

studio
le Fresnoy
national
des arts
contemporains

Service éducatif et culturel



<i>Présentation générale du Fresnoy</i>	3
<i>Lumières du temps par Raymond Bellour</i>	7
<i>Les oeuvres</i>	9
<i>Pistes pédagogiques</i>	35
<i>Quelques ressources complémentaires</i>	39
<i>Informations pratiques et fiche de réservation</i>	49

Le Studio national des arts contemporains a ouvert en octobre 1997 à sa première promotion d'étudiants, dans un bâtiment nouveau de l'architecte franco-américain Bernard Tschumi, qui sauvegarde par ailleurs les espaces d'un ancien établissement de distractions populaires situé à Tourcoing, dans le Nord de la France, et dont il a hérité son appellation familière : Le Fresnoy. Son implantation au cœur de l'agglomération lilloise le place à égale distance de Paris, de Rotterdam et de Londres, au voisinage de Bruxelles, dans une aire géographique communément désignée comme un carrefour de l'Europe. Sur mission du Ministère de la Culture (Délégation aux Arts Plastiques), la conception de cette institution de formation artistique et audiovisuelle originale et de haut niveau fut confiée dès octobre 1987 à Alain Fleischer, qui en assume aujourd'hui la direction. Le projet fut définitivement approuvé par Jack Lang, Ministre de la Culture, en juin 1989 et classé dans la catégorie des Grands Travaux.

Le Fresnoy a pour mission de compléter le dispositif français des enseignements artistiques et audiovisuels par un pôle d'excellence dont le programme pédagogique met en avant le croisement des disciplines, la production d'œuvres en grandeur réelle avec des moyens de production professionnels, le renouvellement régulier du corps enseignant par le recours à des artistes professeurs invités, choisis parmi les créateurs reconnus sur la scène nationale et internationale, et enfin, dans un cursus pédagogique de deux années, le passage des outils, des supports et des langages aujourd'hui traditionnels de la modernité (cinéma, photographie, vidéo, création sonore et musicale) à l'univers des technologies contemporaines, du multimédia et des arts numériques.

A cette pédagogie multi et trans-disciplinaire de la production et du passage à l'acte créateur, s'articule un programme de conférences et d'ateliers (théoriques, historiques, techniques), ainsi qu'une politique de présentation et de diffusion des œuvres réalisées : expositions et programmations au Fresnoy même, lors de la manifestation annuelle Panorama, mais aussi hors-les-murs.



Photos : Peter Mauss/ESTO - Olivier Anselot

ORGANISATION DES ETUDES

Les étudiants sont invités chaque année, sous l'autorité d'un artiste professeur invité, à élaborer un projet bénéficiant de moyens financiers et techniques, et devant satisfaire aux exigences d'intérêt artistique, de faisabilité matérielle et de respect du calendrier en vue de la présentation à *Panorama* en juin. Chaque étudiant est également convié à participer au projet que réalise au Fresnoy son professeur, ainsi qu'aux productions de ses camarades.

CINEMA ET ARTS VISUELS

La première année d'études au Fresnoy – Studio national est consacrée à la production d'œuvres s'appuyant sur les langages, les techniques et les supports du cinéma, de la photographie, de la vidéo et de la création sonore et musicale, dans une logique d'expérimentation et de croisement des pratiques.

Au Fresnoy-Studio national, les techniques et les instruments historiquement liés au cinéma et à l'audiovisuel sont mis à la disposition des artistes de toutes les disciplines qui ont aujourd'hui recours aux images animées et sonores, et cela avec la même exigence de professionnalisme qui caractérise leur usage dans les productions cinématographiques. Ainsi, des artistes plasticiens, des chorégraphes, des compositeurs d'opéra ont accès aux moyens de création audiovisuelle habituellement réservés aux cinéastes. Parmi les artistes professeurs invités pour diriger les études de la première année, citons : Sarkis, Dominique Gonzalez-Foerster, Valérie Mréjen, Antoni Muntadas, Gary Hill...

Pour ce qui est du cinéma lui-même, c'est-à-dire des œuvres destinées au dispositif de la salle de projection, il reste au Fresnoy une pratique d'apprentissage et de référence, appuyée sur une culture cinéphilique largement célébrée dans les programmations qui occupent deux salles bénéficiant des meilleurs équipements en tous formats. Mais les productions cinématographiques des étudiants du Fresnoy se distinguent de celles des écoles de cinéma par une dimension de recherche, d'expérimentation (notamment sur le support lui-même), de dialogue avec d'autres pratiques (par exemple, à travers le film documentaire) et d'influence par une culture artistique qui transcende une conception

exclusivement narrative du cinéma.

La singularité des productions cinématographiques du Fresnoy ne les empêche pas, bien au contraire, d'être sélectionnées et présentées dans les grandes manifestations internationales, comme les festivals de Cannes, de Rotterdam, de Locarno ...

Par ailleurs, les cinéastes invités au Fresnoy comme professeurs comptent parmi les plus reconnus de l'histoire du cinéma contemporain dans ses diverses tendances : Raul Ruiz, Robert Kramer, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Tsai Ming lang, Bruno Dumont, André S. Labarthe, Jean-Luc Godard, pour ne citer que ceux-là...

Enfin, l'image argentique, celle de la photographie, garde une place de choix parmi les moyens d'expression pratiqués par les étudiants du Studio national. Dans ce domaine, Le Fresnoy a accueilli comme professeurs invités des artistes-photographes aussi remarquables que Jochen Gerz, Eric Poitevin, Hicham Benohoud. ...

CREATION NUMERIQUE ET RECHERCHE

En deuxième année, les étudiants du Fresnoy-Studio national sont appelés à concevoir un projet dans le champ très ouvert de la création numérique. Si le cursus tient à souligner une continuité entre l'audiovisuel classique et les arts numériques, l'objectif principal du programme pédagogique consiste à conduire les étudiants vers les moyens d'expression les plus contemporains, liés à toutes les innovations technologiques dont l'art peut faire son profit. Si Le Fresnoy est doté de moyens de production professionnels, il est aussi, et peut-être surtout, un laboratoire de recherche et d'expérimentation affranchi des modes, des contraintes et des dictats du marché de l'art et des industries de programmes. Les étudiants ont ainsi le privilège de produire des œuvres inventives et originales avec les moyens matériels habituellement réservés aux productions commerciales.

Les œuvres produites par les étudiants de la seconde année font obligatoirement appel aux technologies innovantes de l'interactivité, des capteurs, de l'image de synthèse ou 3D, de la création de sites internet, etc... Pour les plus ambitieuses, le processus d'expérimentation peut conduire le jeune artiste à développer, en partenariat avec des

Universités ou des entreprises spécialisées, des applications technologiques inédites, ce qui consacre le Fresnoy comme laboratoire de recherche appliqué aux domaines artistiques.

Le Fresnoy – Studio national a invité au titre des enseignements de la deuxième année, des professeurs intervenant dans divers domaines de la création numérique : Pascal Convert, Gregory Chatonski, Charles Sandisson, Atau Tanaka, Andrea Cera, Sven Pahlsson, David Link... et les œuvres produites sous leur supervision sont présentées régulièrement dans des manifestations telles que *Villette Numérique*, *Résonances* à l'Ircam ou encore *Outsiders* à la Maison Européenne de la Photographie.

DIFFUSION

Si sa mission principale est la formation et la production, le Fresnoy – Studio national a également été conçu comme un lieu d'échanges et de réflexions autour de la création contemporaine. Cette vocation, s'ajoutant au désir de programmer et de montrer ses propres productions a conduit le Fresnoy à développer d'ambitieuses activités ouvertes au public qui l'apparentent à un centre d'art : expositions, programmations cinématographiques, performances et spectacles vivants, colloques et cycles de conférences se succèdent dans les magnifiques espaces que sont les neufs et les salles de cinéma.

Chaque année en juin-juillet, l'exposition Panorama présente, sous la responsabilité d'un commissaire extérieur, choisi parmi les professionnels de l'art contemporain, une véritable vitrine des productions du Fresnoy, qui permet de découvrir de jeunes artistes au seuil de leurs carrières, ainsi que les œuvres des artistes professeurs invités.

Deux autres expositions sont présentées au Fresnoy l'une à la rentrée d'octobre, l'autre en février-mars, en relation avec les enjeux pédagogiques, artistiques, théoriques et technologiques du Fresnoy. Ces expositions, confiées à des commissaires de renom international, bénéficient de moyens techniques adaptés aux œuvres qui font appel à la projection, à l'interactivité, etc., ainsi que des services d'un remarquable atelier de décors qui travaille en relation étroite avec les artistes et avec les scénographes.

Par ailleurs, Le Fresnoy-Studio national programme tout au long de l'année des rétrospectives cinématographiques et des séances de cinémathèque, le plus souvent en écho aux activités pédagogiques, mais d'un intérêt général et d'ailleurs largement fréquentées par le public extérieur, local et régional. Au titre de ses programmations de films, Le Fresnoy accueille chaque année le Palmarès du Festival International du Film sur l'Art de Montréal (FIFA) et en projette les œuvres primées.

Lumières du temps par Raymond Bellour

L'art de Thierry Kuntzel vient, revient de très loin. De temps quasi immémoriaux qu'il s'agit d'éclairer pour croire au moins les retrouver. Ils composent autant de « blocs d'enfance ». Des blocs de temps à l'état pur autour desquels l'imagination tourne et qu'il faut éclairer chacun selon leur lumière. Ainsi se forment des lumières du temps.

Time Smoking a Picture : le temps qui se consume et part en fumée libère des couleurs, une à une changeantes et mêlées. Le temps que l'image met à changer est aussi celui d'un suspens qui se matérialise entre le déroulement lent d'une action minimale sur l'écran-moniteur (marcher, s'accouder, fumer) et d'innombrables pauses que la photographie permet d'en extraire. L'action de la photographie, saisie dans son rapport avec le mouvement qui de façon alternative l'anime et qu'elle fixe, est ici cruciale dans l'invention de la vidéo : empilement, effeuillage de **Nostos II**, face à face des deux photos de **Nostos III**, série réanimée des huit portraits de **Tu**, image unique de **Retour dans la neige**, soumise à la vibration plastique de particules de fiction. Toujours il s'agit d'arrêter et de remettre en mouvement l'image, comme **The Waves** en fait au visiteur l'invite interactive.

L'art de la vidéo est ainsi un art vivant des fantômes ; les temps qu'il fait revenir sont également ceux des mots rares et d'autres images. Temps du silence final de l'écrivain Robert Walser (**Retour dans la neige**), temps des mots suspendus de Lord Chandos, le héros prophétique de Hugo von Hoffmansthal (**Une Lettre**), temps sans retour, « Nevermore », du **Tombeau d'Edgar Poe**. Temps du cinéma, aussi, de sa puissance d'affect incomparable, à travers **Letter from an Unknown Woman** de Max Ophüls (**Nostos II**). On passe ainsi de chambre en chambre. Chambre blanche (**La Desserte blanche**), chambre noire (**Nostos II**), chambres aux lumières du temps. La chambre est une peau - cela s'inscrit de façon littérale (**La Peau**). Ses murs sont des images, des possibilités d'images. Elles incarnent des états, variés, de dispositifs par lesquels un cinéma multiple se fait jour, dont la chambre de vue, comme lieu d'expérience, est la condition, une et recommencée.

