intervient juste pour le réglage de la caméra (cadrage).

Nombre de cabines prévues : 5

Emplacement des cabines

Elles seront placées dans des endroits de grand passage (ex : mairies/rues piétonnes/sorties d'écoles/stations de métro/bureaux de poste/grandes surfaces...).

Utilisation et diffusion des messages obtenus

Deux utilisations des bandes sont prévues :

* diffusion dans le cadre de la manifestation. Les bandes obtenues dans la journée sont montées et présentées sur moniteur.

* réalisation d'un produit final (à partir de l'ensemble des images recueillies sur la durée totale de la manifestation) destiné à une diffusion télé. La durée prévue est de 10 fois 3 minutes. Ce produit implique un important travail de montage (habillage des images/palette graphique/ajout de bandes texte/bande son/...) qui sera réalisé hors cadre de la manifestation.

LE PANNEAU DES SOCIOSTYLES

Le principe

Le téléspectateur n'est pas neutre.

Le panneau des sociostyles s'appuiera sur des études faites sur la consommation de télévision comme révélateur sociologique. (Etude réalisée par Médiamétrie et l'INA) «Dis-moi ce que tu regardes, je te dirai qui tu es». La télévision-miroir, par le panneau des sociostyles, donne la possibilité au téléspectateur de porter un regard sur sa consommation, sur lui-même.

Une personne se place devant le panneau, sélectionne son programme-télé type. Le panneau lui renvoie l'interprétation qu'il fait de ses choix, une fiche contenant ces informations peut être imprimée.

La forme

Le panneau se présente sous forme de questionnaire informatique.

Le panneau est placé à l'intérieur d'un espace fermé (grande cabine).

LES MACHINES :

L'espace

La télévision pénètre dans toutes les intimités, le panneau se trouve dans un lieu intime où le public sera amené à pénétrer.

Cet espace sera donc mis en scène, plusieurs axes sont prévus :

1/ La lumière : un jeu de lumière permettra à l'espace d'évoluer et d'accompagner tout au long du parcours le téléspectateur-public. La lumière faible du début augmentera au fur et à mesure que le public s'impliquera dans la démarche qu'on lui propose (lumière tamisée -> lumière dense).

2/ Le son : Au lancement du programme, une voix off récite un extrait de texte (poétique/littéraire/scientifique/politique/comique/...) sur le thème du Téléspectateur.

3/ L'image : le panneau permettra de choisir parmi un certain nombre d'émissions, celles que l'on regarde, celles que l'on aime. Lorsque une sélection sera faite, une image en relation avec l'émission s'affichera sur les murs de la pièce.

L'espace pourra accueillir environ 5 personnes. On y trouvera 1 table, 1 chaise, 1 moniteur allumé, 1 clavier, 1 imprimante.

LA PAFOTHEQUE

Le principe

Borne de documentation sur le fonctionnement de la télévision. La Pafothèque renseigne le consommateur de manière pragmatique et sur un laps de temps court (1 mn).

La forme

Borne à 4 faces, équipées d'écrans et d'écouteurs, la Pafothèque permet aux utilisateurs de poser des questions sur la télévision (35 choix). La réponse se fera en 1 minute par images sur l'écran.

Les 4 écrans peuvent fonctionner en même temps.

La borne est "voyante" (lampes clignotantes, sons d'archives de la télé, jingles de chaînes,etc...).

Des indications d'utilisation sont visibles sur la borne.

Les questions s'affichent en colonne. Le choix de l'utilisateur se fait par sélection d'une touche.

LES INSTALLATIONS :

LE PALABRE (installation)

Le principe / la forme

La télévision se fait et se défait au gré des palabres des gens qui la regardent. A partir de cette idée, nous présentons, recréons, un espace où l'on se déplace, où l'on s'arrête. Un espace où l'on entend un murmure persistant, celui des conversations de bus, de bureaux, d'écoles, de cafés, ..., où l'on parle la télévision. Le Palabre est un labyrinthe (allées délimitées par des panneaux mobiles) où l'on se déplace. Sur les murs (panneaux) on trouve des photographies de gens qui parlent, qui mangent, qui regardent la télé, qui dorment. Photos de vedettes de la télé, de personnages de séries, photos de plateaux. On trouve des pochoirs, des graphes, des dessins, des textes, des maquettes d'objets. Mais le Palabre c'est surtout un bruit sourd, on s'arrête, on écoute, on repart. Le bruit est toujours présent.

