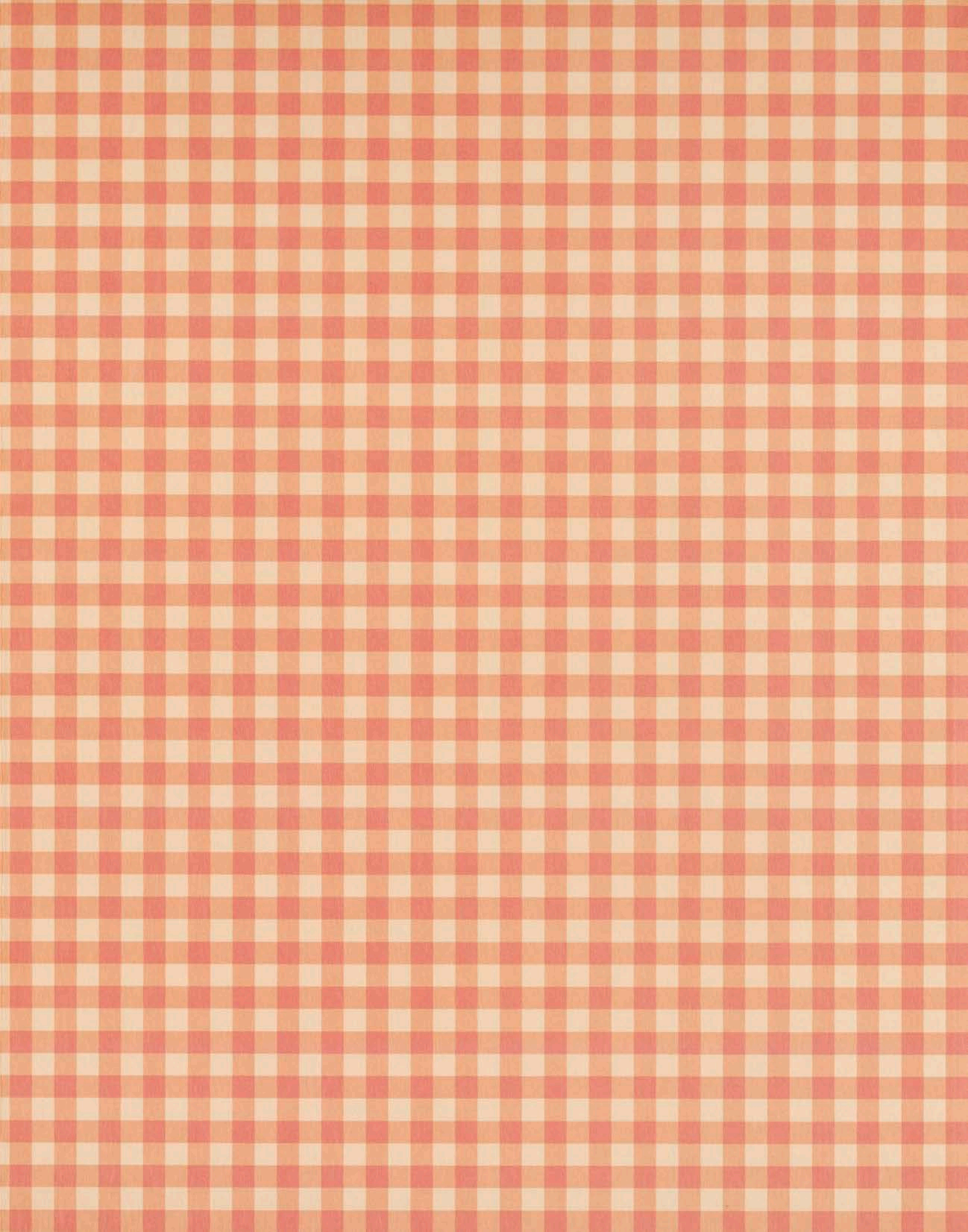


LE PRINTEMPS DE CAHORS

PHOTOGRAPHIE & ARTS VISUELS

LA SPHERE DE L'INTIME

ACTES SUD



LE PRINTEMPS DE CAHORS

PHOTOGRAPHIE & ARTS VISUELS

SPHERE DE L'INTIME

- 04 Marie-Thérèse Perrin
- 06 Jérôme Sans / *La sphère de l'intime*
- 10 Daniel Sibony / *Le paradoxe de l'intime*
- 14 Philippe Lejeune / *L'ère autobiographique*
- 18 Wim Wenders / *Une fois*
- 24 Yann Beauvais / *Notes sur le journal filmé*

- 30 NOBUYOSHI ARAKI
- 32 JOËL BARTOLOMÉO
- 34 SADIE BENNING
- 36 RICHARD BILLINGHAM
- 38 REBECCA BOURNIGAULT
- 40 SOPHIE CALLE
- 42 SERGE COMTE
- 44 JOCHEN GERZ
- 46 NAM GOLDIN
- 48 DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER
- 50 RODNEY GRAHAM
- 52 JOSEPH GRIGELY
- 54 NORITOSHI HIRAKAWA
- 56 KOO JEONG-A
- 58 PETER LAND
- 60 MARIE LEGROS
- 62 ANNA MALAGRIDA
- 64 ANDRÉ MARTIN
- 66 JONAS MEKAS
- 68 JONATHAN MONK
- 70 LARS NILSSON
- 72 JOÃO PENALVA
- 74 PIPILOTTI RIST
- 76 SOPHIE RISTELHUEBER
- 78 ANNELIES ŠTRBA
- 80 WOLFGANG TILLMANS
- 82 GRAZIA TODERI
- 84 GITTE VILLESSEN
- 86 GILLIAN WEARING

- 88 agnès b.
- 92 petite bibliothèque de l'intime

Marie-Thérèse Perrin

Présidente de l'association, Directrice du festival / President of the Association, Director of the Festival

Par une observation attentive de la création contemporaine internationale, le Printemps de Cahors, dès son origine, a choisi de ne pas séparer la photographie des autres arts. Sa programmation, conçue cette année autour de la notion d'intimité, reflète cette direction artistique rigoureuse. Outre l'invitation à des artistes majeurs, internationalement reconnus, le festival présente de nombreux jeunes artistes, dans un désir de découverte qui rend compte de la diversité des démarches dans l'ensemble des arts plastiques actuels.

Depuis 8 ans, le festival surprend et séduit par sa volonté de rendre l'art accessible à un très large public. La gratuité totale des expositions et des soirées, et l'importante dimension festive de cette manifestation à l'échelle de la ville entière sont les éléments déterminants de son succès, qui va grandissant chaque année : en 1997, Cahors a accueilli plus de 100000 visiteurs pendant les deux semaines du festival ! Un public d'amateurs et de professionnels, passionné et fidèle, qui, pendant quinze jours, vit au rythme d'un festival dont l'ensemble des composantes est pour la première fois organisé autour de la cohésion d'une unique proposition thématique : expositions, projections nocturnes, soirées, interventions urbaines d'artistes composent une véritable cartographie de l'intime.

La réussite du Printemps de Cahors tient également à son mode de fonctionnement hors du commun en France. Financé à plus de 75% par le mécénat d'entreprise, le festival cultive sa différence par cette alliance entre subventions publiques et mécènes privés, en poursuivant sa politique de coproduction avec les plus importantes institutions photographiques françaises.

En 1998, le Printemps de Cahors réaffirme sa volonté de créer un événement qui mette en lumière la transversalité et le dialogue des différentes disciplines artistiques d'aujourd'hui. Il renouvelle son invitation aux Soirées Nomades, dont l'aspect Live illustre parfaitement la relation étroite entre les arts plastiques et les arts de la scène. Il confie à un designer le soin de concevoir une signalétique qui inscrit le festival au cœur de la ville, dans une perspective évolutive tournée vers l'an 2000. Il élabore de nouvelles actions pédagogiques, dans un esprit d'ouverture et d'exigence.

Le Printemps de Cahors, événement culturel sélectionné pour les manifestations de l'an 2000, tient sa promesse : celle d'étonner, encore et toujours...

Ever since its creation, the Printemps de Cahors has been careful not to set photography apart from the other arts. Attentive to the many facets of contemporary international creation, its programme reflects the clarity of its curatorial principles. This year, the festival is built around the theme of intimacy and many younger artists have been invited alongside the major, internationally established figures. The aim is to make new discoveries and respond to the full diversity of the work being done in the visual arts today.