Le catalogue de l'exposition est lui-même une œuvre. Troisième production (après Antoni Muntadas et Michael Snow) de la série de DVD d'artistes, « Anarchive », conçue par Anne-Marie Duguet, **Title T.K.** se présente comme la somme active de l'œuvre, au gré d'une circulation intense entre des images souvent muettes et les mots écrits dont elles sont nées. Accompagné d'un livre comprenant les essais et les notes de Thierry Kuntzel, **Title T.K.** sert également de catalogue à la seconde exposition consacrée en parallèle à un autre pan du travail de Thierry Kuntzel, **Quatre saisons (plus ou moins une), The Waves** au Musée des Beaux-Arts de Nantes.

R.B.

Nostos I

Vidéo, couleur, muet, 45 mn, 1979

La desserte blanche

Installation vidéo, couleur, muet, 22 mn, 1980

Time Smoking a Picture

Installation vidéo et photos, couleur, muet, 38 mn, 1980

Nostos II

Installation vidéo, noir et blanc, sonore, 22 mn, 1984

TU

Installation, photographiques et morphing, couleur, muet, 1'24, 1994

Le tombeau d'Allan Edgar Poe

Installation, sonore, 1994

Nostos III

Installation vidéo, noir et blanc, sonore, 9 mn, 1995

Venises

Vidéo, couleur, muet, 30 mn, 1995

Une lettre

Installation vidéo, couleur, muet, 1998/1999

Retour dans la neige (Noël 1956)

Installation, muet, 2000

W (The Waves/The Years)

Vidéo, son, couleur, 4 '30, 2003

The Waves

Installation vidéo interactive, couleur, sonore, 2003

Les textes de Raymond Bellour marqués d'une * ont été écrits pour l'exposition. Ceux de Thierry Kuntzel sont des notes de travail inédites.



Trois personnes, plutôt trois silhouettes, de rares objets-cadres, fenêtres peut-être, livre illustré – quelques actions minimales : feuilleter des pages, s’asseoir, s’allonger, se lever, traverser l’espace, allumer une cigarette, tourner la tête, ouvrir la bouche, regarder. Il y a, dans *Nostos I*, peu de représentation : le peu qui permet de travailler en deçà et au-delà de l’analogie, sous l’image et entre les images.

Sous l’image. Jamais, apparus sur l’écran, les silhouettes, objets, actions, ne sont simplement *ceci*, simplement nommables : la représentation est lacunaire, indécise, hypothétique. Tout, toujours, est en train d’être tracé, effacé, redessiné, de nouveau gommé. Esquisse qui n’en finirait pas d’être esquissée. Fluidité d’avant le tableau, la scène, la découpe, l’effet de présence, l’achèvement. Quelque chose comme ce désir insensé : rendre visible la lumière.

Entre les images. L’impression de liquidité n’est qu’un des résultats de l’exploration de l’image vidéo dans sa dimension temporelle – son “écoulement”. *Nostos I* tresse, en un vidéogramme unique, des temps multiples : temps de la trace (des fréquences font, à vitesse variable, vaciller l’image), temps de l’inscription et de l’effacement (des projections mobiles sont utilisées comme des pinceaux lumineux), temps des variations chromatiques (où, littéralement, la couleur passe du blanc au bleu, du bleu au noir, du noir au bleu, du bleu au blanc), et temps de la répétition. Etymologiquement, *nostalgie* : la douleur du retour. *Nostos I* – le retour donc, sans la douleur, procède par répétitions, insérant, dans des séries d’images qui se donnent comme des boucles au rythme ralenti, de brefs éclats – au bord du subliminal, parfois – de séquences à venir ou déjà vues. A reprendre tous les motifs, tout traités en aplats, le vidéogramme devient volume : images les unes sur les autres déposées – volume de mémoire.

En 1925, Freud vit dans le *bloc magique* une représentation presque exacte de l’appareil psychique, en ceci qu’il permettait de résoudre une question d’écriture jusqu’alors insoluble : la disponibilité constante de la surface réceptrice, la permanence des traces dans la cire du bloc.

Nostos I

La desserte blanche

Time Smoking a Picture

Nostos II

TU

Le tombeau d’Allan Edgar

Poe

Nostos III

Venises

Une lettre

Retour dans la neige (Noël 1956)

W (The Waves/The Years)

The Waves

Nostos I

La desserte blanche

Time Smoking a Picture

Nostos II

TU

Le tombeau d'Allan Edgar

Poe

Nostos III

Venises

Une lettre

Retour dans la neige (Noël

1956)

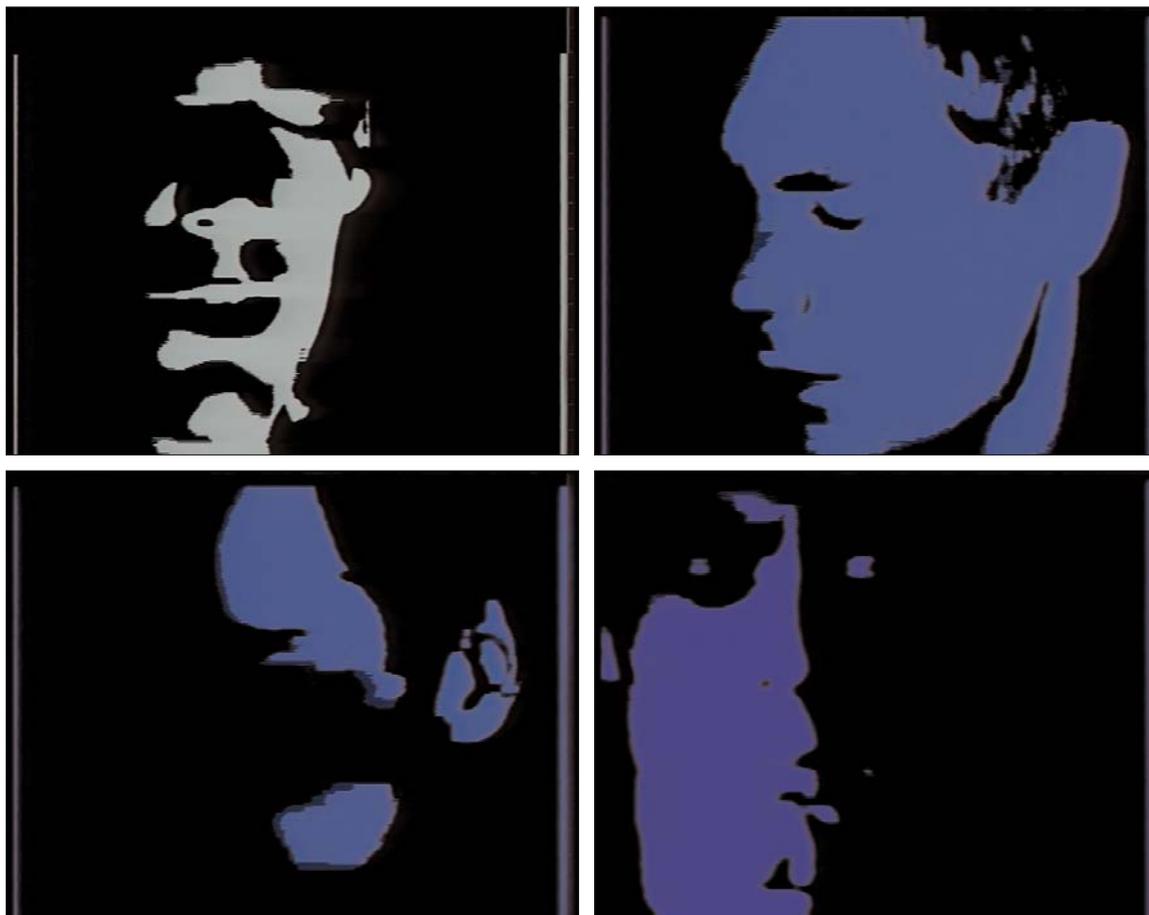
W (The Waves/The Years)

The Waves

Mais manquaient deux fonctions : la vitesse – une main écrivant tandis que l'autre efface – et la possibilité de faire ressurgir les traces disparues. La vidéo ne constituerait-elle pas le parfait modèle, dont le bloc n'était qu'une approximation. Le titre de travail de **Nostos I** fut longtemps *Wunderblock*.

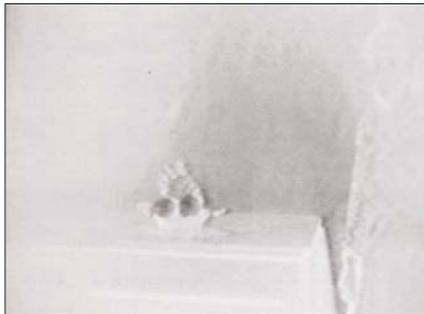
Thierry Kuntzel

(Vidéo : *La Région centrale. 9 travaux vidéographiques*, catalogue, Vidéoglyphes, 1980)





La Desserte blanche constitue l'un des degrés zéro de l'installation : un écran presque blanc immergé dans de la lumière trop blanche de tubes fluorescents. Rien que de la lumière, un flot de lumière difficilement visible, douloureux pour les yeux, une représentation lacunaire, une scène flottante. Que vois-je ? Qu'ai-je vu ? Qu'en est-il de la *desserte* du titre ? Comme la "fleur" dite par Mallarmé est "l'absente de tous les bouquets", cette image de dessert ne renvoie à aucune réalité, que celle de rapports entre différentes apparitions : aux intervalles. Au blanc.



Thierry Kuntzel
(Notes de travail, catalogue, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1993, p.102)

Des essences de gestes, dans un noir et blanc stratifié par un mélange positif-négatif soumis à d'infimes variations d'éclairage, entre le mouvement et son arrêt, son recommencement fantomatique. La porte par laquelle la femme apparaît n'est ainsi jamais vraiment franchie, sinon par la mémoire qu'on a de l'espace, des passages, des positions impressionnées. Le geste dans le temps, qui s'éternise, devient une matière, d'instant en instant, par accumulation mentale et visuelle d'instant, produisant un effet global de peinture mouvante, entre bas-relief et photographie. Quand à la fin, soudain, un rose brique envahit par la gauche le cadre, pénètre à demi le corps de la femme, se résorbe, s'étend, la couleur est à l'état pur d'événement : l'avènement de la peinture.



Raymond Bellour
(“Thierry Kuntzel et le retour de l'écriture”, *Cahiers du cinéma*, n° 321, mars 1981, repris dans *L'Entre-Images*, La Différence, 1990, 2001, p.45-46)

Nostos I
La desserte blanche
Time Smoking a Picture
Nostos II
TU
Le tombeau d'Allan Edgar Poe
Nostos III
Venises
Une lettre
Retour dans la neige (Noël 1956)
W (The Waves/The Years)
The Waves



Dans la gravure de Hogarth, *Time smoking a picture*, le Temps, qui a planté sa faux dans un tableau, souffle sur le paysage peint des volutes de fumée qui en partie l'estompent. C'est un dispositif proche que *Time* reprend et déplace. Image emboîtée dans une image, obscurcissement de la représentation spatiale par le temps, des temps superposés : temps réel du changement de la lumière, temps de la pulsation des cadres enchâssés (non-coïncidence des ouvertures et fermetures de diaphragme), oscillation chronologique /a-chronologique et diurne/nocturne, temps-couleurs.

En montant *Time*

(...surprise de ce qui s'est passé dans *Time*.)

Comme si l'image _____ le miroir dans lequel j'ai vécu, l'espace imaginaire que j'ai traversé _____, comme si l'image, finalement, se retournait (même si alors le spectateur, dans son espace _____ ne connaissant pas le mien, réel, de la rue du Perche), comme si le temps infini, le battement mélancolique (maniaque-dépressif) s'arrêtait, l'été *passé* (en une image condensée, moi assis sur la fenêtre tandis que bleuit le ciel), comme si, oui, l'image, le miroir, l'infini était abandonné : voir, en temps réel s'effacer sur un mur des traces lumineuses.