Les rencontres

Le Palabre est aussi un lieu de rencontres.

1ère rencontre : à travers les allées du Palabre, outre les photos sur les murs, un espace est laissé au CINEMA. Une table, un projecteur, un écran (vidéo-projecteur), des casques, un film de 5 minutes monté en boucle est diffusé. 5 minutes de cinéma qui parle de télévision.

2ème rencontre : un peu plus loin, on découvre un moniteur, placé horizontalement, comme une table. Sur ce moniteur se trouvent des casques, dans les casques des voix lisent des textes (littéraires/poétiques, humoristiques/scientifiques/politiques...)/ sur l'écran les textes défilent. Cet espace ECRITURE est conçu sur le même principe que celui de la 1ère rencontre, les textes lus parlent de télévision. Des textes qui ne se contentent pas d'être lus. Des textes qui bougent, se déforment, parlent aussi.

LE SERIMANIA (installation)

Principe

Les séries télévisuelles ont leurs fans.

Nous proposons au public de rencontrer dans cette installation leurs personnages-culte.

La forme

Un parcours à l'intérieur duquel se trouvent des écrans, capteurs sonores, sosies. Sérimania plonge le public au coeur de la série, au plus près des personnages, pour une rencontre inattendue et surprenante...

CES DEUX INSTALLATIONS SONT CONÇUES ET RÉALISÉES PAR DES ARTISTES

LES PRESTATIONS ARTISTIQUES :

UN SPECTACLE POUR ENFANTS

Un décor

Le plateau mobile (environ 5m²) est un plateau de télévision reconstitué. Ce sera vraisemblablement un plateau de jeu-télé.

Les éléments du décor seront en mousse. Ils seront installés sur une estrade légèrement surélevée.

Le plateau sera la scène d'une troupe de jeunes comédiens qui élabore un spectacle sur la télévision, sur leur vision, leurs pratiques, leur imaginaire télévisuel.

Les séances seront proposées aux établissements scolaires et services jeunesse et culturel des collectivités locales.

Les spectacles seront filmés.

TELEXPO

Le principe

Un espace d'exposition conçu pour permettre à un public d'enfants et de jeunes de présenter des oeuvres artistiques sur la télévision (maquettes, BD, dessins, vidéos, sculptures, art brut, oeuvres plastiques, musique, pochoirs, graphes, stylisme, photographies, montages sonores, montages diapos,...). Cet espace est un cadre mis à la disposition du public le temps de l'exposition. La participation des exposants sera déterminée à l'avance. Une plaquette détaillant les modalités de participation sera diffusée suffisamment tôt pour permettre une préparation de qualité.

Télexpo est une vitrine d'expression de la culture télévisuelle.

LES SEANCES DES TELEPHILES

Le principe

Un programme qui mélange des moments de télévision chargés de souvenirs, de références, avec des images que l'on n'a pas l'habitude de voir sur les écrans. Images de poètes, d'artistes, de vidéastes amateurs. Images de télévision privées de télévision.

Le mélange sera harmonieux et surprenant. Ce programme est grand public.

Nous prévoyons une collaboration avec l'INA, Le Centre International de Création Vidéo Montbéliard Belfort et les chaînes de télévision pour le constituer.

LA GENERATION-TELE EN FRESQUES MURALES ET EN TOTEMS

Un habillage urbain

Une jeune équipe d'artistes en expression murale pleine d'idées et de talent,

l'Association BASALT, réalisera, à la demande, des fresques murales ou des totems (compression et habillage de vieux postes de télé). Ces oeuvres seront des oeuvres originales.

Le catalogue Génération-télé sera disponible en Octobre 1991.
Les diverses prestations commenceront à fonctionner et circuler en février 1992, pour une période d'un an.

CATHERINE FEUNTEUN

Née le 20 Août 1961.

