

ETC



Interactions et actions culturelles; version française

La Biennale de Lyon, la Cité internationale, Lyon. Du 20 décembre 1995 au 18 février 1996

Louis Couturier

Number 34, June–July–August 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35539ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Couturier, L. (1996). Review of [Interactions et actions culturelles; version française / *La Biennale de Lyon, la Cité internationale, Lyon. Du 20 décembre 1995 au 18 février 1996*]. *ETC*, (34), 53–55.

LYON

INTERACTIONS ET ACTIONS CULTURELLES; VERSION FRANÇAISE

La Biennale de Lyon, la Cité internationale, Lyon. Du 20 décembre 1995 au 18 février 1996

Un siècle après l'invention du cinématographe par les frères Lumière, la 3^e biennale d'art contemporain marque à sa façon le centenaire du cinéma, en se vouant à l'image mobile. Bien que cette édition n'ait pas de titre, les commissaires de l'exposition Thierry Prat, Thierry Raspail et Georges Rey nous confient : « Elle s'intéresse, au cours de 9 semaines, à l'image mobile et présente le meilleur de l'art s'appropriant, d'une manière ou d'une autre, le récit cinématographique, la culture de la vidéo et la pratique de l'informatique ».

Vidéo, cinéma, informatique et réalité virtuelle sont donc au rendez-vous. Les pièces de 64 artistes de tous les continents sont disposées dans deux lieux différents, le nouveau bâtiment du Musée d'art contemporain et l'ancien palais de la foire. Vingt-neuf pièces ont été créées spécialement pour la Biennale, alors que vingt-trois autres sont des œuvres historiques signées Nam June Paik, Wolf Vostell, Peter Campus, Dan Graham, Michael Snow...

Le première partie est historique. On y voit les premiers bricolages de Nam June Paik (distorsions d'images), les *TV Dé-collages* (des télévisions mal réglées) de l'artiste allemand Wolf Vostell ou encore la double projection de *Body press* de Dan Graham (deux personnes nues manipulent une caméra le long de leur corps, filmant simultanément, grâce à des miroirs, leur propres actions et l'espace démultiplié qui les entoure); ou encore la *Machine* (capable de filmer sur 360° dans toutes les directions) que Michael Snow a utilisée pour tourner *De la région centrale* (1969/1972).

Le deuxième parcours présente un fourmillement créatif qui dans l'ensemble est plus récent : Pierrick Sorin, Paul Garrin, Orlan, Stan Souglas, Laurent Mignoneau et Christa Sommerer, Jean-Louis Boissier et bien d'autres.

Difficile de décrire une telle débauche de bruits, de lumières et de mouvements. Difficile aussi de faire le tri entre les entreprises de divertissement, les installations vidéos qui sont essentiellement des prouesses technologiques, les pièces qui ne dépassent pas l'effet de surprise, les représentations de la souffrance, de la nudité, du narcissisme. Cette biennale a pour principal intérêt de dévoiler les limites de la technologie et de nous faire goûter les balbutiements de l'interactivité (je tiens à souligner l'excellent travail de Jean-Louis Boissier qui revisite avec finesse les rêveries solitaires de Jean-Jacques Rousseau à travers des images vidéos interactives d'une grande simplicité).

Après le mur de Nam Jun Paik, où les images provenant d'émission de télévision virevoltent et s'entrechoquent dans une mouvance rythmique épuisante (les seules

images calmes sont celles d'une femme nue lovée en position fœtale, à l'intérieur d'une éclipse colorée) le visiteur passe éventuellement devant un œil qui, du moniteur qui l'abrite, le suit du regard (*I/Eye*, 1993, Bill Spinhoven), ou assiste dans une atmosphère burlesque aux manipulations chirurgicales que subit Orlan, une artiste française qui se fait « esthétiquement » et régulièrement charcuter. Cette déambulation chaotique du visiteur est ponctuée de corps dénudés, de pixels, d'images de soi, de rictus, de trucages divers, de machines animées, de projections vidéo et de sources sonores multiples. À l'aspect brut des premiers travaux vidéo, souvent renforcé par la mauvaise qualité ou l'usure des copies (par exemple les deux installations *Twist Wandering mind*, 1975, de Denis Oppenheim et *Remote control*, 1971, de Vito Acconci ont un niveau sonore pratiquement inaudible si on tient compte du brouhaha ambiant), s'opposent très rapidement des pièces plus récentes où l'image se trouve de plus en plus nettoyée, de plus en plus plastifiée, désuhumanisée pour ainsi dire. *Portraits virtuels en forme de collection particulière* (1996), de Catherine Ikam, est composé de visages numériques, sorte de cires anatomiques animées de reflets virtuels, qui pivotent dans le néant d'une matérialité sculpturale froide et distante. On retrouve une froideur analogue dans le travail d'Emmanuel Carlier *Les temps morts du cinéma* (1993). Après avoir déclenché simultanément cinquante appareils photographiques, figeant ainsi en un même instant des corps nus en action, il les réanime dans un travelling circulaire, obtenu en montant successivement les 50 prises de vue. Il obtient ainsi un mouvement cinématographique autour d'une action figée dans le temps. Il couple ainsi le mouvement propre au cinéma et l'immobilité des corps propre à la photographie.