Il ne se sera jamais agi que _____ de quoi ? _____ reconnaître la mort, peut-être : ça ; la réalité. *Time smoking a picture*. (Le réel balayant l'imaginaire.)

Thierry Kuntzel

(Notes de travail, catalogue, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1993, p.102)

Le changement, non le mouvement. Il n'y a aucun mouvement de caméra dans *Time*, mais une fissure entre le Dedans et le Dehors, une inversion Endroit-Envers – qui donne l'allure d'un palindrome à *Time*. Les décalages des deux images sont à l'origine d'une différence de

Nostos I

La desserte blanche

Time Smoking a Picture

Nostos II

TU

Le tombeau d'Allan Edgar

Poe

Nostos III

Venises

Une lettre

Retour dans la neige (Noël 1956)

W (The Waves/The Years)

The Waves

Nostos I

La desserte blanche

Time Smoking a Picture

Nostos II

TU

Le tombeau d'Allan Edgar

Poe

Nostos III

Venises

Une lettre

Retour dans la neige (Noël

1956)

W (The Waves/The Years)

The Waves

potentiel interne. Différence et différence : le concept de Derrida explique à sa façon l'effet de rupture visuelle que l'image de **Time** déplie et qui n'est pas énonçable, seulement ancré dans le visible.

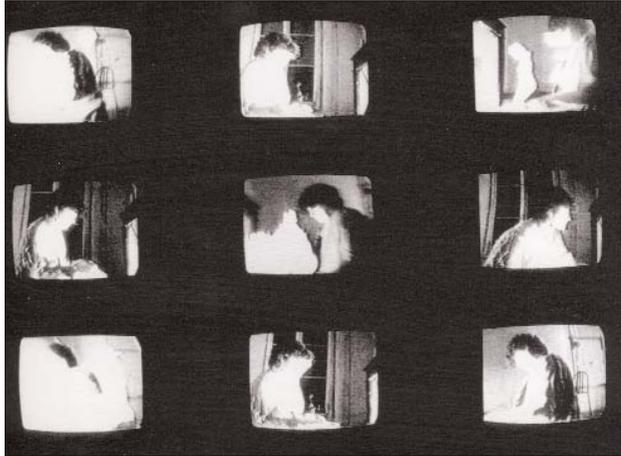
Car c'est le propre de ce travail : le voir et le perce-voir résistent à la description, à la parole, en ceci qu'ils se confondent avec la perception la plus fine et la plus ductile. L'Indicible apparaît comme la limite de l'Image. Pureté de la vision. Simplicité de l'immobilité, de la solitude. Le seul événement de **Time**, le seul dicible, est l'entrée dans la pièce de Thierry Kuntzel qui vient fumer une cigarette à sa fenêtre. Simplicité du geste.

Il y a un bonheur à saisir les éléments dans leur rareté. La simplicité fait ainsi apparaître les essences fondamentales : le Temps, la Couleur, la Lumière, le Dedans, le Dehors, l'Espace, l'Envers, l'Endroit... Rien n'est pourtant donné d'avance. L'attente seulement offre ces quelques moments de jouissance de *l'image*. La simplicité est en fait l'effet d'une cohésion tenace à laquelle notre attention participe. La cohésion est si forte que la perception semble toujours tout emporter d'un coup. Le Tout : Multitude entrelacée. Ce qui est distinct, les essences différentes les unes des autres, n'est pas séparé. (...)

L'immobilité du tableau de **Time Smoking a Picture** est bien plus mouvante que le mouvement, car la perception y est élevée à l'état d'immobile-incendie.



H.M. [Paul-Emmanuel Odin] (*Vidéo et après*, catalogue de la collection vidéo du Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, ed. Christine van Assche, 1992, p.180)



TROIS FOIS TROIS

Nostos II est conçu comme le second volet d'un triptyque consacré au souvenir – à l'oubli – de l'image, à travers des figures très proches et des explorations de matières différentes. Dès 1979, les sous-titres des trois parties étaient respectivement : aperçus, passages ; rémanences, fluides ; poudres, gels.

“Le petit tas colorant qui se désamorce en infimes particules, ces passages et non l'arrêt final, le tableau, voilà ce que j'aime. En somme, c'est le cinéma que j'apprécie le plus dans la peinture.” Henri Michaux. L'image, en noir et blanc, est produite par une *paluche*, caméra miniature qui se tient comme un microphone et permet un travail gestuel impossible avec un matériel classique.

Cette caméra, déréglée pour la circonstance (un très fort traînage), permet de moduler étonnamment la figuration, alors que dans l'immobilité ou de légers déplacements, l'image est reconnaissable, le mouvement de l'objet filmé ou de la caméra fait s'évanouir la ressemblance, laissant place à une matière lumineuse – selon la vitesse, flaques laiteuses, coulures ou jets –, le processus inverse de stabilisation produisant l'impression d'une figure émergeant de l'informe. Pour qu'apparaisse à l'évidence ce balancement entre la représentation et le mouvement qui l'excède – dans les moments les plus rapides, un effet de *dripping* électronique – un seul écran est insuffisant.

L'installation se compose de neuf écrans identiques, formant un rectangle qui lui-même reprend le rapport largeur-hauteur des images. Les moniteurs sont reliés à neuf magnétoscopes diffusant chacun une bande différente. Ainsi, à partir d'un montage “lisible”, les formes se mettent à hésiter, flotter, se liquéfier d'un écran à l'autre, de plus en plus vite, jusqu'à ce que se perde la notion de cadre au profit d'une *image en action*, toujours s'inscrivant, toujours lacunaire, toujours en voie de perte, jamais figée dans un tableau.”

Thierry Kuntzel
(Catalogue, Centre Georges Pompidou, 1984)

Nostos I
La desserte blanche
Time Smoking a Picture

Nostos II
TU

Le tombeau d'Allan Edgar Poe

Nostos III
Venises

Une lettre
Retour dans la neige (Noël 1956)

W (The Waves/The Years)
The Waves

Thierry Kuntzel distille à petites doses dans le temps, par fragments et par reprises, les éléments d'une œuvre dont l'économie est celle de la plus petite différence et des limites du mouvement. Accrochées en demi-cercle sur le mur de la tour du château de Rochechouart, à hauteur du regard et régulièrement espacées, les huit photographies de **Tu**, celles d'un garçon de sept ou huit ans, s'achèvent par une projection vidéo, tel un neuvième point de suspension. Les neuf images ont les mêmes dimensions et l'éclairage est conçu pour produire une homogénéisation maximale entre les photos et la vidéo. C'est de la réussite de cette assimilation relative que peut naître la surprise du mouvement. Excentrée à une extrémité de la série, l'image vidéo ne se remarque pas nécessairement d'emblée.

Les photos noir et blanc, mais dont la teinte légèrement sépia connote un temps passé, appartiennent à la même série. L'enfant est saisi dans une suite de poses convenues, dans le style du studio Harcourt de l'époque. C'est à l'animation, la ré-animation faudrait-il dire, de cette succession de mouvements arrêtés, dont l'ordre est réinventé par l'artiste, que procède la vidéo. Du premier au dernier, les portraits s'enchaînent, en boucle, sans ruptures, très étrangement impossibles à isoler. Car il ne s'agit pas de simples fondus. La technique utilisée ici est celle du morphing qui permet par un ensemble d'interpolations calculées par l'ordinateur entre chaque image, de produire une transformation imperceptible, une métamorphose fluide, rendant invisible le procès de la transition. Ce mouvement artificiel d'une situation qui l'est tout autant est ainsi instauré, façonné dans la matière même des images. Il accomplit des expressions en puissance dans chaque portrait, il en génère de façon inattendue. Les mythes de l'innocence et de l'insouciance de l'enfance ne résistent pas alors à l'avènement d'un sourire curieux, au passage d'un rire franc à un regard soudain inquiétant que l'on croyait candide. Le bel enfant n'est pas, n'est plus.

Si la tension entre le mouvement et la stase, est au cœur de toute l'œuvre de Thierry Kuntzel, ce n'est pas ici par l'espacement ou le ralen-

Nostos I

La desserte blanche

Time Smoking a Picture

Nostos II

TU

Le tombeau d'Allan Edgar

Poe

Nostos III

Venises

Une lettre

Retour dans la neige (Noël 1956)

W (The Waves/The Years)

The Waves

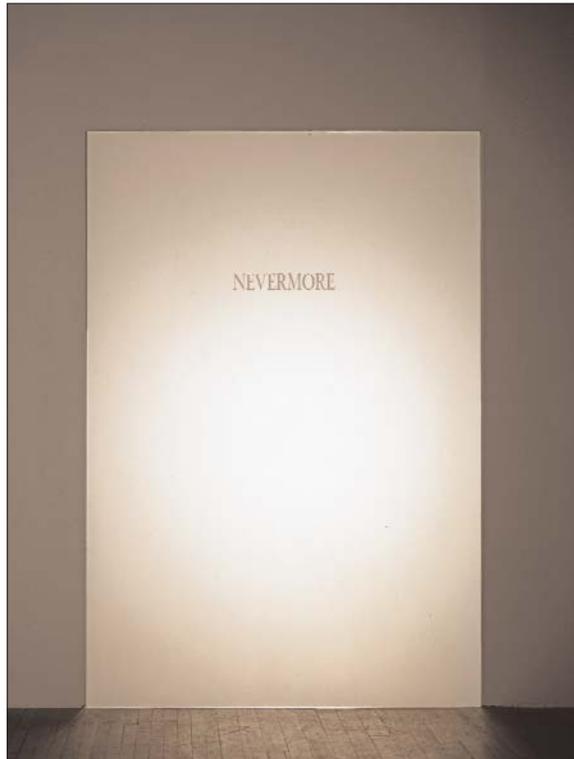
Nostos I
La desserte blanche
Time Smoking a Picture
Nostos II
TU

Le tombeau d'Allan Edgar
Poe
Nostos III
Venises
Une lettre
Retour dans la neige (Noël
1956)
W (The Waves/The Years)
The Waves

tissement extrême que se révèle une autre scène, c'est par le procès d'une re-liaison, la production des intermédiaires, la tentative de réduire les manques à partir des traces, de ces indices que sont les photos. Il n'y a plus de vide entre les images mais une incroyable épaisseur d'expressions, de nuances d'attitudes où le non-dit peut enfin sourdre, où le tu précisément se proclame.

Anne-Marie Duguet
(*Videoformes*, Clermont-Ferrand, 1996, repris dans *Déjouer l'image*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 2002, p.87-88).





“*Tombeau* signifie tombe, monument funéraire, mais peut désigner aussi, de façon figurée, une composition poétique ou une œuvre musicale en l’honneur de quelqu’un. Kuntzel s’est emparé très tôt du mot, dès 1974, pour **Le Tombeau de Saussure (Double entendre)**, une plaque de marbre sur laquelle a été gravée un texte de Ferdinand de Saussure (“Que j’écrive les lettres en noir ou blanc, en creux ou en relief, avec une plume ou un ciseau, cela est sans importance pour leur signification.”) Bien que Kuntzel ait accumulé des notes pour bien d’autres “mémoriaux”, aucun ne fut alors réalisé, bien qu’une œuvre d’inspiration proche l’ait été en 1976, *Memory*, à l’aide de néons, avec sa douzaine de transformateurs prévenant d’un “danger de mort”. Ces tombeaux projetés devaient être faits de matériaux très différents – de néon, de pierre, de papier, d’ardoise (de tableau), de voix même. Aujourd’hui, on en compte cinq : **Memory** en néon, **Saussure** en marbre, **Herman Melville** et **Henry James** sous forme de porte en bois, et **Edgar Allan Poe** comme un immense et vibrant caisson lumineux.