- 1983-1988 : Responsable de Structures d'accueil de jeunes (Région Parisienne)
- 1988 : Etude de communication à l'Université Saint-Denis
- 1988 : Création de l'association «les pieds dans le Paf»
- 1991 : Création de l'association «Labelle-Télé»

Monte, en collaboration avec le CICV et Films et Formes, et soutenu par le Ministère de la Culture, la Manifestation Itinérante «Génération-Télé».

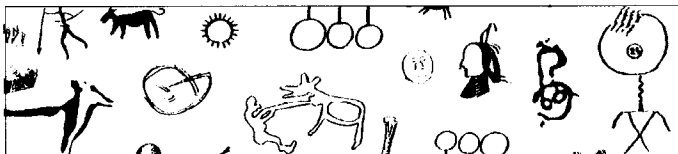
CATHERINE LECONTE

Est née à Paris, elle a 25 ans.

- Licence de Communication
- DEUG d'Espagnol
- 1985-1989 : Formatrice en informatique
- 1988 : Vice-Présidente de l'association «Les pieds dans le Paf»
- 1987-1989 : Responsable de l'association «Euroalisée» (organise des «vacances vidéo» à l'étranger)
- Association «Ville et Cinéma» (organise des rencontres entre les élus et les professionnels dans les festivals en France)
- 1989 : Membre du conseil d'administration de l'INJEP (Institut National de la Jeunesse et Education Populaire)
- 1991 : Présidente de l'association «Labelle-Télé»

Monte, en collaboration avec le CICV et Films et Formes et soutenu par le Ministère de la Culture, la Manifestation Itinérante «Génération-Télé».

MARC MERCIER



VIDEO DES UNS - BONHEUR DES AUTRES

MARC MERCIER

VIDEO DES UNS - BONHEUR DES AUTRES

Les voies de la création contemporaine ne sont répertoriées par aucune cartographie. Elles ne prennent corps que parce que des individus s'y succèdent. Cela me fait penser à ces chemins de campagne qui n'existent qu'après le foulement répété du sol de générations de paysans empruntant une même trajectoire pour leurs déplacements. Que s'opère un exode rural et voici la végétation sauvage reprendre le dessus, dissolvant dans nos mémoires toute trace d'antan.

Les voies de la création sont toutes aussi illusoire. Elles ne répondent à aucune règle fiable, durable. Le témoignage qu'elles apportent d'une quelconque expérience pratique en un point géographique précis, à une époque donnée, est une lanterne qui n'éclaire que le passé. L'avenir est à improviser. Aucune voie ne peut être tracée à l'avance, "goudronnée" ; tout au plus un objectif peut il être estimé. La marche à suivre se fait à taton avant d'apparaître comme une voie royale.

La diffusion est un des rouages de la machine complexe de la création artistique.

Nous pouvons donc sans lasser évoquer l'histoire singulière d'une pénétration de la vidéo de création aux abords de la Méditerranée.

La région marseillaise s'est souvent illustrée comme terrain de prédilection des arts visuels. C'est dans ce bain de lumière, de foisonnement de couleurs chaudes qu'est née avec Cézanne, Dufy, Renoir... la peinture impressionniste. Nul n'ignore que c'est à la Ciotat que fut filmé ce fameux train entrant en gare. Le badaud marseillais repère-t-il sur la Canebière cette plaque discrète signalant qu'une des premières projection cinématographique se déroula à l'actuel emplacement du magasin "C.A" ?

Aujourd'hui, les développements technologiques ont apporté de nouveaux supports d'expression artistique. L'art visuel s'est doté de matériaux électroniques dont nous commençons à apprécier la force sensible, la délicieuse magie aussitôt qu'ils sont mis à la portée d'artistes, au service de l'imaginaire.

Malgré les affirmations fatalistes des philosophes de café l'Histoire n'est pas un éternel recommencement, le terrain marseillais ne fut pas fertile au point de faire à nouveau figure de précurseur de l'art contemporain du regard : il s'en fallut de peu que la cité phocéenne ne fût point au rendez-vous de la vidéo de création de cette fin de siècle.

Jusqu'à ces dernières années, il n'existait pas dans la région proche de manifestation régulière susceptible de déclencher une synergie de création, de réflexion et de diffusion vidéo.