For eight years now, the festival has surprised and seduced by its determination to make art accessible to a broad audience. The fact that all the exhibitions and events are free, and the festive dimension that they bring to the town as a whole, are vital to its success, which grows every year: in 1997, Cahors welcomed over 100000 visitors during the two weeks of the festival! Over the fortnight, an enthusiastic and faithful audience of art lovers and professionals will live to the rhythm of the festival which, for the first time, is being organised around the cohesion of a single theme: thus the exhibitions, nocturnal screenings, evening shows and artistic interventions around the town will adumbrate a veritable cartography of the intimate.

The success of the Printemps de Cahors is also due to what, for France, is an unusual financial structure. With 75% of its resources coming from business sponsors, the festival stands deliberately apart by its mix of public subsidies and private patronage, while pursuing its policy of coproduction with France's leading photographic institutions.

For 1998, the Printemps de Cahors is reasserting its determination to create an event to highlight the interdisciplinary dialogue that runs through the arts today. Once again, it is inviting the Soirées Nomades, a series of live events which epitomise the close and fruitful connections between the visual arts and the performing arts. It has asked a designer to devise a signage system to mark the festival's presence at the heart of the town, and to point the way to the year 2000, and is also developing new educational initiatives guided by a spirit of excellence and openness.

The Printemps de Cahors, which has been selected as one of the official cultural events for the Year 2000, continues to keep its promise: to surprise, again and again...

Pipilotti Rist

I'm not the girl who misses much

1986

Vidéo 5'

Courtesy bdv, Paris



LA SPHERE DE L'INTIME / THE SPHERE OF INTIMACY

 **Jérôme Sans**

Commissaire des expositions / Curator of the exhibitions

L'intime est un sujet difficilement cernable, à la fois vaste et flou, mais pourtant central.

L'intime est une manière de souligner l'acte de vision, comme celui que l'on a à travers l'oculaire de la caméra photographique ou vidéo. Un cadrage serré, qui n'est pas une étroitesse de la vision mais au contraire son aigu. Un plan serré qui renvoie à sa périphérie, qui n'exclue pas le reste. Si l'art a toujours été de traquer l'intime, il n'en est pas pour autant exhibitionniste voyeuriste ni obscène. Ce n'est pas son propos.

L'intime, qui est au centre de l'art, connaît dans l'actualité de cette fin de siècle une dimension particulière. Les années 80 étaient marquées essentiellement par l'image, l'image publique, l'image de marque, les logos. L'actualité de ces dernières années semble marquée à l'inverse par l'intime, par l'individu, à travers la recrudescence d'œuvres photographiques, vidéo ou d'installations sous forme de journaux intimes, de biographies, d'autobiographies, d'entretiens de la vie ordinaire. À travers la diversité de leur démarches, de leurs générations et de leurs horizons géographiques, les artistes de ce Printemps de Cahors ont comme point commun de travailler sur eux-mêmes ou d'impliquer souvent leur entourage direct (famille, amis).

La *sphère de l'intime* convoque également deux pratiques cinématographiques contemporaines du journal intime. D'un côté Jonas Mekas, figure culte du cinéma expérimental américain, initiateur, depuis les années 60, d'un cinéma autobiographique qui prend la forme d'un journal intime filmé, où se condensent le temps et l'espace par un montage vertigineux d'images du passé et du présent. De ces films, Jonas Mekas extrait depuis quelques temps des photogrammes, des agrandissements de différentes images successives d'une même pellicule. De l'autre Wim Wenders, invité d'honneur du Printemps de Cahors, qui, en marge de son approche cinématographique (entre road-movies et journaux filmés), réalise un journal photographique au fil de ses voyages, formant d'une certaine manière des points de références, des éléments de réflexions qu'il développe ultérieurement au cinéma.

Ce développement interroge d'une certaine manière le regard introspectif sur le réel que jette la sphère médiatique. Un regard qui dévoile toujours plus et toujours plus loin, jusque dans les moindres recoins, jusque dans les moindres détails, la scène privée. A l'ère des reality shows et de la presse spectacle, les zones d'ombre se font de plus en plus rares. Un désir de lumière, de vérité poussée à l'extrême, que manifeste le monde contemporain. Rien n'est inviolable ou non divulgable. Jürgen Habermas note que « tous les problèmes qui se posent dans le cadre de l'existence privée sont dans une certaine manière aspirés par la sphère publique, et s'ils n'y sont pas réglés, il sont tout du moins étalés au grand jour sous la haute surveillance de l'instance publique ». C'est l'ère de l'introspection du réel.

Ce développement dans l'art serait-il lié à l'état de récession du marché, les artistes utilisant leur territoire personnel comme support artistique ? Serait-ce à cause de l'évolution des technologies de l'image et de leur immense accessibilité ? Caméscope à l'heure de la Home vidéo, appareil-photo autofocus et Polaroid... Ne serait-ce pas plutôt lié en cette fin de siècle au désenchantement du monde des idéologies, à l'effondrement du politique,

Both vast and vague, the sphere of intimacy is difficult to delimit yet nonetheless central. Intimacy is a way of underlining the act of vision, the vision one has through the eyepiece of a photographic or video camera. Tight framing, which is not narrowness but, on the contrary, acuteness of vision. A tight shot which directs the attention to its periphery. Art has always sought out the private, but that does not make it exhibitionist, voyeuristic or obscene. That is not its point.

The intimacy at the centre of art has, at this century's end, entered a singular dimension. The 1980s were marked essentially by the image, by the public image, brand images, logos. In contrast, the events of the last few years seem to bear the mark of the private, the individual, as expressed in the recurring production of photographs, videos and installations taking the form of personal diaries, biographies, autobiographies and everyday conversations. However different their approaches, generation or geographical horizons, the artists at this Printemps de Cahors all take themselves as subject or material, and many involve their immediate circle, family and friends.

The sphere of intimacy is also embraced by two contemporary cinematographic forms of the private diary. On one side, Jonas Mekas, a cult figure of American experimental cinema, who in the 1960s initiated a form of autobiographical film that takes the form of a private diary in which time and space are compressed in a dizzying montage of images of past and present. From these short films, Mekas has for some time now been extracting frames, blow-ups of successive images on the same reel. On the other side, Wim Wenders, the guest of honour of this Printemps de Cahors who, on the margins of his films (between road movies and filmed diaries) has kept a photographic diary in the course of his journeys, a diary which, in a sense, provides the references and the basic ideas that he then develops in his films.

This artistic development can be seen as questioning the media's introspective vision of the real. A vision that is constantly revealing more and more, taking things further, into the remotest crannies, the slightest details of the private. In the age of reality shows and the sensationalist press, areas of shadow and ambiguity are increasingly rare. The contemporary world is manifesting an extreme desire for light, for truth. Nothing is inviolate, nothing is withheld from divulgation. Jürgen Habermas has noted that "the problems that arise in private life are in a way sucked up into the public sphere, and if they are not settled there they are at least laid out in the broad daylight of public surveillance." This is the age of the introspection of the real.

Might not this development in art be linked to the recession of the market, with artists using their personal territory as an artistic medium? Might it be due to the development of imaging technologies and their tremendous accessibility? Camcorders in the age of the home video, automatic cameras and Polaroids... Or might it not, rather, be linked to a disenchantment with the world of ideology, to the collapse of politics, which

Jonas Mekas

Ona takes a picture, 1977

Photogramme extrait du film *Paradise not yet lost*

130 x 90 cm

Courtesy galerie du jour agnès b., Paris



qui ont induit l'avènement de stratégies individuelles comme survie ? L'intime comme surface de réparation. Émancipée de tout encadrement ou de tout interdit, « la sphère privée change de sens, livrée aux seuls désirs changeants des individus. » (Gilles Lipovetsky). A une époque de crises de confiance, de tensions extrêmes, de menaces et d'incertitudes pour le futur immédiat, l'intime relève souvent chez ces artistes de l'affirmation de vivre au présent, rien qu'au présent. et non plus dans la logique ancestrale d'une temporalité péremptoire, celle de l'histoire, avec un passé et un futur. C'est une esthétique de l'ici et maintenant et de toutes les différences.

Ces œuvres défient en général toute notion de chronologie, abolissant les distances de temps, en faisant apparaître conjointement des événements de différentes périodes ou en distillant des épisodes de vies dans le désordre, opposant à la linéarité des faits un récit éclaté, abordé un peu à l'instar de Jean-Luc Godard, sans début ni fin. Des récits fragmentaires. Autant de fragments, autant de débuts possibles. Ces fragments ne sont à aucun moment développés ou expliqués. Ils restent en suspens et apparaissent comme autant de questions qui interrogent notre perception du monde. La possibilité de l'énigme, c'est l'apparition de l'individu, d'une lecture plurielle. L'énigme, c'est aussi la métaphore de celle de l'œuvre. L'œuvre-fragment.