Ces trois tombeaux présentés à Montréal sont des portes ouvertes sur la connaissance, autant que dédiées à des figures centrales de la littérature américaine du XIX^e siècle, revivifiées à travers les œuvres de nombreux artistes contemporains, le plus notablement sans doute grâce à des réalisations récentes de Rodney Graham ou de Stan Douglas à Vancouver. Les histoires individuelles sont pour Kuntzel autant d’implications : une leçon morale de devoir et de fausse trahison pour James, un retrait morbide du semblable chez Melville, le fardeau de l’amour et de la culpabilité chez Poe. Il y a toujours une mort à déchiffrer, et comme dans le cas du *double entendre* du tombeau de Saussure, il y a un mélange d’hommage rendu et de funérailles dans ces souvenirs. On ne peut s’empêcher d’y voir les fragments subtils d’une autobiographie.

Tous sont des monuments de mémoire et de transition, présentés comme les sculptures d’un temps suspendu, une incorporation de sensation et d’expérience. Pour l’artiste comme pour le spectateur, il se produit une réciprocité entre représentation et reconnaissance – une

Nostos I
La desserte blanche
Time Smoking a Picture
Nostos II
TU

Le tombeau d’Allan Edgar Poe

Nostos III
Venises
Une lettre

Retour dans la neige (Noël 1956)

W (The Waves/The Years)
The Waves

Nostos I

La desserte blanche

Time Smoking a Picture

Nostos II

TU

Le tombeau d'Allan Edgar

Poe

Nostos III

Venises

Une lettre

Retour dans la neige (Noël

1956)

W (The Waves/The Years)

The Waves

intuition à mi-chemin entre la perception consciente et l'image intérieure fugitive, à peine entrevue. Ces portes suggèrent à la fois l'ouverture sur/dans (la révélation) et la fermeture (le secret) ; elles sont un seuil visible pour le conscient et l'inconscient, le début et la fin d'une histoire. Des secrets de toutes sortes peuvent gésir là. Une porte est un intervalle ou une fissure, un trou aussi bien, ou une fenêtre sans stores comme dans Poe – bleu comme le ciel, le vide, ou la lueur blafarde de la télévision. Et la lumière est cruciale comme toujours dans ces portes : une explosion blanche surgissant de l'une, le bleu diffus vibrant dans l'autre, une troisième porte strictement fermée.

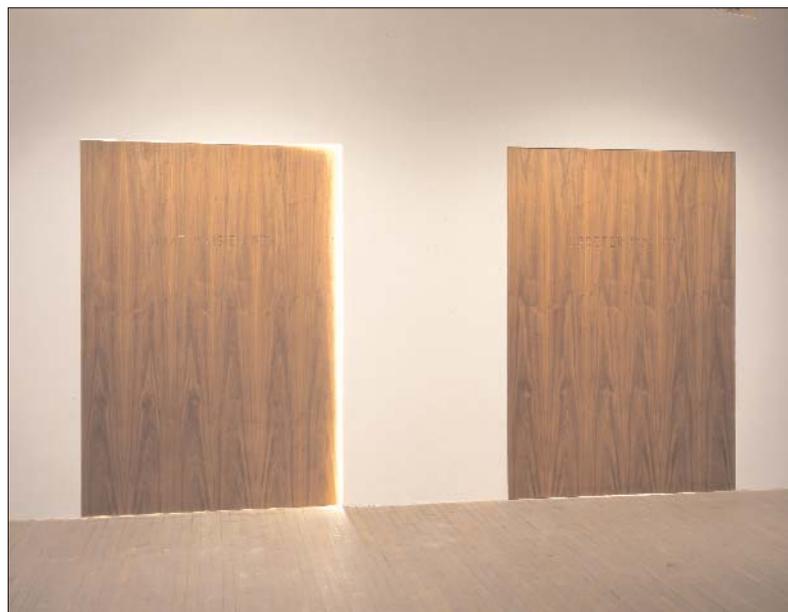
Peggy Gale

(compte-rendu d'une exposition à la Galerie René Blouin, Montréal, *Parachute*, n° 78, avril-juin 1995, p.52-53)



ci dessous : *Le Tombeau de Saussure (Double Entrave)*, Plaque de marbre, 21 x 27 x 7 cm sur laquelle est gravé un texte de Ferdinand de Saussure : "Que j'écrive les lettres en noir ou en blanc, en creux ou en relief, avec une plume ou un ciseau, cela est sans importance pour leur signification."

Ci contre : *Le Tombeau de Harry James. Le tombeau de Herman Melville*, dyptique composé de deux portes en merisier, 147 x 207,9 cm chacune. Gravure à hauteur du regard en lettres romaines dans l'épaisseur du bois ; la première porte est très légèrement entr'ouverte sur une source de lumière très violente / inscription : What Maisie knew ; la seconde porte est fermée : inscription : I prefer not to.





Tu (tuer)

Tu – depuis l'enfance, corps lavé, coiffé, parfumé, habillé, déshabillé, pommadé, graissé, dégraissé, engraisé, enveloppé, enrubanné, empaqueté, ficelé, transporté, ballotté, attaché, assis, debout, couché, bordé, petit poupon, gentille poupée, momie jolie, adorable macchabée, noyé, sous les tendresses débordantes, étouffé, les yeux remplis de leurs images, gavée la bouche de leurs mots, fermée, corps vidé, corps mort, enterré, emmuré, muré, muet.

(Notes de travail, 23/4/79, catalogue *States of Images – Instants and Intervals*, Lisbonne, 2005)



“*Nostos I* Aperçus passages/ *Nostos II* Rémanences fluides/ *Nostos III* Poudres gels”

Thierry Kuntzel

(Notes de travail, 20/8/1979, catalogue, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1993, p.102)

Un an à peine après *Tu*, *Nostos III* en reprend pour une part le principe, attaché à la photographie, en même temps qu’il clôt le cycle têt entrevu des *Nostos* (1979, 1984). Sur deux murs opposés, distants, deux photos se font face. D’un côté, un enfant qui observe, d’un œil froid et curieux. De l’autre, ce même enfant, tout juste un peu plus jeune, serré entre ses parents. Il faut à cette image quelques minutes, qui semblent interminables, pour se désagréger, par des montées successives d’auréoles de blanc qui l’absorbent, comme un cancer, jusqu’à l’effacement. Entre les deux écrans, au sol, trois grands bacs sont emplis chacun d’un pigment coloré : bleu, noir, blanc, soit les trois couleurs qui composent l’image intermittente et métamorphique de *Nostos I*. Voilà tout ce que voit l’enfant de son œil immobile.

R.B. *

Nostos I

La desserte blanche

Time Smoking a Picture

Nostos II

TU

Le tombeau d’Allan Edgar

Poe

Nostos III

Venises

Une lettre

Retour dans la neige (Noël 1956)

W (The Waves/The Years)

The Waves

L'image y défile, comme dans le "travelling" historique de Promio sur le Grand Canal. Mais le mouvement provient là surtout des objets – bateaux, de toutes tailles – qui passent et repassent, par intermittences, à l'intérieur d'un cadre fixe. Un mouvement tel devient le tremblement de la vie, piégée, transfigurée. Car cette vue de la lagune anime insensiblement, au gré d'enchaînements quasi invisibles, du temps accéléré, au rythme à la fois interminable et syncopé de tout ce qui s'affiche dans l'image, comme en une vision de peinture variable – cathédrales et dessertes de Monet ressaisies en un bloc unique. Le temps qu'une nuit rouge et brouillée tombe au fil de l'eau et que le spectateur ne sache vraiment plus qui il est.

Raymond Bellour

("D'un autre cinéma", *Trafic*, n° 34, été 2000, p. 21)

Intention

Les critiques ont été au plus facile, au pittoresque d'époque, à la surface d'une œuvre qui s'ébrouait dans le vaste monde, dans le monde encore vaste d'il y a cinquante ans. C'était le cri du bonheur de survivre, poussé à contretemps dans un âge déjà misérable, un bonheur que m'enviaient mes amis très malades, comme Proust ou Larbaud ; ils disaient : "j'aurais voulu vivre comme Morand". (Sans se connaître, ils ont dit, l'un et l'autre, exactement cela). Qu'ils ne m'envient pas le temps que j'ai passé à "bien vivre". Que de temps perdu à gagner du temps ! Larbaud, en réponse à mon *De la vitesse*, me dédiait son essai sur *La lenteur* ; le vrai voluptueux, c'était lui.

Extrait de *Venises*, Paul Morand, Collection Imaginaire, Gallimard.

Résumé

Plan fixe de l'embarcadère du Lido, à l'heure bleue, avec les passages fréquents de diverses embarcations maritimes et un intense changement

Nostos I

La desserte blanche

Time Smoking a Picture

Nostos II

TU

Le tombeau d'Allan Edgar

Poe

Nostos III

Venises

Une lettre

Retour dans la neige (Noël 1956)

W (The Waves/The Years)

The Waves

Nostos I

La desserte blanche

Time Smoking a Picture

Nostos II

TU

Le tombeau d'Allan Edgar

Poe

Nostos III

Venises

Une lettre

Retour dans la neige (Noël

1956)

W (The Waves/The Years)

The Waves

de lumière dans l'immobilité du cadre fixe (monochromie finale entre ciel et mer, rampe de feux au pied de Venise...).

Montage

Concentration et réduction du temps, des quarante minutes de prises de vue à huit minutes de film final (gel d'image...). Impression de continuité sans heurt malgré les changements de vitesse.

Thierry Kuntzel *



Depuis des années, je me demandais comment adapter – faire passer quelque chose de – *La Lettre de Lord Chandos* de Hugo von Hoffmansthal qui a tout à voir avec l'image, l'abandon de l'écriture au bénéfice de la perception, le basculement du discursif dans la contemplation muette.

Je savais que les images seraient en temps réel, perceptions minimales sur des écrans miniaturisés. Mais, quant au texte ? Sans voix, une voix le disant, dans une pièce à part ? Des écouteurs ? Linéarité, temps imposé du défilement. Il y allait d'un autre rapport : feuilletage au gré du lecteur, rapport flottant à l'image – que l'on puisse la quitter, y revenir, s'y perdre, l'abandonner de nouveau. Entre texte et image, voilà. Alors c'est venu, soudainement, évident : que le texte soit disponible, une plaquette, lire ou pas, par fragments ou en continu, au gré du lecteur, en regard d'une image disponible.

Thierry Kuntzel *

Nostos I
La desserte blanche
Time Smoking a Picture
Nostos II
TU
Le tombeau d'Allan Edgar
Poe
Nostos III
Venises
Une lettre
Retour dans la neige (Noël
1956)
W (The Waves/The Years)
The Waves

En 1990, Thierry Kuntzel intitulait une des ses **Quatre saisons : Hiver (la mort de Robert Walser)**. Un immense corps noir voilé de blanc, parcouru de la tête aux pieds par la caméra au rythme d'un mouvement inlassable défiant la perception, témoignait de la sympathie aiguë ressentie envers le destin attaché à une force d'écriture unique. Kafka et Walser, dit Giorgio Agamben, sont "les deux écrivains de notre siècle qui ont observé avec le plus de lucidité l'horreur incomparable qui les entourait." Après plus de vingt-cinq ans passés dans une clinique psychiatrique, l'auteur de *La Promenade*, âgé de soixante-seize ans, s'éloignait un jour de Noël dans la neige et y mourait. **Hiver** touchait l'événement par une image improbable, d'une grande invention formelle et sensible, au bord de la terreur. Onze ans plus tard, revenant sur une mort qui l'obsède, Kuntzel est allé au plus simple. Il a choisi une immense photo de Robert Walser apposée sur un mur au fond d'un espace fermé par une vitre. Et il a concentré dans cet espace clos des pétales de roses blanches qui montent et descendent en tourbillonnant, figurant un orage doux de neige. De sorte que les traits du visage de l'écrivain, son regard qui semble presque s'adresser au visiteur, paraissent et disparaissent dans ce remous de blancheur. Il s'agit, là encore, d'un entre-deux du mouvement et de la fixité, si constant dans les œuvres de Kuntzel. A ceci près que la tension opère cette fois entre une image et une animation réelle, bien qu'une vitre la protège pour l'offrir au regard. Cela suffit à doter **Retour dans la neige** d'une qualité d'émotion simple et retorse, mais particulière.