Ces pièces évitent soigneusement toute trivialité, de peur de se voir humaines trop humaines. Cette peur n'est sûrement pas partagée par Pierrick Sorin. Son installation est, en quelque sorte, un pied de nez à la technologie. À l'aide d'un trucage simple qui n'agit que par effet de réflexion, il nous fait entrer dans un univers de dessins animés où les personnages (lui-même) sont des bouffons, des diabolins aussi faciles d'accès dans leurs activités absurdes et répétitives que le monde de Mickey. Il avoue : « je m'adresse au visiteur moyennement intelligent ». Reste que sa volonté d'obtenir un effet de surprise et le côté spectaculaire de l'installation offrent un contraste avec ses premiers films. Ceux-ci sont plus intimistes et les notions de fantôme et d'autodérision y sont traitées de manière beaucoup plus triviale justement et beaucoup moins spec-

taculaire. Il est cependant un des seuls artistes de la biennale à assumer pleinement, sans complexe ni prétention maniérée, son rôle d'amuseur public à tendance narcissique, alors que tant d'autres le font avec sérieux, comme Cheryl Donegan par exemple, que l'on découvre (par le biais de documents vidéo) vêtue d'une nuisette en train de peindre. Cette mise en scène narcissique, le visiteur est appelé à la vivre lui-même à diverse reprises, alors qu'il est confronté à sa propre image et à son altération. Au hasard des installations, cette image subit des décalages dans le temps, se dédouble, se morcelle. Elle se voit même parasitée par l'image d'un autre qui occupe le même espace visuel.

D'autres thèmes sont exploités : l'enfermement (Bruce Nauman, *Video Corridor*, 1969/70; *Rats and Bats*, 1988); la souffrance ou la suffocation (*Sustainer* d'Eddie Stewart et Stephanie Smith, 1995, où les images montrent respectivement un femme penchée sur un torse d'homme qu'elle meurtrit de suçons, et un homme immergé qui nécessite l'aide d'une femme pour respirer); la guerre et autres aberrations engendrées par l'homme (*In Situ* de Keun Byung Yook); les modifications corporelles (Orlan, Stelarc); la censure (*The File Room* d'Antoni Muntadas), etc.

Bien entendu, la science et les nouvelles technologies sont au coeur de certaines installations. L'artiste australien Stelarc n'affirme-t-il pas dans *Art press* (n° 207) : « considérer le corps comme obsolète peut être vu comme le summum de la folie technologique ou comme la plus noble des réalisations humaines. C'est pourtant lorsque le corps prend conscience de la précarité de sa position qu'il peut organiser des stratégies post-évolutionnistes. Il n'est plus maintenant question de perpétuer l'espèce mais de renforcer l'individu en le remodelant... ». On peut le voir sur vidéo dialoguer avec un robot, lui-même étant muni d'un troisième bras électronique. Orlan se rapproche de ce point de vue puisque ses multiples opérations esthétiques n'ont pas été réalisées, de son propre aveu, pour améliorer le « modèle » mais bien pour le plaisir d'en changer l'apparence, de le remodeler.