Loin d'un repliement sur soi et sur son propre monde ou l'affirmation d'un néo-narcissisme, d'un nouveau stade de l'individualisme qui se mettrait en place, ces œuvres-« récits » à la première personne sont à l'inverse une manière d'impliquer l'autre, d'envisager une communication vers l'extérieur. La petite histoire renvoie à la grande; l'intimité comme moyen d'aborder le monde, d'impliquer les autres. Dire « je » induit la communication, la présence de l'autre.

Ces œuvres posent la question de l'auteur (qui parle ?) en convoquant conjointement le moi social et le je, intime. « Je est un autre » (Rimbaud). Comme le souligne Philippe Lejeune, « la question "qui parle ?" ne renvoie plus seulement aux méandres de la personnalité, mais aux auteurs multiples d'un même "je", en même temps qu'au jeu social par lequel les "sujets" se reproduisent. » Ce ne sont pas des témoignages réflexifs ou des soliloques, mais au contraire des scénarios ouverts, comme des climats familiers, des albums de familles dans lesquels chacun pénètre de plain-pied pour s'y construire son propre scénario. Malgré leur apparence, ce sont des œuvres / « scénarios » qui ne se dévoilent définitivement pas. Elles ne livrent que rarement leur commentaire, leurs sous-titres, leur contexte. Loin d'une approche journalistique documentaire, voire sociologique, avec lesquelles elles semblent pourtant fréquemment flirter, ces œuvres sont autant d'histoires personnelles, de biographies au départ spécifiques qui prennent une identité générique et qui flottent souvent dans une zone entre réel et fiction.

Si, depuis la Renaissance, toute œuvre d'art est en soi une manière de « dire je », à une époque où l'on ne peut plus exister socialement qu'en groupe et où la prise de parole individuelle, celle qui ne se fait pas au nom d'une communauté quelle qu'elle soit, se fait de plus en plus rare, l'artiste représente certainement aujourd'hui la dernière possibilité de dire ce « je ». Sans masque ni protection. C'est pourquoi ces œuvres à la première personne sont véritablement l'affirmation d'une position, l'affirmation d'un engagement personnel, une mise à nu. Un art d'attitudes.

has ushered in the individual strategy as means of survival? The intimate as area of recuperation. Emancipated from all limits and prohibitions, "the meaning of the private sphere is changing, as it comes under the sole sway of the changing desires of individuals" (Gilles Lipovetsky). In an age of crises of confidence, of extreme tensions, with the immediate future dogged by threats and uncertainty, the intimate is often, for these artists, a way of asserting life in the present, only in the present, and no longer within the ancestral logic of a peremptory temporality, that of history, with a past and a future. It is an aesthetic of the here and now, embracing every difference.

These works generally defy any notion of chronology: they cancel distances in time, bring into co-presence events from different periods or distilling episodes of lives in disorderly fashion, countering the linearity of facts with a shattered narrative, approached rather in the manner of Jean-Luc Godard, without beginning or end. Fragmentary narratives. As many beginnings as there are fragments. These fragments are never developed or explained. They remain in suspense and are like so many questions probing our perception of the world. The possibility of enigma is the appearance of the individual, of a plural reading. Enigma is also the metaphor of the reading of the work. The work as fragment.

Far from representing a retreat into the self, into a personal world, or a neo-narcissism, an incipient new phase of individualism, these works, these first person narratives, are, on the contrary, a way of involving the other, of imagining communication with the outside. Personal history opens onto public history: the private as a way of accosting the world, of involving others. To say "I" induces communication, the presence of the other.

These works raise the question of the other (who is speaking?) by invoking both the social self and the intimate I. "I is an other" (Rimbaud). As Philippe Lejeune points out, the question "who is talking" implies not only the meanders of personality, but the multiple authors of one and the same "I" at the same time as a social game whereby "subjects reproduce themselves". These are not reflexive accounts or soliloquies but, on the contrary, open-ended scripts, like familiar atmospheres, family photo albums where each person has direct access, where they can build their own scenario. Appearances notwithstanding, these are "works as scenario" that never reveal themselves. Rarely do they yield their commentary, their subtitles, their context. Far from the journalistic, documentary approach, or even the sociological one, with which they often seem to flirt, these works are so many personal stories, biographies that start as specific and take on a generic identity, often hovering in a zone between the real and fiction.

If, since the Renaissance, every work of art is in itself a way of "saying the self", then, in an age when socially we can exist only through the group, when individual voices, those that do not speak in the name of any community, are increasingly rare, the artist certainly represents the last possibility of speaking this "I." Without masks of protection. That is why these works in the first person really are a statement, a personal engagement, a stripping-away. An art of attitudes.

Georges Tony Stoll

Sans titre (Où Je Suis)

février 1997, Tirage couleur sur papier, 50 x 70 cm

Courtesy galerie Jennifer Flay, Paris



LE PARADOXE DE L'INTIMITÉ / THE PARADOX OF PRIVACY *

 **Daniel Sibony** interview avec / with Jérôme Sans

Jérôme Sans. Que représente pour un psychanalyste la notion d'intimité ?

Daniel Sibony. L'intimité est un concept intéressant car purement paradoxal. Lorsqu'on parle d'intimité, d'un individu ou d'un couple, on se laisse porter par l'étymologie, et cela n'a pas grand intérêt, sinon à référer à la notion de lieu : la chambre, le lit... qui sont des espaces où intérieur et extérieur signifient quelque chose ; pour l'individu, pour sa vie pensante, sensible, ces notions ne sont pas pertinentes ; l'intérieur et l'extérieur sont toujours subvertis. L'idée que l'individu prélève à l'extérieur de quoi faire sa vie à l'intérieur est une illusion. Notre inconscient est souvent dehors, là-bas, au coin de la rue. En dépassant l'interne et l'externe trivialement définis, on entre dans le paradoxe de l'intimité. L'intimité d'un couple, d'un individu, existe en fonction de la présence d'un tiers abstrait, à condition qu'il ne soit pas là. Un couple qui s'embrasse : ce n'est une intimité que pour nous, qui ne nous risquons pas à y entrer. Dans les cliniques où l'on pratique les fécondations in vitro, pour prélever le sperme, on demande à l'homme de se « retirer dans l'intimité », mais souvent il n'y arrive pas, parce qu'il n'y a pas d'intimité, justement.

D'un SDF qui expose sa nudité dans le métro, on dira qu'il « n'a plus d'intimité ». Ce n'est pas si simple : on peut aussi dire que son intimité, il la pose dans l'espace public. Le regard des autres n'existe pas pour lui ? Au contraire, il existe, mais il l'absorbe en tenant les autres abstraitement à l'écart. L'intimité n'est pas vraiment un concept, mais un lieu de pensée, un lieu d'être qui révèle que l'humain, seul ou à plusieurs, aux prises avec un lien qui concerne son existence symbolique et pensante, convoque aussitôt une présence, appelons-la divine, au sens où elle excède l'humain, une présence à l'horizon de l'humain. Il convoque cette présence sur un mode particulier, paradoxal, qui est la condition sine qua non qu'elle ne s'incarne pas.

J.S. L'intimité prend-elle une nouvelle dimension à notre époque de dissolution des frontières entre les sphères du public et du privé, qui comportent de moins en moins de zones d'ombre ?

D.S. Ce fantasme de visibilité est propre au technicien. Appliqué au corps, cela s'appelle la médecine. Les progrès de la médecine sont des progrès de l'image, de l'imagerie : que le fin fond de nos tripes et de nos cellules soit visible. Ce fantasme, bien ancré, prétend que plus on voit, plus on sait, ce qui est faux : le savoir ne se réduit pas au visible. Mais l'idée « d'aller y voir » est la version vulgaire du fantasme où technique et connaissance s'identifient. Il y a aussi le fantasme d'aller voir son propre regard : tous les regards qui se sont focalisés autour d'un individu pour le stariser, pour construire un foyer de visibilité qu'on appelle star, se regardent eux-mêmes. Chaque élément du public est curieux de ces focalisations du regard public qu'on nomme star, qui ne révèle rien d'autre que ce foyer ; on lui viole une intimité qui déjà n'existe plus. La star, comme individu, a son intimité par ailleurs. Elle joue le jeu de la révolte, de façon un peu duplice, car elle sait qu'une part de son existence est faite pour être assez visible. Elle souffre elle-même du fantasme intérieur-extérieur, qui fonde l'idée banale de l'intime. L'intime comme intérieur, sans référence au tiers possible, est une idée ridicule.

Jérôme Sans. What for a psychoanalyst, is the significance of the idea of privacy, of intimacy?