R.B. *

Nostos I
La desserte blanche
Time Smoking a Picture
Nostos II
TU
Le tombeau d'Allan Edgar
Poe
Nostos III
Venises
Une lettre
Retour dans la neige (Noël 1956)
W (The Waves/The Years)
The Waves



“Je suis un fan de Lou Reed, je dois avoir à peu près tout de lui, mais je suis aussi un grand spécialiste de la variété.” Ainsi Lou Reed a-t-il fourni le son qui fait communiquer entre elles, à travers le sas d’une nuit sans images, les **Saisons** inspirées de Poussin, par un mélange de culture populaire et de culture savante. Ainsi Frank Sinatra vient-il doubler, de sa voix romanesque, la même vague qui s’immobilise dans **The Waves**, au gré de l’avancée du spectateur, en un hommage au génie et au suicide de Virginia Woolf. Rarement une même image a soutenu deux effets aussi différents. D’un côté le saisissement de l’arrêt sur image, le choc perceptif et corporel. De l’autre, le rythme circulaire de *It was a very good year*, dont le déroulé biographique et terriblement nostalgique semble correspondre, par une sorte d’empathie naturelle, au déroulement de la vague. Comme si cette vague avait attendu la chanson qui en scande l’avancée déceptive, et cette chanson sa rançon d’infini. C’est ainsi la rencontre épurée d’une écoute et d’un regard que **W** expose, avec une ironie que la mélancolie submerge. Il suffit de revoir la bande au moins une seconde fois pour sentir que ce double mouvement continu se fige aussi bien sur lui-même, par un retournement qui le rapproche de sa vague jumelle comme de tant de mouvements figés de Thierry Kuntzel.

R. B. *

Nostos I
La desserte blanche
Time Smoking a Picture
Nostos II
TU
Le tombeau d’Allan Edgar
Poe
Nostos III
Venises
Une lettre
Retour dans la neige (Noël
1956)
W (The Waves/The Years)
The Waves



Au fond de la pièce, très longue, une très grande image et le son qui lui est associé : la mer ; plus exactement les vagues. Pas de plage, juste un filet de ciel. Les vagues, dans leur étagement : le lointain presque plat, la formation des premiers reliefs et, en avant-plan, le déferlement. Mouvement et couleur, comme un monochrome instable, sans cesse renaissant, entre noir, bleu, gris, vert et doré (le sable happé par les rouleaux).

“Soit la couleur verte : bien sûr, le jaune et le bleu peuvent être perçus, mais, si leur perception s’évanouit à force de devenir petite, ils entrent dans un rapport différentiel qui détermine le vert. Et rien n’empêche que le jaune, ou le bleu, chacun pour son compte, ne soit déterminé par le rapport différentiel de deux couleurs qui nous échappent, ou de deux degrés de clair-obscur (...). Soit le bruit de la mer : il faut que deux vagues au moins soient petit-perçus comme naissantes et hétérogènes pour qu’elles entrent dans un rapport capable de déterminer la perception d’une troisième, qui “excelle” sur les autres et devient consciente.” Gilles Deleuze, *Le Pli*.

Ce qui advient à l’image et au son entretient, dans l’installation, un troublant rapport au spectateur : s’il ne détermine pas cette image et ce son, préalablement enregistrés, il est celui qui en règle, dérègle la vitesse, par sa position dans l’espace. Les vagues ralentissent au fur et à mesure de la progression vers l’écran, jusqu’à l’immobilisation en une photographie noir et blanc privée de son. Pas de fusion littérale avec les vagues mais lien, connivence avec elles : renouveau du sentiment océanique (illumination de la mélancolie). Dispositif, perception, retour du presque même, sac, ressac, temps impossible : **The Waves** est un hommage à Virginia Woolf (au livre qui porte ce titre), à son écriture, son invention du temps, sa personne – cette vie toujours au bord de la noyade (ce fut sa fin réelle), entre terreur et extase.

(ps : étrangeté d’un exercice de présentation écrite de ce qui ne tiendra, monté, que d’une absence de langage.)

Thierry Kuntzel *

Nostos I
La desserte blanche
Time Smoking a Picture
Nostos II
TU
Le tombeau d’Allan Edgar
Poe
Nostos III
Venises
Une lettre
Retour dans la neige (Noël
1956)
W (The Waves/The Years)
The Waves

AVERTISSEMENT

L'essentiel des pistes ne se consacrera pas à une recherche thématique comme celui de « La vanité » vers lequel pourrait se diriger le travail de Thierry Kuntzel mais sur une interrogation du médium utilisé par cet artiste : la vidéo, lié au lieu de l'exposition Le Fresnoy, Art et nouvelles technologies ; médium agissant ici comme révélation de ce qui est enfoui dans le support photographique et cinématographique. Lumière, immatérialité, mémoire, semblent être les constituants intrinsèques de la vidéo, convoqués par la saisie des images d'enfance, de souvenirs, de temps enfouis. Des textes en annexe nourriront ces quatre points d'interrogation. Ces pistes laisseront donc aussi de côté les « Tombeaux », installations sous forme de "portes-portraits" d'auteurs.

1-LE MÉDIUM

Les images sont elles toutes semblables ?

Inviter les élèves à réfléchir sur la notion de médium de support en observant en particulier différents types d'images .

Choisir un thème précis : les photos d'enfance de Kuntzel peuvent servir de liaison à un travail sur le portrait d'enfant, les photos et films de famille peuvent être à l'origine d'un questionnement autre qu'anecdotique. Ce qui n'est pas négligeable pour des élèves : sortir l'image personnelle de son contexte.

Peinture : matériaux lisses, ou empâtés- entre l'image lisse – comme sur une paroi de verre- de Léonard de Vinci à l'épaisseur du médium chez Van gogh .Constituer un inventaire de détails de gros plans.

Photo : amener des portraits argentiques et numériques, leurs « négatifs », voir en quoi il y a nuance, faire de très gros plans. (Blow up)

Cinéma : Amener un morceau de film photogramme ou sa reproduction : constater sa taille, sa dimension – 16 ou 35 - sa perforation, sa bande son, la répétition de photographies transparentes en voie de réanimation.

Vidéo : Observer une image sur écran tv : son balayage, ses pixels, repérer le principe lumineux de perpétuel reconstitution – rafraîchissement - de l'image ainsi que son mode de conditionnement : en cassette ou sur dvd, donc , invisible, dépendant d'un lecteur décodeur.

- Discuter sur les différents supports de pixels si cela est possible : tube, lcd, plasma.

- Est-ce utile de montrer que l'image est un signal en la décollant de manière "paikienne" par l'usage d'aimants ? si un vieux téléviseur traîne...

Constater que la vidéo, signal électronique se projette comme le cinéma : - vidéoprojection dans l'exposition Kuntzel, mais que l'image n'est pas une suite inanimée de photogrammes mais une lecture par balayage de signaux informatiques invisibles à l'œil nu.

Une réflexion sur **la lumière** semble ici évidente : Combien pèse cette image ? (de la présence physique de l'image picturale à l'immatérialité des images technologiques).

La situation de l'image : Ou se trouve l'image quand vous la regardez ? (de l'ambiguïté de localisation présidant à l'apparition de ces images.)

La vitesse : le mouvement de l'image produit des effets de vitesse selon le défilement , le balayage.

***Interroger le médium devant *time smoking a Picture, Nostos*, observer la lente déglutition de l'image Il y a beaucoup d'allusion dans les sous-titres de Thierry Kuntzel à de la matière - Poudre, gel-révélant la volonté de pulvérulence du médium, un parallèle avec la peinture est ici intéressant : affirmer le médium.**

***voir comment la vitesse de défilement , de balayage est manipulée et l'effet produit –Venise**

2-OUTIL, DISPOSITIF, INSTALLATION

Une réflexion symétrique à celle du médium peut-être entamée car ces

notions sont liées l'une à l'autre comme les deux faces d'une feuille.

D'où viennent les images ?

Peinture : pinceaux, brosses, aérographe, toiles, mur, fresque, localisation de l'image, format, unité ou série.

Photo : appareil, négatif, papier, verre, transport carte, clé usb, visionnage sur écran.

Accrochée au mur, souvent comme la peinture, format rectangulaire, en général, comme une fenêtre, multiple, autonome ou en séquence. (Duane Michals).

Cinéma : Caméra sophistiquées, à objectifs interchangeables, travail de montage image et son, donc travail d'équipe projecteur nécessaire, salle sièges comme au théâtre, position assise, regard frontal, obscurité, silence. Dispositif reproduit en miniature quand le cinéma est regardé sur un téléviseur.

Vidéo : une caméra légère, souvent très maniable, disponible au grand public, contrairement au cinéma, banc de montage analogique ou virtuel, voire même ordinateur, un lecteur, un écran ou un vidéoprojecteur, une image plus réduite qu'au cinéma, facile à déplacer, nomade, Compatible avec un espace privé (maison, petite pièce) ou public (rue, musée, vitrine, etc).

Rien d'étonnant que la sphère du privée soit questionnée.

Plusieurs moniteurs peuvent être superposés (Nam June Paik) ou intégrés à d'autres objets (Gary Hill, Thierry Kuntzel), l'image peut recouvrir un objet, une surface en volume (Tony Oursler), peut recouvrir provisoirement un mur (Kuntzel).

Le trajet crée-t-il le suspens ?

Le spectateur se promène librement contrairement au cinéma, son déplacement reprend celui du regardeur de peinture, de photographie, de sculpture (espace), incluant la vitesse de défilement et la durée de la diffusion.

***Voir comment la photo joue avec le monochrome posé au sol ainsi**

qu'avec l'image animée - *Nostos III*-

*questionner la position devant l'image de *Waves*, devant *Nostos II*.

3- LA PERCEPTION, LA VISION.

Extérieur ou intérieur ?

En reprenant le schéma image (peinture, photo, cinéma, vidéo), poser les questions inhérentes à la perception même de ce type d'image.

Comment voit-on la peinture ? Où se placer ? ?dans quelle conditions ? (liées bien sûr au dispositif)

idem pour les autres types d'images. Entre l'arrêt devant le tableau, la station volontaire, le détail vu de près ; l'hypnose du cinéma ou la promenade debout dans l'image vidéoprojetée, les perceptions sont très nuancées. Suis-je dans, devant, à côté de l'image ?

le regard est-il objectif ? de quoi dépend-t-il ?

Il est question ici du regardeur et de la manière dont il est sollicité .

L'œil voit-il de manière vierge et mécanique ? prendre la photo de famille comme élément de référence : j'y vois ce que nul autre ne peut voir. Poser la question du film de cinéma et d'un événement qui lui est rattaché (vous souvenez vous de votre premier film vu au cinéma ?)

Les images consécutives de Purkinje(doc) peuvent être une manière de démontrer que l'œil, fenestron du cerveau, est hanté par des spectres, des rémanences d'images.

Un exercice toujours convaincant consiste à fermer les yeux et regarder « dessous » les paupières, sur ce noir écran de rémanence :

En appuyant sur les paupières, des images surgissent. Elles sont des projections subjectives, des relents en quelques sorte d'images.