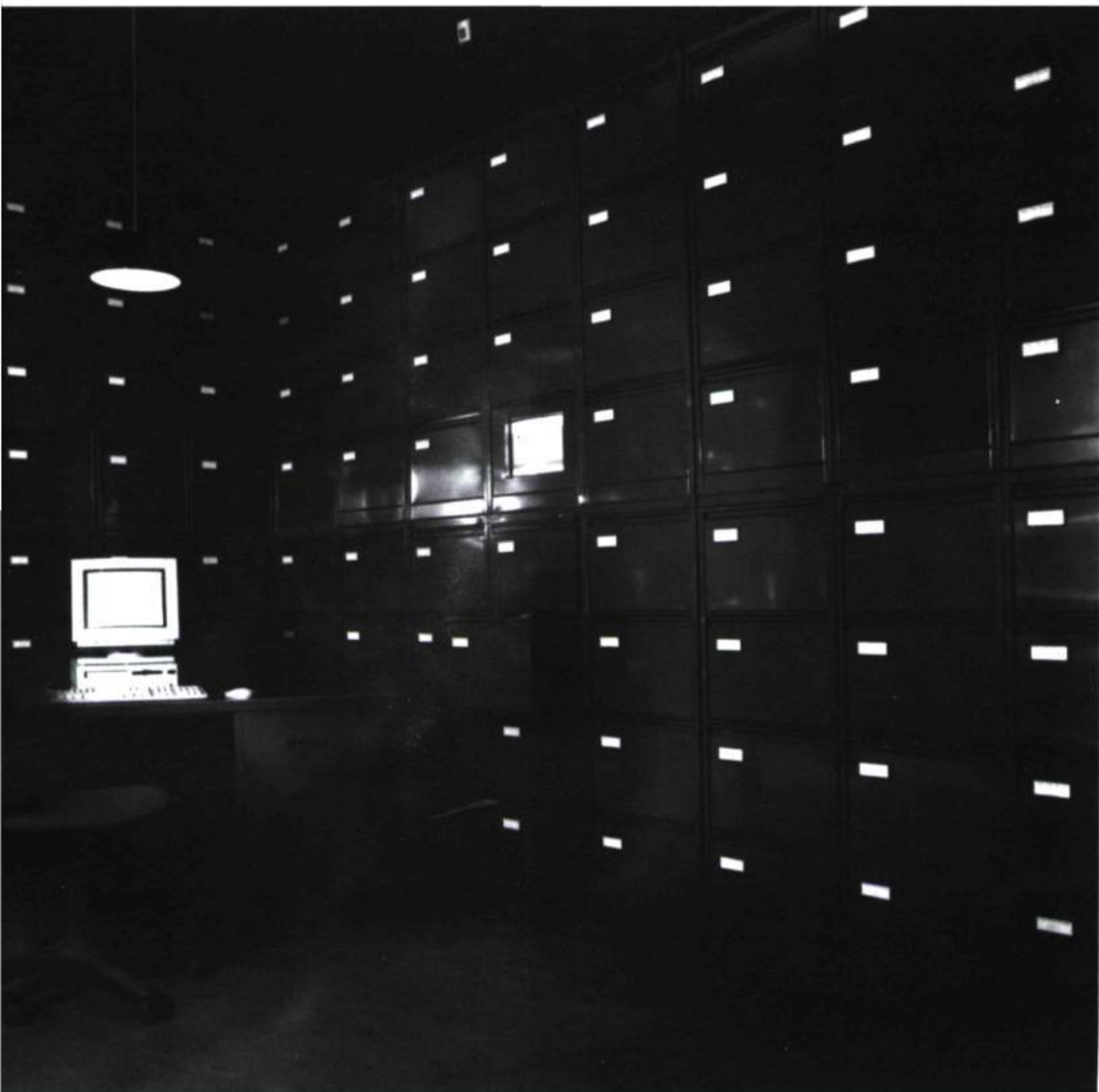
Je termine par les trois artistes Garrin, Viola et Vostell, qui présentent dans le monde de la vidéo trois positions différentes. Le premier est né en 1957 et nous est présenté comme étant un ancien élève de Hans Haacke et de Vito Acconci. Il est surtout l'assistant technique et le collaborateur de Nam June Paik depuis 1981. Ses œuvres allient l'innovation technologique à la critique sociale. *White Devil* (1992) est constitué d'une série de moniteurs encastés au sol. L'ensemble représente une fosse dans laquelle est enfermé un chien dressé pour tuer. Dès qu'un visiteur s'approche, le chien apparaît, aboie, suit tous ses déplacements, saute pour sortir de cette fosse virtuelle. Effet de surprise et amusement de la part du spectateur. Mais l'installation ne suscite pas, chez moi du moins, une réflexion sur l'exclusion et sur la violence urbaine comme elle prétend le faire. Jean Paul Fargier affirme, dans le cahier spécial que le journal *Le Monde* a publié à l'occasion de la Biennale : « Garrin [...] dans le jeu d'approche avec le chien ne vous donne pas le plus mauvais rôle (moral). Il vous fait l'honneur et la grâce d'être du bon côté de la barrière ». C'est-à-dire « l'ennemi du système », « le mort en sursis ».