Daniel Sibony. Privacy is an interesting concept because it is a pure paradox. When we speak of the privacy of an individual or a couple, we just follow the etymology and it's of no great interest, except as a reference to notions of place: the bedroom, the bed... which are spaces where inside and outside mean something. For the individual, for the life of his thoughts and feelings, these notions are not relevant; inside and outside are always subverted. The idea that the individual takes from the exterior what he needs for his inner life is an illusion. Our unconscious is often outside, over there, on the corner of the street. If we go beyond the trivial definition of inside and outside, we come to the paradox of intimacy. The privacy of a couple, of an individual, exists in relation to the existence of an abstract outsider, providing this person is not actually there. When a couple kisses, the action is intimate for us only because we are not likely to be part of it.

In clinics where they do in vitro fertilisation, when they want to obtain the sperm, they give the man "a little privacy"; but he often finds he can't manage precisely because there is no privacy there.

When a homeless person shows himself naked in the metro, people say "he has no privacy any more". It's not as simple as that. You could also say that he is placing his privacy in the public space. Does that mean that for him other people's gazes don't exist? On the contrary, they do exist, but he absorbs them by keeping others abstractly at a distance.

Privacy is not really a concept, but a place of thought, a place of being which reveals that humans, alone or in groups, when grappling with a tie that concerns their symbolic, mental existence, immediately invoke a presence which we could call divine, in the sense that it goes beyond the human. They invoke this presence with one particular sine qua non, that it should not be physically there.

J.S. Is intimacy acquiring a new dimension in this age of ours when the frontiers between the public and private spheres are being broken down and they have less and less mystery?

D.S. The fantasy of visibility is something technicians have. Applied to the body, it's called medicine. The progress of medicine is the progress of the image, of imaging, making the depths of our guts and cells visible. This deep-rooted fantasy holds that the more we see, the more we know. But the idea of "going and taking a look" is the vulgar version of the fantasy in which technique and knowledge are seen as identical.

Nan Goldin

Joey with her "She's Free" cake, NYC 1997

cibachrome, 101,5 x 69,5 cm

Courtesy galerie Yvon Lambert, Paris



Les reality-shows, eux, ritualisent les problèmes des gens, leurs démêlés avec la vie. Cela n'a que très peu à voir avec l'intimité, sauf par un élément singulier, qui est la pudeur (l'intimité, vous ne pouvez pas entrer dedans : si vous y entrez, elle cesse d'être. Vous ne pouvez que la frôler). Mais vous sentez l'urgence que ces gens ont d'exhiber leur vie, comme si le regard public était thérapeutique. L'analyste n'entre pas dans l'intimité de ses patients. Paradoxalement, il connaît tout de leurs fantasmes mais il n'est pas dans leur intimité, car l'intimité exige une concrétude, une densité des corps et des gestes qui font qu'il ne peut pas être dans leur intimité. La pudeur, cette clôture sur l'intimité, s'interprète comme résistance de l'individu donc présence de son inconscient, au regard d'un tiers qui n'est pas l'analyste mais qui est présentifié par lui. L'intimité, c'est comme le transfert dans la thérapie : cela donne un grand pouvoir à l'analyste à condition qu'il ne s'en serve pas. S'il s'en sert, le transfert tombe. L'intimité est une merveilleuse promesse qui s'abolit si on ne la respecte pas.

JS. L'art a toujours été une manière de traquer l'intime sans jamais dévoiler, sans être voyeur.

DS. Le voyeur occupe cette place qui doit rester vide, il incarne le tiers dans l'intimité, donc il la détruit. Le voyeur consomme l'intimité, et par conséquent il n'en reste rien. Le paradoxe de l'intimité est que c'est un mode d'être toujours au regard de l'autre. Dans la *Genèse*, Adam se cache parce qu'il découvre qu'il est nu. Dieu lui demande pourquoi il s'est caché, et Adam répond : « J'ai eu peur en voyant que j'étais nu et je me suis caché. » La peur d'être à découvert face à un regard qui serait réel, voilà l'affirmation de l'intimité.

Dans l'art classique, on demandait à l'artiste d'exalter la divinité du groupe, de donner lieu au narcissisme du groupe. Dans l'art contemporain, il y a rupture : le dieu est l'artiste lui-même, qui est aussi son unique serviteur. L'artiste dit au spectateur : si vous vous reconnaissez dans cette divinité, mon sacrifice n'aura pas été vain. Il se met en offrande, en gage. Il y a là, aussi, une dimension thérapeutique : l'acte créatif recrée l'artiste et le sauve d'un certain marasme. Ce qui caractérise l'œuvre d'art, c'est qu'elle puisse présenter le fétiche et le traverser. L'artiste peut pousser le spectateur dans une posture voyeuriste, mais ce dernier peut refuser. D'instinct, les spectateurs de ces œuvres viennent avec une demande autre que voyeuriste. Que signifierait d'aller voir une exposition de Gilbert & George avec un regard voyeuriste ? La posture voyeuriste aurait pour objet non pas l'exposition mais le regard des autres sur elle : on va voir ce que les gens y ont trouvé d'extraordinaire...

JS. Le titre de la rétrospective de Nan Goldin, *I'll be your mirror*, semble résumer cette position de l'artiste.

DS. Il y a une posture christique de l'artiste dans cette attitude de sacrifice et d'offrande. Cela signifie : j'accepte de déchoir au statut de miroir pour que vous puissiez vous y voir. L'artiste, auxiliaire du regard, dénonce la dimension narcissique du rapport à l'œuvre d'art : « on va s'y voir ». En fait, on va y voir autre chose que soi-même, car si on s'y voit, on est eu, c'est « tout vu ». Les gens vont voir l'invisible, le regard de l'autre porté sur eux, et en cela, ils y vont réparer leur intimité.

There is also the fantasy of seeing your own gaze: all the gazes that centre on one individual and make them into a star, that construct the focus of visibility that we call a star, are in fact looking at themselves. Each element of the public is curious about these focal points of the public gaze which we call stars, and which reveal nothing more than this focus itself: they violate a privacy which has already ceased to exist. As an individual, the star has his or her privacy elsewhere. Stars play the game of revolt with a certain duplicity because they know that a part of their existence is made to be quite visible. They themselves suffer from the inside-outside fantasy which underpins the banal idea of privacy. Privacy as the inside, with no reference to a third party, is a ridiculous idea.

As for reality shows, they ritualise people's problems, their wrangles with existence. That has very little to do with privacy, except through singular element that is their modesty. (You can't enter into someone's privacy: if you do, it ceases to exist. You can only brush against it.) But here you can feel these people's need to exhibit their life, as if the public gaze was therapeutic.

The analyst doesn't enter into his patient's privacy. Paradoxically, he knows everything there is to know about their fantasies but he is not intimately involved, because such intimacy requires a concreteness, a corporeal and gestural density which means that he cannot be intimately involved. Modesty, shame, the fence around intimacy, is interpreted as the individual's resistance, and thus the presence of their unconscious, in relation to another person who is not the analyst but whom the analyst makes present. Intimacy is like the transfer in therapy: it gives the analyst great power on the condition that he doesn't use it. If he uses it, the transfer fails. Intimacy is a marvellous promise that is annulled if you don't respect it.

JS. Art has always been a way of probing intimacy without unveiling it, without voyeurism.

DS. The voyeur occupies the place that must remain empty. He embodies the third person implicit in the situation of intimacy, and therefore destroys it. The voyeur consummates intimacy and, as a consequence, nothing is left. The paradox of intimacy is that it's a mode of existence that is always under the gaze of the other. In *Genesis*, Adam hides himself because he discovers that he is naked. God asks him why he hid and Adam replies: "I was afraid when I saw that I was naked and I hid." The fear of being revealed before a real gaze, that is the affirmation of privacy.

In classical art the artist was asked to exalt the divinity of the group, to give grounds for group narcissism. In contemporary art there is a rupture: the god is the artist himself, who is also his only servant. The artist says to the beholder: if you can see yourself in this divinity my sacrifice will not have been in vain. He gives himself as an offering, as a guarantee. Here too there is a therapeutic

JS. L'œuvre d'art est une affirmation du *je*, qui semble-t-il se redouble dans ces œuvres où l'appareil-photo, la caméra se retourne sur l'artiste et sur son entourage. Il y a dans ce sens l'affirmation d'un engagement individuel dans un monde qui fonctionne plutôt sur l'engagement de communautés, de « nous ».