Paradoxalement c'est en marge des grands sites industriels (terrains favorables à l'éclosion de nouvelles technologies), dans une contrée plus marquée par l'aura de Jean Giono que par un quelconque élan futuriste que s'est implanté le premier festival de la vidéo de création de la région. En effet, en 1988 naquirent à Manosque les premiers INSTANTS VIDEO. Dès sa première édition, l'équipe organisatrice du festival a porté son principal souci sur la question du regard. Comment faire de l'acte de voir (dans un monde saturé d'images) un évènement ? D'où l'importance aussitôt donnée au travail de la scénographe-plasticienne Anne Van Den Steen qui vise à traduire sur un plan subtilement émotionnel, à partir de formes, de matériaux et de lumières la cohérence d'une programmation. Celle-ci s'articule autour d'une exposition d'installations vidéo et d'une diffusion de bandes, établissant une jonction entre la création régionale et internationale, plastique et télévisuelle, récente et ancienne.

En 1990, les troisièmes INSTANTS VIDEO inaugurerent la formule d'un festival ramifié. Durant dix jours quelques lieux (M.J.C de Manosque, Ecole d'Art d'Aix en Provence, Alhambra et I.M.E.R.E.C de Marseille) accueillirent avec leur particularité propre et un souci d'unité une partie de la programmation. Cette formule sera confirmée en novembre 91 sur le thème de La Ville ET le Désert.

Certes un festival est un rendez-vous culturel important. Cependant, il n'est pas en mesure de créer et de maintenir un public régional continu, de développer une culture vidéo, d'affiner un regard critique. Ces carences sont en voie d'être surmontées depuis 1989 par la mise en route d'une programmation régulière à l'I.M.E.R.E.C (Vieille Charité Marseille) par l'équipe de VIDEOCHRONIQUES dont a su s'entourer Joelle Metzger.

Il me semble pertinent car significatif d'une démarche originale de repérer qui compose le comité de programmation.

La présidence a été confiée à Robert Cahen comme si le comité voulait ainsi afficher qu'au delà de tout intérêt particulier la raison d'être de ce lieu de diffusion était la célébration d'un art. De plus Robert Cahen incarne une tradition aujourd'hui bien malmenée, une mémoire de ce que fut la démarche originale de l'audiovisuel en France avant l'éclatement de l'O.R.T.F. D'abord compositeur, membre du Groupe de Recherche Musicale de l'O.R.T.F (1971-74), il fut ensuite chargé de recherche en vidéo expérimentale au Service de Recherche de l'O.R.T.F/I.N.A (1973-76). Aujourd'hui il poursuit ses recherches formelles en produisant des oeuvres appréciées internationalement. Sa présidence assure à Vidéochroniques un souci constant de repérer ce qui bouge, les moindres soubressauts innovants dans le chantier de la création vidéo.

Jean Noël Bret est responsable de la Galerie de l'Ecole d'Art de Marseille. Sa présence apporte l'hypothèse d'une possible intégration de l'art vidéo dans le marché de l'art.

Norbert Corsino, à la fois réalisateur (N + N Corsino) et membre du collectif Marseille Objectif Danse permet d'interroger le rapport complexe du geste et de l'image, du mouvement et de la composition vidéographique.

Dominique Gibrail est un responsable de l'Institut National de l'Audiovisuel de

Marseille. Sa participation apporte un supplément de réflexion quant à la nature d'un produit audiovisuel. Il est aussi la clé d'une connaissance des archives de la production audiovisuelle française, un trait d'union entre la création récente et des oeuvres de pionniers.

Marc Mercier est directeur du festival "Les Instants Vidéo" avec qui Vidéochroniques s'est associé l'an dernier pour présenter les pionniers du Paint Box, de peter Foldès à Michaël Gaumnitz.

Joëlle metzger, à l'origine du projet Vidéochroniques, est chargée de programmation de l'I.M.E.R.E.C (Institut Méditerranéen de la Recherche et de la Création).

Stephen Sarrazin enseigne la vidéo à Paris VIII et à l'ESEC. Il est aussi critique d'art dans diverses revues (Art Press, Image Vidéo, Pixel...). Ses interventions permettent de situer la création vidéo dans le contexte large et complexe de l'art contemporain international. Son approche théorique des oeuvres favorise le recul nécessaire à l'appréhension d'une création vidéo. Chaque séance de Vidéochroniques est alimentée d'un texte distribué à chaque spectateur, l'engageant à assimiler certains concepts, associant ainsi au plaisir de voir le désir de connaître. Cette entreprise est placée sous la responsabilité de Stephen Sarrazin.