Puis regarder *Nostos I*

Un indice ou une invention ?

Puis opérer des classements entre l'image indice - *index* - documentaire, informative et l'image *icône* , terminologies reprises à Philippe Dubois. Entre la peinture d'Holbein et celle de De Kooning, entre la photographie d'un Walker Evans et celle d'un Joseph Sudek, entre le cinéma de Jean Rouch et celui d'Hitchcock, entre la vidéo de Chris Burden et celle de Kuntzel.

Que vois-je dans *la desserte* ? un sujet blanc sur fond blanc ? un souvenir d'image ?

Qui fait l'image ?

La question de l'opérateur, de sa position est ici importante. Le caméraman du tournage cinéma est moins discret qu'un opérateur vidéo.

Son regard est-il neutre ? qui a-t-il en dehors du cadre ?

Le peintre montre-t-il tout ? le cinéaste ?

4- LA MÉMOIRE, LE TEMPS, LE RETOUR

Comment l'image garde-t-elle la trace ?

Peinture, photo, cinéma, vidéo, l'événement ne sera pas « imprimé » de la même manière .

Quel support est plus fidèle à la mémoire ?

Comment garde-t-on des traces ?

Photo : l'album de famille est une source de révélation. Chacun commente devant les autres l'image et peut se rendre compte qu'en parlant, certaines choses se révèlent, invisibles auparavant, surtout la notion du temps , de sa disparition.

Le temps de la vidéo peut-il se comparer à celui du souvenir ? à la remontée en surface d'une trace ?le travail de thierry Kuntzel est ici très intéressant car il convoque toujours une nostalgie (*Nostos*) , un retour, un appel à la mémoire de temps disparu (*Nostos, tu Time smoking a picture*). Evoquer la fameuse **ardoise magique** dont parle Freud pour donner une image à la mémoire.

Voir en quoi la vidéo procède de superpositions, d'instantanés, d'effacement

sincessants, comme une perfection de ce Wunder block.

Quelles sont les images du temps ?

Questionner sur la représentation du temps :

bulle de savon, bougie, vague, enfance, crane ? (au travers des vanités ou autres représentations)

Lente modification de l'image, disparition, effacement, vitesse modifiée ?
altération du médium ?



Cette partie du dossier est consacrée à un corpus de texte sélectionné selon des thématiques présentes dans l'exposition. Il s'agit de compléter les ressources présentant les œuvres par une entrée transversale selon les thématiques.

1 - Le médium

2 - L'outil, le dispositif, l'installation

3 - La perception, la vision

4 - La mémoire, le temps, le retour

“On s’était dépensé en vaines subtilités pour décider si la photographie était ou non un art, mais on ne s’était pas demandé d’abord si cette intervention même ne transformait pas le caractère général de l’art.”

Walter Benjamin, Poésie et révolution, Denoël, 1971, Paris

1 - LE MÉDIUM

(...) Prolongeant ce raisonnement, il est clair que c’est le principe même des raccords et de l’organisation cinématographique du montage qui se retrouve déplacé dans les mélanges d’images de la vidéo. Tout se passe en fait comme si les relations «horizontales» du montage cinématographique (le bout à bout du plan par plan, la règle de successivité, la part du syntagmatique) se trouvaient accumulées «verticalement» sur le paradigme de l’image elle-même (d’où la «composition d’images» et l’«épaisseur d’images»). On monte, si l’on veut, mais alors l’un sur l’autre (surimpression), l’un à côté de l’autre (volet), l’un dans l’autre (incrustation), ou les trois ensemble, mais toujours à l’intérieur de l’image-cadre. Le montage est intégré, il est interne à l’espace-image. C’est pourquoi, à l’idée trop cinématographique de montage des plans, il me semble que l’on peut opposer le concept plus vidéographique de mixage d’images, comme on parle de mixage à propos de la bande sonore (la bande magnétique leur est commune). Le mixage permet de mettre en avant le principe «vertical» de la simultanéité des composantes. Tout est là en même temps dans le même espace. Ce que le montage étale dans la durée de la succession des plans, le mixage vidéo le donne à voir en une fois dans la simultanéité de l’image démultipliée et composée. (...)

DUBOIS, Philippe “Vidéo et écriture électronique. La question esthétique”, dans Louise Poissant (dir.) *Esthétique des arts médiatiques*, tome 1, Sainte-Foy, Canada, Presses de l’Université du Québec, 1995, p.157-173.

2 - L’OUTIL, LE DISPOSITIF, L’INSTALLATION

(...) Pour Jean-Pierre Beauviala, son inventeur, il s’agissait simplement au départ de greffer un viseur électronique sur une caméra 16 mm et puis «un jour, regardant la petite boîte triangulaire accrochée sur le flanc de la caméra 16» il s’est dit que «sous forme tubulaire, cela ferait dans la main un très bel instrument d’investigation sous des angles et avec une mobilité insolites». (Les Cahiers du Cinéma, no 286, mars 1978, p. 13.) Avec la paluche c’est en effet tout l’espace du regard qui est bouleversé. La main obtient une visée impossible à l’oeil, une visée tactile produisant des images qui peuvent avoir l’expressivité du geste. Comme si le regard filait le long du bras, se greffait sur la hanche, accompagnait les pieds, renversait la tête. L’oeil détaché de son orbite traverse le corps, rend le corps tout-voyant et acrobate. «Tenir l’image à bout de bras. Anormal. Artificiel, totalement (...). Peut-être était-ce cela: l’appropriation soudaine d’une vision d’animal, de volatile, de chose rampante, ou volante ou sautante. (Isle d’Abeau «Le temps de la Mésange», no 3, La Tribu.) «Ainsi Hélène Chatelain témoigne-t-elle de son expérience. Les images les plus inouïes deviennent possibles contestant la suprématie du regard dans l’organisation du visible. Soumis aux découvertes de la main, il n’a plus qu’une fonction de contrôle. (...)

DUGUET, Anne-Marie Vidéo, *La mémoire au poing*, Paris, France, Hachette, 1981.

(...) L’image vidéo est à la fois imprimée et projetée mais elle n’est ni imprimée comme l’image photographique, ni projetée comme l’image cinématographique. Ce que nous voyons résulte bel et bien d’une projection lumineuse, mais cette projection est singulière: d’une part, elle provient de derrière l’image, et d’un lieu qui doit demeurer inaccessible (si on ouvre le tube cathodique, il n’y a plus d’image possible); d’autre part, elle vise des points sur l’écran, atteints successivement selon un rythme périodique (pas de flux lumineux global, pas de faisceau, mais un pinceau lumineux très mince et mobile). C’est ce second trait qui prête à

fantasmer l'image vidéo comme imprimée, d'une impression éphémère et sans cesse renouvelée mais là encore on voit bien qu'il ne s'agit pas véritablement d'une impression (tout au plus en jouant sur les mots, d'une impression d'impression). Bref, l'image vidéo apparaît presque comme un dispositif d'un troisième type, et ce d'autant plus qu'elle combine certains des traits que nous avons tendanciellement opposés dans les deux premiers dispositifs: l'image vidéo est en général de petite taille mais elle demeure encore le plus souvent immobile (le récepteur de télévision «de poche», à cristaux liquides, est encore peu répandu) ; elle s'adresse, selon les circonstances, tantôt dans l'espace domestique, tantôt dans un espace socialisé ; elle ne requiert pas d'être vue dans le noir, mais trop de lumière parasite sur l'écran l'altère. Seul le critère de la manipulation la tire nettement du côté de l'image impalpable, de l'image projetée : pour manipuler l'image vidéo, il faut intervenir en amont de sa production. (...)

AUMONT Jacques, *L'image*, Paris, France, Nathan, 1990.

(...) La vidéo s'est associée dès l'origine avec la performance, la musique, la danse, les environnements, participant à des spectacles multimédia dans lesquels elle introduit des dispositifs de perception particuliers, la possibilité de nouveaux rapports spatio-temporels. Au-delà de ces hybridations faisant éclater les limites des divers domaines artistiques, bien des expérimentations vidéographiques rejoignent des problématiques communes au nouveau roman comme à la musique électronique, aux arts plastiques, comme aux arts du spectacle : recherche de l'élément infime, fragmentation de l'espace et de la durée, dislocation du discours en unités minimales autonomes, restructurée selon des modalités combinatoires diverses où l'aléatoire peut jouer son rôle, recomposées en séries, susceptibles de permutations... Il s'ensuit parfois des flottements discursifs, une ambiguïté, un ébranlement du sens auxquels la vidéo contribue par sa fluidité, par l'instabilité de ses fig-

ures, par la métamorphose de l'image. Elle autorise enfin par ses trucages spécifiques de nouvelles modalités de récit. (...)

DUGUET Anne-Marie, *La fiction vidéo entre le cinéma et la télévision*, dans *Actes du colloque Vidéo, fiction et Cie*, Montbéliard, France, C.A.C., 1984.

(...) En deçà de l'image, en deçà des modèles narratifs et des questions de style, ces installations se sont saisies des modèles mêmes de la représentation pour les déjouer et les rejouer autrement. En cela elles recourent aux recherches effectuées dans un grand nombre de films expérimentaux et assument à leur tour cette fonction critique que s'assignent dans les années soixante diverses approches artistiques. L'imagination de dispositifs de captation/production/perception de l'image et du son apparaît alors comme un paradigme essentiel de la vidéo. L'important n'est pas de produire une image de plus, comme l'artiste conceptuel Douglas Huebler le disait à propos de l'objet d'art, mais de manifester le procès de sa production, de révéler les modalités de sa perception par de nouvelles propositions. La notion de dispositif est ici centrale. À la fois machine et machination (au sens de la *méchanè* grecque), tout dispositif vise à produire des effets spécifiques. Cet «agencement des pièces d'un mécanisme» est d'emblée un système générateur qui structure l'expérience sensible chaque fois de façon originale. Plus qu'une simple organisation technique, le dispositif met en jeu différentes instances énonciatrices ou figuratives, engage des situations institutionnelles comme des procès de perception. Si le dispositif est nécessairement de l'ordre de la scénographie, il n'est pas pour autant le fait des seules installations. Dans les bandes aussi bien sont actualisés certains réglages du regard ou des modes particuliers d'implication du spectateur. Bien des oeuvres ont expérimenté le dispositif cinématographique, en multipliant les écrans, en explorant d'autres surfaces de projection (corps, miroirs, objets eux-mêmes en mouvement...), en inventant divers systèmes de captation de l'image. Mais d'une part des

questions d'ordre technique (par exemple, la durée limitée des bobines de films, qui condamne à une image en boucle, la nécessaire obscurité de l'espace, etc.) limitent les modulations auxquelles peut être soumis un tel dispositif. D'autre part celui-ci répond à des normes fortement instituées : une projection frontale sur un grand écran dans une salle obscure où le spectateur est «immobilisé» dans un fauteuil, entre l'écran et le projecteur. Une telle machine de fiction accepte des variations infimes. (...)

DUGUET Anne-Marie *Dispositifs*, dans *Communications*, numéro 48, 1988.