DS. Oui, mais ce *je* donne ce qu'il peut donner de mieux, à savoir son désespoir, sa détresse, car dire *je* est peut-être sa seule façon de se redonner du jeu. L'artiste a un côté prédateur : il se nourrit des regards, et c'est pour lui une façon de se désquamer, de se débarrasser de son image. De fait, le foisonnement de l'image semble porter vers un désir désespéré de traverser l'image, d'aller au-delà de l'image, de s'en défaire. Et même si l'art reste de l'ordre de l'image, celle-ci vise à porter le regard de ceux qui la font et qui la voient vers un regard tiers, qui est au-delà de toute image.

Daniel Sibony est psychanalyste. Il a notamment publié aux Editions du Seuil *Entre-deux* (1992), *Événements I et II* (1996) et *Violence* (1998).

dimension: the creative act recreates the artist and saves him from despondency. A characteristic of the work of art is that it can make present a fetish and go through it. The artist can push the beholder into a voyeuristic position, but the latter can refuse. Instinctively, people come to see these works with a demand that is not voyeuristic. What would it mean to go to a Gilbert & George exhibition with a voyeuristic attitude? The object for the voyeur would not be the exhibition but the way others look at it: to go and see what people find extraordinary about it.

JS. The title of Nan Goldin's retrospective, *I'll Be Your Mirror*, seems to sum up the position of the artist.

DS. There is a Christ-like stance in the artist's attitude of sacrifice and giving. It means: I am ready to diminish myself to become a mirror so that you can see yourself in it. The artist, as auxiliary of the gaze, denounces the narcissistic dimension of the relation to the artwork: "we'll see ourselves in it". In fact, what we see is other than ourselves, for if we see ourselves, we've been had, there's nothing. People go to see the invisible, the gaze of others on themselves and, in that sense, they go to repair their intimate self.

JS. The work of art is an affirmation of the self which seems to double up in these works where the camera is turned back on the artist and his entourage. In this sense there is the affirmation of an individual engagement in a world which functions rather in terms of community engagement, of a "we."


DS. Yes, but this *I* gives the best thing it can give, i.e., its despair, its distress, for to say *I*, is the only way of getting a little leeway**. The artist is a bit of a predator: he feeds on gazes, and for him it's a way of changing skin, of getting rid of his image. In fact, the profusion of the image seems to lead to a desperate desire to go through the image, to go beyond the image, to shake it off. And even if art still belongs to the realm of the image, its images seek to carry the gaze of those who make it and see it towards another gaze that is beyond all images.

* The French word "intimité", which covers the English ideas of privacy and intimacy, is translated variously here as one or the other, depending on the context.

** In the french text, Daniel Sibony plays on the homophony of "je" (I) and "du jeu" , translated here as leeway.

Daniel Sibony is a psychoanalyst. His publications include *Entre-deux* (1992), *Événements I et II* (1996) and *Violence* (1998) (Editions du Seuil).

L'ÈRE AUTOBIOGRAPHIQUE / THE AGE OF AUTOBIOGRAPHY

 **Philippe Lejeune** interview avec / with Jérôme Sans

Jérôme Sans. L'autobiographie est-elle un genre qui se développe particulièrement en cette fin de siècle ?

Philippe Lejeune. Comme pratique littéraire, elle se développe de manière normale, mais on en parle beaucoup plus. C'est devenu un sujet « sensible », parce que l'expression de soi a envahi toutes sortes d'autres domaines. Au cours des décennies 1960 et 1970, on a commencé à faire raconter leur vie aux autres devant un magnétophone (histoire orale en sciences humaines, interviews à la radio) ou devant une caméra. D'autre part, le discours à la première personne est devenu une sorte de rhétorique qui donne forme à tous les messages - jusque dans la publicité !

Dans le domaine des arts visuels, on a vu apparaître, depuis les années 1970, l'expression autobiographique (et l'interrogation sur l'identité) aussi bien dans la bande dessinée qu'au cinéma et dans les arts plastiques.

Je viens de lire un beau récit d'enfance en deux volumes, *L'Ascension du Haut Mal*, de David B. - c'est une bande dessinée. Je viens de voir au cinéma *Omelette* de Rémi Lange et *Demain et encore demain* de Dominique Cabrera : ce sont des journaux intimes directs et réels...

Pourquoi ? C'est difficile à dire. On peut faire des hypothèses : l'atomisation de la société, la solitude croissante des individus, l'accélération vertigineuse du temps au moment même où la vie humaine s'allonge démesurément ! Un exemple parmi d'autres : en 1958, en France, la scolarité obligatoire a été prolongée jusqu'à 16 ans. Voilà toute une classe d'âge maintenue deux ans de plus hors de la vie active, à un âge sensible, dans un environnement plein de cahiers ! D'où le développement prodigieux de la pratique du journal personnel, surtout chez les filles. D'où aussi sa démocratisation...

Nous vivons donc aujourd'hui dans une sorte d'angoisse de l'identité, aussi bien sur le plan collectif que personnel. Or, face à cela, l'évolution technologique a accru de manière phénoménale la possibilité de garder des traces (sonores, visuelles, écrites) et de diffuser des messages (Internet est l'aboutissement actuel de ce mouvement, permettant la mondialisation de n'importe quelle expression individuelle). D'où cette explosion...

JS. Que signifie l'ère des « reality-shows », des interviews-confessions ?

PL. Cela manifeste le désir de parler et d'écouter à la fois, d'avoir l'impression de parler en écoutant les autres. C'était déjà le cas avec l'exhibition de la vie privée des gens célèbres : cela ne satisfaisait pas seulement la curiosité, cela permettait, tout en s'appropriant la gloire, de trouver une forme d'expression personnelle indirecte. Les interviews-confessions d'inconnus remplissent en partie, dans un contexte diamétralement opposé, une fonction analogue. Mais la générosité et l'ouverture à autrui, présumées par l'écoute de ces émissions, survivent-elles quand on éteint sa télé ? D'autre part, les inconnus sélectionnés sont brusquement exhibés, puis replongés dans leur néant, traitement psychologique assez violent... Des deux côtés, on peut donc se demander s'il y a vraiment un « suivi »...

Jérôme Sans. Is autobiography a genre that is undergoing a particularly marked development at this century's end?
Philippe Lejeune. As a literary practice, its development is normal, but people are talking about it a lot more. It has become a "sensitive" subject because self-expression has taken over all kinds of other areas. During the sixties and seventies, we started talking about our lives into tape recorders (oral history in the human sciences, radio interviews) or in front of a camera. In addition, first-person speech became a kind of rhetoric shaping every kind of message, even advertising!

In the field of the visual arts, autobiographical expression (and the questioning of identity) began to emerge in the seventies, in comic strips as well as in cinema and the plastic arts. I have just read a fine account of a childhood in two volumes, *L'Ascension du Haut Mal*, by David B. It's a comic book. At the cinema, I have just seen *Omelette* by Rémi Lange and *Demain et encore demain* by Dominique Cabrera: these are real and direct private diaries.

Why? It's difficult to say. One could formulate hypotheses: the fragmentation of society, the growing solitude of the individual, the vertiginous acceleration of time at the very moment when human life is becoming so much longer!

To give just one example: in 1958, in France, the school leaving age was raised to 16. A whole age group was suddenly kept out of the world of work for two more years, at what is a difficult age, in an environment full of notebooks. Hence the incredible development of the personal diary, especially among girls. Hence, too, its democratisation.

Today we are experiencing a kind of anxiety about identity, both on the collective and the personal levels. At the same time, technological developments have produced a phenomenal increase in the possibilities we have for keeping visual, aural or written records or sending out messages. (The Internet is the current culmination of this movement, allowing for the globalisation of any personal expression). Hence this explosion.

JS. What is the meaning of our age's "reality-shows" and soul-baring interviews?