L'objectif initial de Vidéochroniques est de présenter en ouverture de la programmation une bande d'un jeune créateur, une oeuvre historique et d'autres témoignant des tendances récentes de l'art vidéo. Ces bandes sont agencées de telle sorte qu'elles répondent à une thématique, une idée, un concept. En fin de soirée le public est invité à échanger quelques remarques ou sentiments.

En règle générale, le comité assume l'entière responsabilité du choix des oeuvres et de leur agencement, ainsi que du choix de la personnalité à inviter : Michael Gaumnitz, Marie Andrée... Cependant, il arrive parfois que le comité offre une carte blanche à une personnalité représentative de certaines tendances de la vidéo : Février 91, André Iten présente un panorama de la vidéo suisse ; Avril, Friedemann Malsch propose une sélection de la vidéo germanique ; Mai, Jean Marie Duhard établira une programmation significative de son propre itinéraire...

A l'heure où j'écris ces lignes Vidéochroniques entame sa deuxième saison. Il est donc opportun de pratiquer une radioscopie, de faire un bilan de l'année écoulée, de

constater certaines nouvelles orientations, de répercuter certains sujets de débats internes entrepris lors de la transition.

Malgré un désir annoncé d'offrir des programmes composés de tendances diverses, de parti-pris formels originaux, de proposer des oeuvres bâties sur des supports technologiques différents qui nous ont permis de voir un même soir Thierry Kuntzel (Nostos) et Michel Jaffrennou (Jim Tracking), Bill Viola (Chott el Djerid) et Ko Nakagima (Ranfitoto), Marina Abramovic (Terra degli dea madre) et Gundrun Von Malzan (Déesse Europe), Peter Foldès (Narcissus) et Michael Gaumnitz (Femmes), il s'avère que l'unanimité du public (ni d'ailleurs du comité de programmation) n'est pas acquise. Ceci n'est certes pas dramatique en soi, mais les critiques avancées posent question, mettent en garde.

Notons que les oeuvres programmées sont choisie uniquement en fonction des qualités artistiques reconnues par le comité. Cependant, il faut convenir que le degré d'accessibilité, d'appréhension de l'oeuvre par le spectateur n'est pas toujours justement apprécié. Les oeuvres ne sont pas livrées codées en mains.

Et voici que se pose la sempiternelle question de la diffusion culturelle, celle qui jadis fit fracture entre les Maisons de la Culture et les milieux de l'éducation populaire. Faut il faire des espaces culturels des Temples modernes où s'opérerait entre l'oeuvre et le spectateur une communion, une soudaine révélation, une saine fascination ? Faut il au contraire tenir compte d'un décalage culturel entre le grand public et l'objet d'art contemporain et par un travail d'initiation progressive livrer les codes d'accès au plaisir du regard ?

Entre ces deux voies le chemin est étroit : élitisme en amont, démagogie en aval. Poser cette question aujourd'hui, alors même que la fréquentation des soirées est numériquement stable (60 à 100 personnes) signifie que ce n'est pas un remède qui est recherché mais un perfectionnement.

Jamais un art n'aura été à ce point victime du temps, pressé par la vitesse : vitesse d'enregistrement, vitesse de diffusion.

L'art vidéo est une émanation du cosmos en expansion de la cité post industrielle, d'un occident électronique en mutation accélérée. L'image électronique balaie l'espace d'un coup d'électron, se superpose à la réalité à la vitesse de la lumière, si

vite qu'elle oublie même de nous la montrer (même déformée, transformée). Les premiers jours de la guerre du Golfe nous auront fait l'éloge de l'électronique... en direct. Eloge dans un mutisme d'image. Le média expose ses possibilités immenses mais nullement les possibles. Possibles refoulés dans la mémoire des temps.

L'art vidéo n'appartient pas à un autre monde que celui-ci. Il est un vecteur accélérateur de l'intégration dans le corps social de nouvelles valeurs esthétiques inhérentes à notre civilisation technologique.