(...) Une notion flottante La notion d'installation vidéo qui s'est développée dans le champ de l'art désigne une telle diversité d'oeuvres qu'elle résiste, comme l'installation en général, à une définition précise. C'est ce qui apparaît dans plusieurs textes critiques récents sur ce sujet: «Il n'y a pas d'installation modèle, il n'y a que des installations» (Serge Bérard) ou encore «Chaque oeuvre et chaque artiste constituent un peu une définition de la catégorie "installation" (Raymond Gervais)». Selon René Payant l'installation n'a pas «atteint la précision et la solidité d'un concept. Autrement dit le terme "installation" aiderait peu à penser...?». Si des exemples d'installations se trouvent parmi les oeuvres des différentes avant-gardes du début du siècle, le terme même, comme le rappelle Thierry de Duve, serait apparu pour désigner une conception nouvelle de la sculpture telle que l'art minimal l'a explorée. Elle pouvait être définie essentiellement comme «l'établissement d'un ensemble singulier de relations spatiales entre l'objet et l'espace architectural qui force le spectateur à se voir comme faisant partie de la situation créée». Celui-ci se trouve impliqué dans une pratique perceptive nouvelle où le corps entier est mobilisé, ici et maintenant. L'installation se développant entre plusieurs pôles: peinture, sculpture, architecture..., confrontait non seulement les matériaux les plus divers mais encore des techniques de représentation et de reproduction aussi différentes que la sérigraphie, le dessin, la photo, la peinture ou la vidéo. Elle s'élaborait surtout à partir

d'éléments d'expression fondamentaux comme l'avaient fait des metteurs en scène de la fin du XIXe siècle tels Adolphe Appia définissant cette hiérarchie «acteur, espace, lumière, peinture» ou Gordon Graig déclarant en 1905: «voici de quels éléments l'artiste du théâtre futur composera ses chefs-d'oeuvre: avec le mouvement, le décor, la voix». C'est vers le théâtre, cet art hybride par excellence, fondé sur une relation immédiate avec le spectateur, ou plutôt vers la théâtralité, que ramenaient certaines expérimentations artistiques des années soixante. (...)

DUBOIS Philippe, *Godard et la lettre*, dans *2e Semaine Internationale de Vidéo*, Genève, Suisse, Les auteurs et Saint-Gervais MJC, 1987.

3 - LA PERCEPTION, LA VISION

Dès les années 1820, nombreux sont les chercheurs scientifiques à se pencher sur l'étude quantitative des images consécutives un peu partout en Europe. Le tchèque Jan Purkinje, qui travaille en Allemagne, poursuit les travaux de Goethe sur la persistance rétinienne et les métamorphose des images, sur leur durée, sur les changements qu'elles subissent et sur les conditions de ces changements.

(...)

Il fournit la première classification des différents type d'images consécutives, et montre magistralement, dans les dessins qu'il en fait, que les phénomènes de la vision subjective sont paradoxalement objectifs. Si on pouvait voir ces dessins originaux en couleur, on se rendrait encore plus vivement compte de l'entrelacement sans précédent du visionnaire et de l'empirique, du " réel " et de l'abstrait.

Purkinje écrivant en latin, et était ensuite traduit en tchèque. Son oeuvre a été rassemblée sous le titre *Opera omnia*, Prague, 1919-1973. Parmi les traductions anglaises les plus importantes pour notre propos, citons : *Visual Phenomena* (1823), trad. H. R. John, William S. Sahakian, *History of Psychology : A Source Book in Systematic Psychology*, Itasca (Illinois),

F. E. Peacock, 1968, p. 101-108 ; Contributions to a Physiology of Vision, trad. Charles Wheatstone, Journal of the Royal Institution, vol. 1, 1830, p. 101-117, reprise dans Brewster and Wheatstone on Vision (sous la direction de Nicolas Wade), Londres, Academic, 1983.

(...) Dans un récit éloquent, Goethe montre toute la subjectivité de l'image consécutive, la physiologie et le fonctionnement de l'œil masculin attentif y étant inséparables de la mémoire et du désir : " Un soir, me trouvant dans une auberge, je regardai quelques temps une servante de taille harmonieuse, au teint blanc éblouissant, aux cheveux noirs, et vêtue d'un corselet écarlate. Elle était entrée dans ma chambre, et je la fixais à une certaine distance et dans la pénombre. Dès qu'elle fut sortie, je distinguai sur le mur blanc en face de moi, un visage noir entouré d'une auréole claire, et les vêtements de la silhouette nettement dessinée étaient d'un beau vert marin. " Goethe le Traité des couleurs.

Jonathan Crary, *L'art de l'observateur*, édition Jacqueline Chambon, Nîmes

4 - LA MÉMOIRE, LE TEMPS, LE RETOUR

SUPPORT DE DISPARITION

PERTE DE MÉMOIRE

La vidéo peut-elle rendre compte d'une perte ? Perte d'un objet réel ou mental. La technologie vidéographique est-elle à même de rendre - à la fois de re-donner l'objet perdu, et faire de l'effet, "rendre bien" -, ce qui s'est perdu ? L'hypothèse est celle-ci : c'est parce que la perte est à l'œuvre dans le vidéographique que celui-ci peut se permettre d'aborder des modèles de perte. C'est parce que la vidéo est fondée sur un déficit de représentation analogique, parce que sa conservation est aléatoire et instable, et parce qu'elle est de constitution temporelle, qu'elle est elle-même un modèle de perte. À l'image de la mémoire, elle est travaillée par la disparition et l'oubli ; ce qu'elle met à jour sont des formes déjà

ruinées d'une visibilité toujours incomplète, souvent menacée, parfois impossible. À l'image de la mémoire, elle est processus avant d'être produit. La vidéo ne peut sans doute pas rendre compte de la perte en temps que figure - une telle figure est-elle concevable ? -, mais elle peut déployer le processus de la perte et de la disparition, saisir les opérations en jeu dans le procès d'effacement. Le travail de Jean-François Guiton, *La tâche* 85/86, ou de Thierry Kuntzel, *Still* 1980, par exemple, s'efforce de rendre compte du mouvement qui va de l'image à son effacement en explorant les seuils de visibilité et en jouant entre autre sur les effets de rémanence propres à la vidéo, capacité qu'a cette technologie de garder un instant la trace du mouvement des corps lumineux.

RETENIR L'OBSERVATEUR

D'où vient ce sentiment de disparition, lorsqu'on se place du côté de l'observateur ? Il tient tout d'abord aux modalités de réception. Tout le monde sait qu'il est difficile de montrer de la vidéo parce qu'il est difficile de mettre le visiteur en situation de la recevoir, il est difficile de capter son attention. La forme scintillante de la vidéo fascine immédiatement, mais cette fascination s'épuise aussitôt. L'image vidéo s'échappe facilement et il est souvent nécessaire de déployer des dispositifs scénographiques spectaculaires et contraignants pour donner à l'observateur l'envie de rester là. Alors que le dispositif cinématographique impose ses conditions aux spectateurs : le faire entrer dans une salle obscure pour une durée précise et le priver pendant ce temps de mobilité et de sensations qui ne sont pas utiles à la réception du film, les objets vidéographiques laissent à l'observateur toute liberté de rester là ou de passer son chemin. C'est ainsi pour "retenir" le spectateur que de nombreuses installations relèvent d'un dispositif spectaculaire opérant sur lui une sorte de rapt perceptif. (Les installations dans des chambres obscures comme celles de Bill Viola en sont une forme exemplaire : par exemple *Tiny Deaths*, 1993, installation dans laquelle le noir est si profond, qu'une fois le spectateur parvenu "à tâtons" au centre du dispositif, il est en quelque

sorte assigné à rester là, au moins pour un moment, au moins le temps de s'habituer et de pouvoir accommoder sa vision nocturne sur ce qui se passe.) Car il s'agit bien de rester là, plutôt que de passer son chemin distraitemment. Vouloir rester là, c'est s'engager dans une durée ... La vidéo, c'est donc à la fois du temps (son image se constitue par balayage), et ça prend du temps. Bref, la vidéo est plus souvent traversée que contemplée, et c'est dans cette traversée que la saisie se dérobe et que le sens se dissémine : ainsi une image vidéo ressemble à une autre image vidéo dans cette perception fugace. L'apparition de l'image engage donc, dans cette perspective de la réception, sa contemporaine disparition.

DES IMAGES USÉES

Ensuite si une image vidéo ressemble toujours à première vue à une autre image vidéo, c'est qu'elle-même ressemble toujours à une autre image omniprésente et sans fin qui est celle de la télévision. Notre regard est usé par la télévision et il faut faire avec ou plutôt contre cette usure, quand il s'agit de produire ou de montrer de la vidéo.

Une autre caractéristique de la vidéo qui l'engage sur la voie de la disparition tient à l'utilisation de plus en plus fréquente de la vidéo-projection qui mime le dispositif cinématographique dont elle hérite. La vidéo-projection a comme conséquence de dilater l'image sur de grandes surfaces et d'en accentuer l'approximative définition. Cet effet de dilatation accentue la dissémination de l'image, atomisée sur des surfaces lâches : images relâchées, image comme usées, en voie d'épuisement. En cela ces images semblent être des restes d'autres images, remémorées, souvenues et comme passées au filtre de la mémoire. La dissémination et la raréfaction des informations confèrent une certaine indétermination de l'image largement exploitée dans de nombreux projets vidéographiques jouant sur l'indécision par rapport à ce que l'on voit ("qu'est-ce que c'est ?").

Cette caractéristique d'indétermination est encore accentuée par les

effets souvent utilisés dans ces productions : ralenti du son et de l'image, images floues, utilisation fréquente du gros plan voire du très gros plan (le gros plan comme paradigme technique de la vidéo, la distance de prise de vue qu'elle supporte le mieux, mais qui a pour conséquence d'halluciner le point de vue). Ces effets ancrent d'avantage encore ce sentiment que l'image s'échappe d'elle-même et nous échappe à tout instant.

MÉMENTO

Enfin, parce que la vidéo cite toujours une autre image, elle est un espace de mémoire qui accueille "naturellement" l'histoire des images en mouvement qu'a constitué le cinéma et après lui la télévision. Forme hybride par excellence, la vidéo nourrit le paradoxe de ne pouvoir se donner que dans un présent (la durée de la réception) mais de déployer les temporalités de la mémoire individuelle et collective.

L'image vidéo n'est pas une image neuve bien qu'elle soit contemporaine de notre époque, elle est une image de mémoire qui s'actualise dans le présent du balayage électronique et la présence de celui qui la perçoit ou la conçoit. L'installation, la boucle du direct, l'instantanéité de la diffusion sont les modalités temporelles de la vidéo. Il ne s'agit pas de refaire ici le tour des fameuses spécificités de la vidéo tant explorées par les artistes des années 70 et qui restent à mon avis encore efficaces aujourd'hui, mais d'essayer de comprendre pourquoi et de quelle manière la vidéo contemporaine se situe dans la majorité de ces productions dans le champ de la mémoire et de la citation.

La vidéo se rappelle, nous rappelle ce que nous avons oublié de nos histoires et de celles que le cinéma nous avait raconté, et comme tout processus de remémoration, elle opère par association, condensation, décondensation, dilatation, déplacement, superposition (c'est le travail de Martin Arnold, Gustav Deutsch, Steve Mc Queen, Pierre Huygue, Raphaël Montanez Ortiz, Jean-François Guiton, Douglas Gordon, Victor Burgin pour ne citer que quelques-uns des artistes travaillant sur une

mémoire fictionnelle du cinéma). La vidéo "se rappelle" tellement, qu'elle est utilisée pour cela au cinéma. Dans le champ du cinéma proprement dit, des réalisateurs comme Chris Marker, Jean-Luc Godard, Wim Wenders, Atom Egoyan, Hanecke, Matthias Müller (ciné exp.) ont recours à l'image électronique, soit pour inscrire des souvenirs dans le présent du film, soit pour situer l'intimité subjective du roman familial sous forme de journal, soit pour figurer le travail de remémoration.