Bill Viola s'intéresse à la vidéo depuis 1972 (il avait alors 21 ans) et contrairement à Garrin, il ne cherche pas une sophistication technologique. Il fait des installations in-



fluencées par la littérature mystique et dont les dispositifs tant sonores que visuels, mettent en œuvre des oppositions et des passages métaphoriques. Il présente *He weeps for you* (1976) : une caméra vidéo munie d'une lentille spéciale est focalisée sur une goutte d'eau. La goutte, projetée sur grand écran, renvoie une image de la pièce et des visiteurs. On peut donc y voir sa propre image hésiter tremblotante, puis s'allonger pour enfin dans un dernier tremblement se décrocher. La goutte tombe sur un tambour dont l'effet sonore est amplifié. L'effet est poétique et suscite une réflexion volontairement coupée de toute référence sociale. Fait intéressant à noter : c'est la seule installation qui soit parfaitement insonorisée. Cette coupure du reste de la Biennale augmente nos chances d'avoir une relation intime avec la destinée de chaque goutte. Naissance, vie et disparition dans un boum sonore. Une invitation à réfléchir sur l'intangibilité des choses : on sait que la goutte va tomber mais il est impossible de prévoir exactement quand. Je pense curieusement à une phrase écrite par Madame de Sévigné « Rien n'est plus incertain que l'heure de la mort ».

Wolf Vostell, par son humour, son refus du spectacle et de toute mystique, est sans aucun doute celui des trois qui emporte ma préférence. Né en 1932, il forme dès 1954 le



Antoni Muntadas, *The File Room*, 1994.

concept de décollage. D'abord appliquée à l'affiche et à la photographie, cette technique était conçue comme Art-Action et dès 1958, elle prend une forme de démonstration proche du *Happening* et s'étend à divers objets, qui apparaîtront régulièrement dans ses environnements. Avec *TV Dé-collage pour un million de spectateurs* (1959), Wolf Vostell s'en prend à l'image électronique et dénonce la non réciprocité de la parole que le système télévisuel impose. En 1961, il formule son projet esthétique : ART = VIE, VIE = ART; tout homme est une œuvre d'art. On pense ici à Beuys. Il est, en 1962, l'un des premiers membres de *Fluxus* avec George Maciunas et Nam June Paik, et il fonde la revue *Dé-collage*. Dans les pièces présentées à la Biennale, on sent que son activité destructrice du cadre esthétique et narratif traditionnel n'a pas cessé. Une pièce récente (9 cm² *Fluxus TV*, 1994) illustre à la fois, de manière ironique, la valeur de l'œuvre d'art par le biais d'un matériau noble et la non valeur de l'objet courant voire désuet ou d'une image vidéo non travaillée. Il s'agit en fait d'un moulage en bronze d'une vieille télévision à l'intérieur de laquelle est placé un mini téléviseur mal réglé. Une petite fenêtre de 9 cm² est percée dans le bronze pour que le visiteur puisse voir l'écran allumé. L'envers du décor est aussi accessible : la

coque en creux de cette fausse télévision nous laisse voir son intérieur vide à l'exception du petit téléviseur. Je pense à une phrase de Francis Bacon « Rien n'est plus vaste que les choses vides ».

Cette ironie se trouvait déjà au cœur du film 16 mm, *Le soleil dans votre tête* (1963). Lorsqu'il fut projeté dans un festival de cinéma, il valut à son auteur une ovation. Il y a fort à parier qu'aujourd'hui, cette projection ne soulèverait qu'ennui et agacement tant ses images d'avions qui décollent, de neige électronique et de dérèglements télévisuels sont la négation même des fondements de la télévision. Si Paik inventait en 1963 la télévision abstraite, Vostell lui signait une déclaration de guerre : « La télévision nous attaque, avec la vidéo nous pouvons attaquer la télévision ». Aujourd'hui, la télévision fait tellement partie du paysage culturel qu'il ne viendrait plus l'idée à personne de la nier. N'empêche que les cadavres télévisuels concoctés par Vostell sont, par leur radicalité, un arrêt sur l'image qui permet une mise au point bénéfique pour ce spectateur emporté par le maelström des images et des sons que nous sommes tous devenus.

LOUIS COUTURIER