Or c'est ici qu'il faut apercevoir la frontière entre l'art et la communication. La communication s'adapte aux avancées technologiques pour ensuite se soumettre à ses règles. L'art au contraire est un miroir déformant, distordant. Dans cette frénésie de fin de siècle il convient (je cite Stephen Sarrazin) de "ralentir le médium". Comment ralentit-on un médium ? Non pas en le freinant comme d'acariates passésistes mais en fonctionnant dans le sens inverse. L'art vidéo c'est de la communication à rebours.

Quoi de plus pertinent que de présenter aujourd'hui les vidéos au temps dilaté de l'Américain Bill Viola ? Il faut revoir Chott el Djerrid, ces images d'un désert qui n'aurait pas connu la tempête.

Autre question. Autre débat : la forme.

Quel type de vidéo voit-on à VidéoChroniques ? Il est indéniable que la dominante est l'art vidéo avec toutes ses composantes plastiques.

Mais alors que penser du documentaire ? De la vidéo qui s'articule autour d'un récit ? La vie sociale et politique est-elle un sujet tabou de l'art vidéo ? L'art vidéo se limiterait à des recherches formelles pendant que le documentaire travaillerait l'idéologie, nous en restituerait une image déformée, rompue par sa butée sur le réel ?

Alors, dans quelle rubrique classer "Art of Memory" de Vasulka, "Sollers au Paradis" de Fargier, "Hong Kong Song" de Cahen, "Leaving the old ruin" de Batsry... ?

Convenons en une bonne fois pour toute le clivage formalisme et réalisme n'a plus cours. Les productions humaines sont complexes, elles ne peuvent se réduire à un quelconque schématisme manichéen. Il s'agit de saisir un au delà (ou un en deçà) de tout langage (en ce qui nous concerne appelons cela la quintessence de l'image,

de l'oeuvre). Une saisie d'un objet impalpable, indéfinissable, poétique. Ce quelque chose qui fait qu'un objet créé peut s'apparenter à l'art.

Cette approche sensible de la vidéo (qui refuse l'alternative forme/contenu) place le chargé de programmation dans une situation de metteur en scène. Il n'est plus un simple canal de transmission de produits vidéo. Le rapprochement, dans un temps et un espace donné, de telle ou telle oeuvre fait sens. Un troisième sens qui n'est pas la somme des sens de chaque bande choisie. Une programmation de plus d'une heure de bandes courtes est un ultime montage. Chaque vidéo est considérée comme une séquence d'une longue bande imaginaire, éphémère. Le spectacle fini chaque vidéo retourne à elle-même, sans avant ni après, son secret intact, inviolable.

Cette question de la frontière des genres n'est pas dérisoire. Non plus celle de la fonction de l'art. Décider de ne pas se cantonner de célébrer l'irreprésentable, de ne pas considérer l'art comme le terminus du sens c'est se confronter à la notion de récit. Au delà du plaisir esthétique que lègue l'art y a-t-il une place pour le philosophique ? ("Fragments d'un discours amoureux" de Barthes, est-ce un texte philosophique ou littéraire?). Nous avons aujourd'hui de plus en plus de mal à supporter l'"acoquinement" du spectaculaire et de la pensée, de l'intime et du public, du ludique et du sérieux. Soyons coquins !

Autre débat : L'installation vidéo !

Lors de l'opération Présence Suisse en février, à Marseille, Vidéochroniques accueille deux installations vidéo de Maire José Burki : "Lune" (Création) et "Volume". D'autres projets sont à l'étude.

La venue de Friedemann Malsch en avril sera l'occasion d'une table ronde où sera débattue la place de l'installation vidéo dans la production artistique contemporaine.

Pourquoi, la plupart du temps, une installation est créée pour un évènement (festival...) puis ne circule plus ? Le cours de l'installation est-il à ce point éphémère ?

Après environ vingt-cinq ans d'histoire, est-on en mesure de répertorier différentes tendances ? Peut-on miser sur des perspectives nouvelles ? Où va l'installation ?

Inventer une installation c'est créer un évènement. Quel rapport est entretenu entre l'espace et l'évènement ? Entre l'éphémère de l'installation et l'inscription accomplie

en notre esprit, en notre mémoire ?