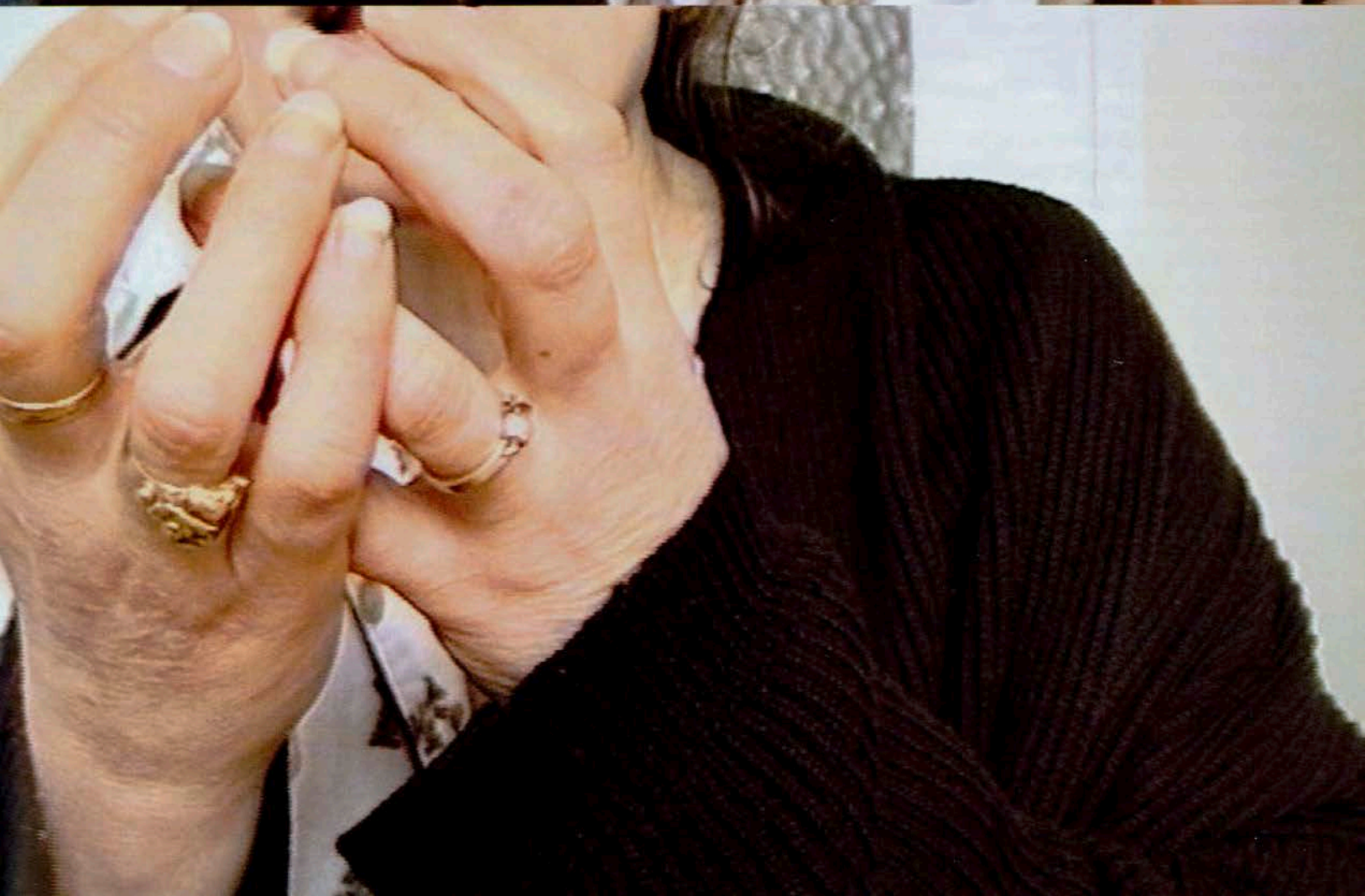
PL. It is a manifestation of the desire to both talk and listen at the same time, to have the feeling of talking while listening to others. This was already the case with the public display of the private lives of celebrities: that didn't just satisfy people's curiosity, it helped them find an indirect form of personal expression, while at the same time getting them closer to fame. To a certain extent, and in a diametrically opposed context, these soul-baring interviews with unknowns perform an analogous function. But does the generosity and receptiveness toward others that is assumed by these shows survive once you've turned off the TV? What's more, the unknowns who are selected are suddenly exhibited then thrust back into their obscurity. Psychologically, the treatment is pretty violent. On both sides, we might wonder

Joël Bartoloméo

Lili m'a dit

1997, vidéo 16'30"

Courtesy galerie Alain Gutharc, Paris



JS. Le *je* écrit, le *je* photographié et filmé ont-ils des choses en commun ?

PL. Oui, le désir de la trace, de l'inscription sur un support qui va durer, et le désir de constituer des séries dans le temps. Oui, une attitude d'auto-engendrement, le désir de récupérer et de construire le regard de l'autre sur soi. La pulsion est analogue. Mais ce sont des langages si différents... L'écriture me semble plus analytique, et plus secrète. Il m'est plus facile d'imaginer qu'on puisse écrire pour soi seul, que photographier ou filmer pour soi seul... C'est pourquoi j'ai été si étonné la première fois que j'ai consulté des journaux personnels sur Internet.

JS. Personnels, mais pas intimes ?

PL. C'est compliqué... D'un côté, le fait d'être immédiatement diffusé peut amener à écrire vite, et à pratiquer une violente autocensure qui réduit votre journal au bavardage de la vie quotidienne. C'est comme si on inversait le processus d'intériorisation qui avait mené de la conversation à la lettre, puis de la lettre au journal personnel. Quand vous écrivez votre journal pour vous seul, au contraire, vous pouvez méditer, prendre du recul, vous n'êtes plus soumis à la pression de l'instant, et des autres... Mais d'un autre côté, sur Internet, vous pouvez échapper à votre entourage quotidien, et communiquer, parfois sous pseudonyme, avec un public d'inconnus dont vous espérez plus de compréhension et dont vous n'avez rien à craindre : cela peut mener à un déballage décoiffant...

JS. Y a-t-il un langage, une structure proprement autobiographiques ?

PL. Oui et non. Il y a un *acte* autobiographique : on s'engage à dire la vérité. Il y a un *discours* autobiographique : on s'explique, on se justifie. Il y a un champ thématique difficilement évitable : les étapes obligées de toute vie. Ce sont certainement des contraintes fortes, qui font qu'il existe une sorte de «modèle» tout fait de l'autobiographie. C'est celui que suivent les «nègres» qui rédigent les mémoires de célébrités incapables d'écrire. C'est celui qu'on trouve dans les manuels pédagogiques si nombreux aux Etats-Unis (*How to write your autobiography*).

Mais rien ne vous oblige au poncif ! L'autobiographie peut se nourrir de toutes les autres formes, de toutes les compétences, en écriture ou en création, que vous avez acquises au cours de votre vie. C'est même par ce métissage que vous exprimerez le mieux votre identité. De grands écrivains comme Michel Leiris ou Georges Perec ont contribué à faire passer l'autobiographie de l'arrière-garde à l'avant-garde. L'autobiographie est aujourd'hui devenue une sorte de «nouvelle frontière» où des pionniers essaient de trouver un langage qui puisse rendre compte de nos nouvelles identités.

JS. Comment définiriez-vous l'acte de «faire» son autobiographie ou de «faire» son journal intime ?

PL. Ce sont deux actes assez différents, même s'ils sont cousins. Le journal intime correspond de manière privilégiée à l'adolescence. Il permet d'échapper à la solitude et de créer un espace où l'on puisse exprimer librement ses sentiments. Il donne au moi une certaine continuité dans le temps, en enregistrant sa trace et en lui constituant une histoire. Il sert aussi à délibérer, à préparer la manière dont on agira demain.

if there is really any really "follow-up".

JS. Do these uses of the first person in writing, photography and film have any common features?

PL. Yes, the desire to leave a trace, a mark in a durable medium, and the desire to constitute series in time. Yes, an attitude of self-engendering, the desire to recuperate and to construct the gaze of the other on oneself. The drive is analogous. But the languages are so different. Writing, it seems to me, is more analytic, more secret. I find it easier to imagine writing for oneself than taking photographs or filming for oneself. That's why I was so surprised the first time I consulted personal diaries on the Internet.

JS. Personal, but not intimate?

PL. It's complicated... On the one hand, the fact of being immediately disseminated can lead you to write quickly and practise a violent self-censorship that reduces your diary to everyday gossip. It's as if the process of interiorisation that led from conversation to the letter, and from the letter to the personal diary, was reversed. When you keep a diary just for yourself, you can meditate, stand back from things, you get away from the pressure of the moment, and of others.

On the other hand, on the Internet, you can escape from your everyday environment and communicate, sometimes under a pseudonym, with an audience of strangers who, you hope, will be more understanding and from whom you have nothing to fear: that can lead to some pretty amazing outpourings.

JS. Is there a specific autobiographical language or structure?

PL. Yes and no. There is an autobiographical *act*: one undertakes to tell the truth. There is an autobiographical *discourse*: one explains, one justifies. There is a thematic field that is difficult to avoid: the stages that punctuate every life. These are certainly powerful factors which mean that there is a kind of ready-made "model" for autobiography. This is the one used by ghost writers when they write the memoirs of celebrities who are incapable of writing. It's the one you find in the myriad do-it-yourself manuals in the United States (*How to Write Your Autobiography*).

But there's nothing to force you to be clichéd. Autobiography can draw on all the other literary and creative forms and skills that you have developed during your life. Great writers like Michel Leiris and Georges Perec have helped to shift autobiography from the rearguard to the vanguard. Today autobiography has become a kind of "new frontier" where pioneers are trying to find a language that can do justice to our new identities.