La vidéo devient alors un outil quasi introspectif, instrumentalisé à des fins de connaissance de soi, et à des fins de connaissance tout court : "la vidéo, j'ai toujours pensé que c'était pour faire des "études"" dit Jean-Luc Godard, soulignant les potentialités analytiques de celle-ci. Études sur la mémoire individuelle et collective du cinéma mais aussi étude voir analyse de soi à travers des comportements privés et quotidiens, analyse des relations de soi aux autres, analyses pouvant prendre simplement la forme du constat ou de l'inscription de l'image de soi dans le réel tel qu'il apparaît (Sylvie Blocher, Valérie Mrejen, Pierrick Sorrin, Sadie Benning et tant d'autres, et nous reparlerons de Nelson Sullivan).

UNE GRAVITÉ SANS IMPORTANCE

Dans tous ces cas, la relation de l'image à la disparition est centrale et constitue le lieu de sa manifestation. La vidéo rejoue sans cesse l'actualisation de la disparition, que ce soit dans le but de retrouver la mémoire perdue, ou que ce soit pour constituer sur le champ les conditions d'une mémoire immédiate ou à plus long terme. Et la vidéo oscille toujours entre la performance (engage le corps dans une action) en en conservant les traces, et l'exploration de notre rapport problématique à l'histoire et à la mémoire. Instantanéité et différé seraient ainsi les deux modes d'accès au réel que les outils vidéographiques autorisent. Ainsi, pour revenir sur la réception, voir de la vidéo, c'est être ici et maintenant, et en même temps c'est penser à autre chose ("Ce que l'image abandonne, est ce qu'elle offre en retour à la pensée", Raymond Bellour, *L'entre images 2*, p. 245) ; c'est faire l'expérience de la séparation, de la différence, c'est-à-dire de la disparition.

La vidéo est à la fois une prothèse sensorielle (elle est un instrument de perception, j'entends et je vois par l'intermédiaire de ce dispositif technique, spécifique, approximatif, fugitif et évanescent) et un outil servant à la représentation, représentation analogique du monde tel qu'il apparaît dans ses aspects visuels et auditifs. Perception et représentation s'élaborent simultanément.

Instantanéité et mémoire d'une part, simultanée de la perception et de la représentation d'autre part sont, me semble-t-il, les quatre points cardinaux, les coordonnées qui déterminent l'entreprise vidéographique. À l'intérieur de ce dispositif, la marge de liberté est grande et les projets ouverts, d'autant que les supports vidéo étant voués à la disparition soit parce que l'image n'est pas conservée, soit parce qu'elle sera inéluctablement effacée par l'usure rapide du temps, toute entreprise avec elle, est à la fois sans importance, mais peut tout aussi bien engager de la gravité. La question devra se poser radicalement différemment avec les technologies numériques.

CONCLUSION

Dernière ouverture sur la possibilité d'établir une relation de l'image à la vérité, sans naïveté mais sans bénéfice, la vidéo tente une ultime réparation avant les vertiges de la réalité virtuelle car elle n'est elle-même et n'est que, virtualité. La disparition, la perte et le sauvetage sont l'essence de la vidéo. En tant que projet technologique, la vidéo ne peut pas finir ; elle ne peut qu'être recyclée, ingérée, rejouée dans le projet numérique, elle en constituera probablement le garde-fou, la limite du trompe-l'œil, le détrompe esprit.

Françoise Parfait, *Le vidéographique, espace de la disparition*, Le Magasin - Centre National d'Art Contemporains, Grenoble, 1999

REMANENCES, REMINISCENCES

(...) Le temps travaille l'inscription concrète comme il travaille les images

mentales de nos souvenirs. Temps qui les constitue aussi bien car ces images ne sont fixées nulle part ; purement virtuelles, elles se nourrissent de fragments qui se déplacent, se recouvrent, éclatent, fusionnent, s'évanouissent dans un mouvement continu, d'éléments sans cesse à régénérer, à redynamiser. Cet engendrement permanent est aussi celui de l'image électronique. Ce qui permet à Thierry Kuntzel de l'utiliser comme métaphore du dispositif mnésique, d'explorer certaines analogies de fonctionnement.

Comme dans *Nostos I*, l'écran est ici une surface où s'élaborent des traces fugitives, où des scènes apparaissent et disparaissent comme autant de couches qui se superposent sans s'effacer, juste recouvertes, enfouies. Pas de profondeur de champ ici, pas de « veduta » ni de perspective mais une épaisseur, une immanence, une présence virtuelle des figures visibles par intermittence, lisibles et identifiables parfois un bref instant.

Un tel projet exploite pleinement la matière électronique, c'est-à-dire la lumière. A la manière dont on cherche avec une torche dans l'obscurité ce qui n'est peut-être pas perdu, la caméra explore la nuit, appelle quelques repères. Mais ce n'est pas une nuit étale, plane ; on s'y heurte à des reliefs subits, certains plus lumineux que d'autres, on y détecte des glaciers inattendus. Et quand l'œil croise de telles brillances, il arrive qu'il soit ébloui, quand le spot électronique accroche des sources de lumières, il peut se produire de violentes déflagrations, des marques parfois indélébiles, sans régénération possible. La lumière « fait voir », permet d'enregistrer la vision comme le flash photographique dans la pénombre, mais le soleil brûle aussi la rétine. De la comète, éclat éphémère, aux larges plaques blanches qui maculent tout l'écran, de la lueur de l'allumette qui permet d'entrevoir la scène à l'illumination jaillie du feu qui embrase et détruit ce qui l'entoure, une extraordinaire palette de rémanences, coulées, déchirures, fusions, incandescences, est

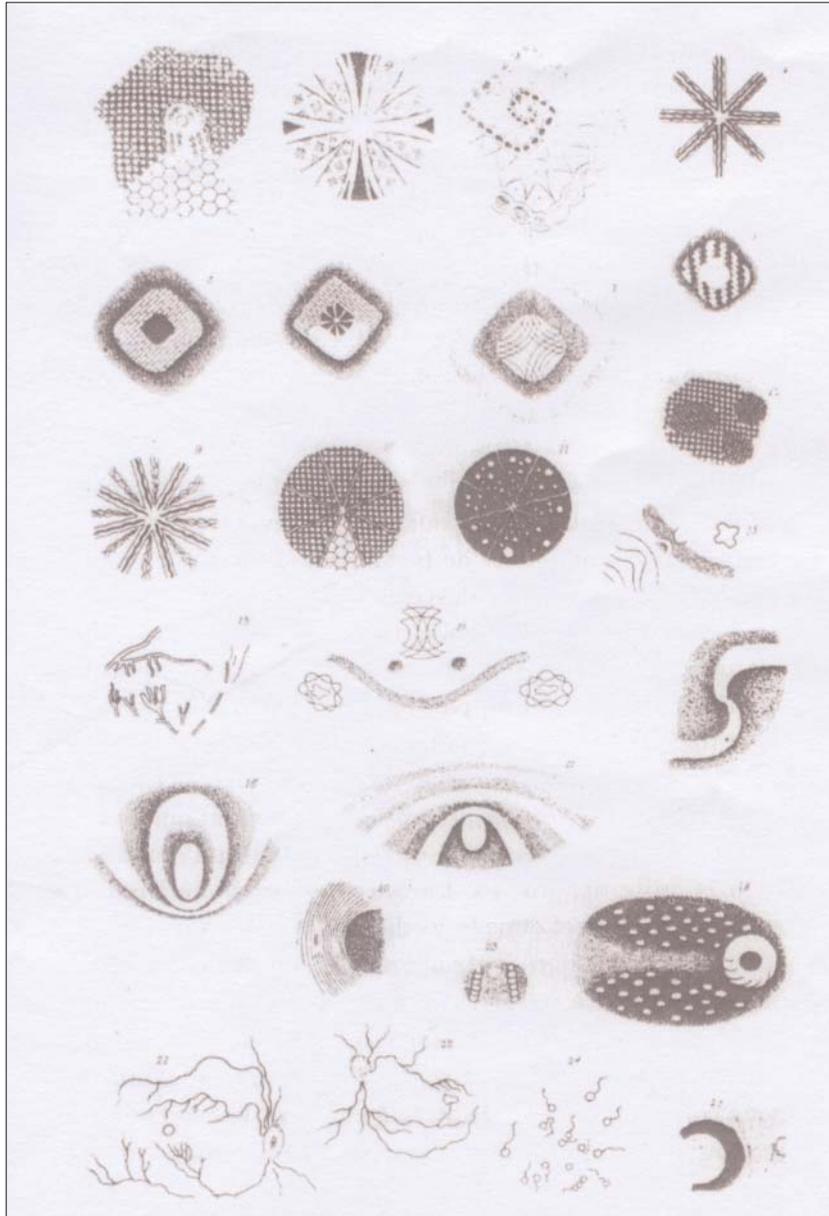
explorée.

(...)

Duguet Anne Marie, *Nostos II de Thierry Kuntzel*, Catalogue de l'exposition du Centre Pompidou, 16 novembre au 24 décembre 1984.

(...) C'est la fiction vidéo qui fait surgir la question de l'espace, parce que la fiction pose le problème de l'identification. On a longuement discuté ici des modulations fort diverses que cette identification pouvait prendre. Mais on a vu qu'elle reste incontournable (même quand on la subvertit, la distancie.) Pourquoi est-elle incontournable ? Parce que c'est en elle que se noue la relation imaginaire entre l'image et son spectateur. L'identification ramène au premier plan le corps du spectateur comme mesure de l'image. En reprenant la formule de Saint Augustin (" c'est en toi mon esprit que je mesure le temps ") on pourrait dire : c'est avec mon corps que je mesure l'espace d'une image. Parmi toutes les confrontations auxquelles la fiction vidéo doit faire face, la moins importante n'est pas la taille de l'écran. La fiction vidéo est une fiction qui se réalise dans l'espace d'un petit écran. Avec des images plus petites que le spectateur. Alors qu'au cinéma le spectateur est devant des images plus grandes que lui. Les conséquences sur les mécanismes d'identification ne sont pas incalculables.

Jean-Paul Fargier, *Colloque de Montbéliard*, 1984



Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains

22 rue du Fresnoy
 BP 179
 59202 Tourcoing cedex
 Tel : 03 20 28 38 00
 Fax : 03 20 28 38 99
com-fresnoy@lefresnoy.net
www.lefresnoy.net

Horaires d'ouverture de l'exposition

- > lundi et mardi : 10h à 12h et de 13h à 18h (réserver aux groupes sur réservation)
- > mercredi 13h à 19h
- > vendredi et samedi : 14h à 21h
- > dimanche : 14h à 19h

Service éducatif et culturel

Benoit Villain
 Tel : 03 20 28 38 04
 Fax : 03 20 28 38 99
bvillain@lefresnoy.net

Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains accueille les groupes scolaires n'excédant pas trente personnes, de tout niveau, en visite libre ou commentée ou en ateliers d'expression plastique. Tout enseignant souhaitant organiser la visite de l'exposition doit en informer le service éducatif et culturel du Fresnoy, et acquitter un droit d'entrée forfaitaire qui inclut la visite commentée par un guide-animateur ou un tarif réduit dans le cas d'une visite de groupe libre.

Tarifs

1,50 euros par personne pour une visite de groupe libre (10 personnes mini).

35 euros pour une visite d'une heure (30 personnes maxi).

Pour les visites, libres ou commentées, comme pour les ateliers d'expression plastique :

réservation obligatoire auprès de Benoit Villain

Chaque réservation doit faire l'objet d'une confirmation écrite au plus tard deux semaines avant la date de la visite. En cas d'annulation, il convient de prévenir le Service éducatif et culturel du Fresnoy au plus tard 48 heures avant la date prévue par téléphone et par courrier ou télécopie. Dans le cas contraire, la visite sera facturée.