L'installation n'est-elle pas une oeuvre architecturale ? Sommes nous invités à pénétrer son espace ? (Il en est ainsi pour l'objet labyrinthique "Irremeabilis error" de Sonja Dicquemare ou pour "No Way Buster Project" de Dominik Barbier). Où bien sommes nous tenus à distance comme l'impose le principe de visionnement d'un moniteur ? ("Le plein de plumes" de Michel Jaffrennou par exemple). Sommes nous dans un entre deux ; hésitant à pénétrer la boîte de "Lune" de Marie José Burki ou garder ses distances tant l'issue est étroite ?

Fort de cette dynamique Vidéochroniques accède à une nouvelle étape de son évolution : la production. Un projet intitulé "Architecturales" comprenant une série de sept films vient d'être élaboré. L'idée est de révéler un espace architectural, non pas en apportant un quelconque savoir mais en invitant le spectateur à l'évasion, en excitant sa curiosité.

Nous pouvons extrapoler et concevoir que ce type de projet correspond à la même lignée de réflexion que précédemment : "Architecturales" serait le degré zéro d'une installation, une sorte de haïku de l'installation : Une vidéo qui s'offre sans se donner, qui est disponible mais résiste, qui condense un espace et suspend son éclatement, une invitation pour un espace et suspend son éclatement, une invitation pour un espace inaccessible. Nulle description ; nulle définition : juste des images ; juste une désignation.

Les espaces choisis seront les villas méditerranéennes. Le principe défini est un lieu, un réalisateur.

La première réalisation pilote sera confiée à Robert Cahen pour la "Villa Kerylos". Il s'agit d'une villa grecque de l'époque classique reconstituée selon les plans de l'archéologue Théodore Reinach.

Avant le printemps Vidéochroniques fera paraître son premier Cahier annuel dans lequel figureront l'ensemble des textes analytiques rédigés en 1990 en présentation de chaque séance, un bilan de l'année écoulée, une réflexion sur le dernier festival de Riga et sur la pensée critique, des paroles d'artistes en réponse à un questionnaire qui leur fut proposé.

On remarquera, pour conclure, que la singularité qui se détache de la démarche de

VidéoChroniques est d'une part de s'adresser à un public de non spécialistes, d'autre part de faire cohabiter une diffusion pluraliste soutenue par un travail analytique continu.

Actuellement il se dégage de cette expérience que d'autres structures régionales entendent à présent procéder à leur tour à une diffusion régulière de vidéo d'un genre propre à chacune (vidéo danse, documentaires, vidéo scientifique...), en coordonnant les initiatives, en mettant en commun connaissances et compétences.

Il apparait alors qu'il est urgent pour assurer aux mieux une pérennité à ces actions, pour favoriser une formation du public, de s'attarder sur les rapports Art vidéo et Art contemporain, Vidéo et Télévision, de tenter de définir le statut de l'installation.

Arrêtons un moment avant que de clore !

Admettons s'il vous plaît que ce texte ne soit qu'un documentaire de création, un mensonge-vrai, un récit fiction assis sur quelques prises du réel, un remodelage d'un fait.

Notons quelques effets de style, quelques dérapages de sens qui fragmentent le récit. N'est-ce point une structure adoptée, disons par Marie José Burki dans "Celui qui a vu passer les éléphants blancs" ?

Je viens ainsi de relater une histoire de la pénétration de la vidéo de création en bordure de la Méditerranée. Histoire faite d'oublis, de réductions, de simplifications. Histoire enjolivée. Histoire partielle. Histoire d'une cause pour en défendre une autre, encore faut il que l'art vidéo soit une cause à défendre.

Dégraifons voulez vous ce qui nous tient d'armure.

Abattons les forteresses érigées autour d'un art menacé.

Brisons les digues de l'imaginaire.

A ce point du récit je me tais.

La vidéo des uns fait le bonheur des autres.

MARC MERCIER

Marseille 15.02.91

MARC MERCIER

Né à Paris en 1959. Vit à Marseille.

De 1977 à 1985 fut comédien et metteur en scène de théâtre.

Ecrit sur l'art.

Depuis 1988, Directeur du Festival de Manosque, Aix, Marseille : "Les Instants Vidéo".

Depuis 1990, membre du Comité de Programmation de Vidéochroniques à Marseille.