JS. How would you define the act of "doing" one's autobiography or "doing" one's private diary?

PL. The two acts are quite different, even if they are related. The private diary has a privileged link with adolescence. It's a way of escaping solitude and creating a space where you can express your feelings freely. It gives the inner self a certain continuity in time by recording its trace and

Le destinataire, c'est moi demain, dans une semaine, dans un an. On n'écrit pas d'abord pour plaire à autrui ou pour convaincre. Après l'adolescence, la plupart des gens arrêtent d'écrire. Tenir un journal tout au long d'une vie est plutôt rare. Le journal est ensuite tenu par périodes - en temps de crise souvent, mais aussi pour suivre des expériences intéressantes (avoir un bébé), noter ses vacances, noter ses rêves. Il y a tant de types de journaux différents... Quand le journal a été tenu pour faire face à une crise, il arrive souvent qu'il soit détruit : on s'en débarrasse comme d'une peau après une mue. L'autobiographie correspond davantage au milieu de la vie et à la retraite. C'est une écriture de synthèse, d'une partie de la vie ou de la vie entière. Elle est toujours écrite pour autrui. Elle demande une certaine maîtrise de l'écriture. Personne n'a jamais été retenu de tenir un journal intime par incompetence : on ne se gêne pas avec soi-même. Tandis que l'autobiographie intimide ; cela peut paraître un acte prétentieux, on a peur de ne pas y arriver, cela implique une longue durée d'écriture, une construction, des corrections. Le rapport à autrui engendre fatalement une mise en scène, des choix, des censures. Au bout du compte, il y a le regard de l'autre, la sanction de sa réponse à la demande d'amour et d'estime... Aussi est-il rare qu'on détruise son autobiographie.

JS. Pourquoi avez-vous créé une association « pour » l'autobiographie ?

PL. C'est vrai que cela peut paraître bizarre... Une pratique en pleine expansion a-t-elle besoin d'être défendue ? Oui, si elle se développe dans une atmosphère de soupçon ou de mépris - ce qui est le cas. L'écriture de soi est souvent taxée de narcissisme, ce qui est absurde. Le narcissisme est nécessaire à la vie, comme le cholestérol ! Seul l'abus est dangereux. A ce soupçon moral s'ajoute une espèce de mépris esthétique. L'art est identifié à la fiction : l'autobiographie ne serait donc pas du côté de la créativité, mais du relâchement, du n'importe quoi... Ecrire sur soi est une activité normale, qui peut mobiliser, comme la fiction, toutes les ressources de l'art. Notre association, créée en 1992, n'est pas seulement faite pour lutter contre ces préjugés. Sa principale activité est de lire et de conserver les textes autobiographiques (récits, journaux) qu'on lui adresse. Il est impossible de publier tous les textes autobiographiques, mais il serait désastreux qu'ils se perdent. Nous développons pour ces textes intimes une lecture confidentielle et un archivage discret, dans la jolie bibliothèque de la petite ville d'Ambérieu-en-Bugey. Nous y abritons les quatre saisons de la vie...

Philippe Lejeune enseigne la littérature française à l'Université de Paris-Nord (Villetaneuse). Il a notamment publié *Le Pacte autobiographique*, *Le Moi des demoiselles*, *Brouillons de soi* et *Pour l'autobiographie*, aux éditions du Seuil.

Association pour l'autobiographie : La Grenette, 01500 Ambérieu-en-Bugey

constituting its history. It can also be used to deliberate, to prepare the way one is going to act the following day. It is addressed to me tomorrow, in a week, in a year. The main reason for writing is not to please or convince others. Most people give it up after their adolescence. It's rather unusual to keep a diary all through life. Later on, diaries are often kept in times of crisis but also to have a record of interesting experiences (having a baby), or holidays or dreams. There are so many different kinds of diaries... When a diary is kept as a way of coping with a crisis, it is often destroyed afterwards. We get rid of it as if sloughing off a skin.

Autobiography corresponds more to mid-life and retirement. It's a form that synthesises a part of a life or a whole life. It's always written for others. It requires a certain skill at writing. Nobody has ever been prevented from keeping a personal diary by incompetence: on our own, we are not inhibited. Whereas autobiography is intimidating. It can feel pretentious. You're frightened you might not get it right. It implies a long period of writing, a construction, corrections. The relation to others inevitably engenders deliberate forms of presentation, choices, omissions. At the end of it all, there is the gaze of the other, the sanction of their response to the appeal for love and esteem... Which is why people rarely destroy their autobiography.


JS. Why have you set up an association "for" autobiography?

PL. It's true that it may seem strange... Does a practice that is booming really need defending? Well yes it does, if the atmosphere around it is one of suspicion or contempt, which is the case. Writing about oneself is often accused of narcissism, which is absurd. Narcissism is necessary to life, just like cholesterol! Only excess is dangerous. Then, on top of this moral suspicion you have a kind of aesthetic contempt. Art is identified with fiction, so on that view autobiography is not on the side of creativity but on that of laziness, sloppiness... Writing about oneself is a normal activity which can, like fiction, bring into play all the resources of art. Our association, which was created in 1992, is not there just to fight against these prejudices. Its main activity is to read and preserve the autobiographical texts (narratives, diaries) that are sent to it. It's impossible to publish all these autobiographical texts, but it would be a disaster if they were lost. For these intimate texts we provide a confidential reading and a discreet archive in the fine library of the little town of Ambérieu-en-Bugey. There we give a home to the four seasons of life.

Philippe Lejeune teaches French literature at the Université de Paris-Nord (Villetaneuse). His publications include *Le Pacte autobiographique*, *Le Moi des demoiselles*, *Brouillons de soi* and *Pour l'autobiographie* (all Editions du Seuil).

Association pour l'Autobiographie: La Grenette, F-01500 Ambérieu-en-Bugey

UNE FOIS / ONCE

 Wim Wenders

né en 1945 à Düsseldorf, vit à Berlin

(...) Une photo est toujours une image double :

elle montre son objet

et - plus ou moins visible,

« là-derrrière » -,

le « contrecoup » :

l'image de celui qui photographie

au moment de la prise de vue.

Cette contre-image

qui est contenue dans chaque photo

n'est pas fixée par un objectif,

pas plus que le chasseur

n'est touché par sa balle,

mais ne fait que sentir le recul.

Qu'est-ce donc que le « recul » du photographe ?

A quoi le perçoit-on,

comment se détache-t-il dans l'image photographique ?

Qu'est-ce qui perce de lui dans la photo ?

Il y a en allemand un mot très significatif

pour cette situation,

un mot

qu'on connaît dans un tout autre contexte :

Einstellung.

On désigne ainsi l'attitude

par laquelle quelqu'un « s'oriente vers quelque chose »,

psychologiquement ou moralement,

c'est-à-dire se prépare à quelque chose

qu'il « enregistre » ensuite.

Einstellung, cependant,

est aussi un concept de la photographie

ou du cinéma

et définit l'image et son cadrage,

mais aussi

la manière dont l'appareil est « orienté »

quant à l'exposition et la vitesse

suivant lesquelles l'opérateur ensuite «enregistre».

Ce n'est pas par hasard

que le même mot définit aussi bien l'attitude

que l'image produite dans cette attitude.

Chaque *Einstellung* (c'est-à-dire chaque image)

reflète effectivement l'*Einstellung* (attitude) de celui

qui a « enregistré » cette image.

(...) A photo is always a double image:

it shows its object

and - more or less visible,

"behind it" -,

the "recoil" :

the image of whoever is photographing

at the moment the shot is taken.

This counter-image

contained in every photograph

is not fixed by a lens,

no more than the hunter

is hit by his bullet,

but feels only the kick.

What, then, is the photographer's "kick"?

How do we identify it?

how does it stand out in the photographic image?

What part of it can be seen through the photograph?

German has a very significant word

for this situation,

a word

known from a very different context:

Einstellung

It designates the attitude

whereby we "take position in relation to something",

psychologically or morally,

in other words, prepare for something

and then "record" it.

However, *Einstellung*

is also a concept in photography

or cinema

and defines the image and its framing,

but also

the way the camera is "oriented"

in terms of the exposure and speed

with which the operator then "records".

It's no coincidence

that the same word should define both the attitude

and the image produced with that attitude.

Each *Einstellung* (that is, each image)

effectively reflects the *Einstellung* (attitude) of the

person

who "recorded" that image.



Au recul, pour le chasseur, correspond en photo
le portrait plus ou moins visible là-derrrière
de celui qui photographie.
Ce ne sont pas les traits de son visage qui sont fixés,
mais son ATTITUDE,
son orientation envers
ce qui était là, devant lui.

L'appareil photo est donc un œil
qui peut regarder simultanément
devant lui et derrière lui.
Devant, il « tire » une image,
derrière, il découpe une silhouette
de l'âme du photographe :
il regarde donc en arrière,
à travers son œil,
sa raison d'être.

Oui, un appareil photo voit devant lui son objet
et il voit derrière lui la raison
pour laquelle cet objet devait être fixé.
Il montre simultanément LES CHOSES
et LE DESIR de ces choses. (...)

Extrait du texte « To shoot pictures » publié dans l'ouvrage *Une fois*,
L'Arche éditeur, Paris, 1994.
Traduit de l'allemand par Bernard Eisenschitz

To the kick felt by the hunter there corresponds, in
photography,
the more or less visible portrait, behind,
of the person photographing.
It is not the features of his face that are caught,
but his ATTITUDE,
his orientation towards
what was there, before him.

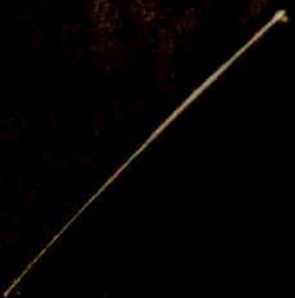
The camera is thus an eye
that can simultaneously look
in front and behind.
In front, it "shoots" an image,
behind, it shows the silhouette
of the photographer's soul:
so it looks back behind it,
through its eye,
at its raison d'être.
Yes, a camera sees its object in front of it
and behind it it sees the reason
for which that object had to be fixed.
It simultaneously shows THINGS
and THE DESIRE for those things. (...)

From the text "To Shoot Pictures" published in *Une fois*,
L'Arche éditeur, Paris, 1994.



RESTROOMS

**CUSTOMER
PARKING ONLY**







Small, illegible sign above a doorway.

**CUSTOMER
PARKING ONLY**





NOTES SUR LE JOURNAL FILME / NOTES ON THE FILM DIARY

 Yann Beauvais

Dès son apparition, le cinéma s'envisage comme ce qui permet de documenter autant l'espace public que privé. Les premiers films privilègent le cercle familial, l'entourage puis l'environnement quotidien, comme si le cinéma s'éveillait au monde. Ouverture qui se manifeste d'autant plus que le cinéaste veut témoigner de son Moi, de ce qu'il a vécu, en mettant parfois en rapport ce moi subjectif avec les faits marquants d'une époque et d'une vie.

Les journaux filmés ou écrits travaillent la notion d'intimité. Le journal fait appel à une immédiateté dans la saisie des faits, que ce soit au moment du filmage ou de l'écrit. Cette collecte d'images se démarque du projet autobiographique qui fait appel à la mémoire, au travail de recherche et de reconstitution d'un passé.

Le journal filmé, écrit, est fragmentaire, épisodique, discontinu, alors que le projet autobiographique vise la cohérence d'un récit et ce, malgré la fragmentation de sa restitution.

Quelques cinéastes font du journal filmé leur activité principale. Jonas Mekas en est la figure emblématique ; grâce aux journaux filmés, il a pu allier son désir de faire des films avec les activités relatives à la promotion du cinéma underground. C'est au moyen du journal qu'il place les acteurs de ce cinéma dans la mémoire et dans l'histoire, inscription à la fois personnelle et collective. Si le journal permet à Jonas Mekas de (se) fabriquer des souvenirs et donc d'acquérir une mémoire dans ce nouveau pays, les Etats Unis, il est aussi le manifeste de ses engagements politiques, puis esthétiques et ce, dès 1949. Dans *Lost Lost Lost* (1949-63-76), Jonas Mekas s'aperçoit qu'il est déjà venu dans un lieu qu'il filme. A ce moment, la quête à partir de laquelle s'est constitué le travail du diariste s'ancre enfin dans un nouveau sol, celui de la mémoire. Le travail du diariste s'effectue avant tout lors de la capture des images : « *Quand on filme, quand on tient des carnets avec la caméra, le principal défi est la manière de réagir avec la caméra sur le champ, au moment même ou cela se passe ; comment réagir de telle sorte que le film reflète ce que j'éprouve à ce moment précis ?* », s'interroge Jonas Mekas.

Les journaux filmés ne sont pas nécessairement destinés à être montrés à un public plus large que celui de l'entourage du cinéaste. Comment s'explique ce passage du privé au public ? En quoi le passage et l'affirmation de l'individu comme un « je » est-elle partagée dans le journal filmé ? Peut-on envisager les journaux de voyages comme des distractions de cinéaste ? Pourquoi fait-on un journal de voyage ? Un journal filmé ? Quels sont les rapports entretenus par le journal filmé avec l'autobiographie ?

Le journal filmé est le cinéma à la première personne : le je filmé¹. A ce propos, on ne peut pas ne pas penser à cette réflexion de Jonas Mekas qui, à propos de New York dans son journal filmé *Walden* (1964-68) dit : « *En vérité je filme mon enfance, pas New York. C'est un New York fantasmé, une fiction.* »

Le journal filmé s'inscrit en dehors du cinéma narratif traditionnel et partage avec les films de famille, et donc avec le cinéma d'amateur, un ensemble de moyens et de buts. C'est une documentation de faits et d'événements qui n'ont pas droit de cité parce qu'anodins, interdits ou tabous. C'est l'expression d'un individu, d'un groupe, qui trouve ses plus belles illustrations dans le cinéma indépendant et expérimental et dans l'art vidéo. Dans tous les cas,

Ever since it first appeared, film has been considered as a means of recording both the private and the public spheres. The first films concentrated on family, friends and relations and then the everyday environment, as if the cinema were awakening to the world. This receptivity is all the more manifest when the film-maker is trying to attest to his own life and experience, sometimes by setting up a parallel between his subjective existence and the major events of a period and a lifetime.

Filmed or written diaries work with the idea of intimacy. Whether at the moment of filming or writing, the diary draws on an immediate apprehension of events. This collecting of images differs from the project of autobiography, which involves memory and the work of investigating and recreating the past.

The filmed or written diary is fragmentary, episodic and discontinuous, whereas the project of autobiography aims at the coherence of a narrative, in spite of the fragmentation of its rendering.

A number of film-makers have made the film diary into their main activity. Jonas Mekas is emblematic in this respect; his film diaries have allowed him to combine his desire to make films with activities relating to the promotion of underground cinema. The diary is the means he uses to give the actors of this cinema their place in memory and in history. The recording is both personal and collective. And while his diary enables Jonas Mekas to produce (for himself) souvenirs and thus to acquire a memory in a new country, the United States, as far back as 1949 it also serves as a manifesto for his political and then aesthetic engagements. In *Lost Lost Lost* (1949-63-76), Jonas Mekas realises that he has been in the place he is filming before. It is at this moment that the quest which is at the basis of the artist's work as diarist at last takes root in a new ground, that of memory.

The essential part of the diarist's work is done while the images are being captured.

"When you're filming, when you're using the camera to keep a notebook, the main challenge is how you react with the camera on the spur of the moment, at the actual instant when things are happening; how do you react so that the film reflects what you're feeling at that particular moment?" (Jonas Mekas)

Film diaries are not necessarily designed to be shown to an audience bigger than the film-maker's own entourage. How, then, do we explain the transition from private to public? How is this presence and affirmation of the individual as a "me" shared in the film diary? Could we consider travel

Jonas Mekas

Gerard Malanga, Nico. c.1966

Photogramme extrait du film *Walden*, 90 x 55 cm

Courtesy galerie du jour agnès b., Paris



la spontanéité est privilégiée et devient la manifestation d'un choix esthétique. Face à l'inattendu, le diariste fait preuve d'une dextérité rare dans le captage et le compte-rendu de l'imprévu. Il s'agit d'être disponible, à l'affût.

Comme le reconnaît Jakoboïs, le journal est avant tout question de regard :

« Il n'y a pas déplacement délibéré de l'observateur vers des scènes imaginées à l'avance mais simplement intensification du regard dans un environnement quotidien. Bien sûr, le film journal est déjà une sorte de catalogue. Catalogue de jours, catalogue d'impressions journalières. »

Ainsi les journaux filmés, sauf rares exceptions (Howard Guttenplan, Scott Hammen ou Jakoboïs), laissent toujours entrevoir d'une manière ou d'une autre des maladresses (revendiquées) en rupture avec l'académisme. C'est en cela qu'ils se différencient de nombre de films, dits d'amateurs, qui souhaitent être aussi performants techniquement que la production courante envisagée selon le fantasme, savamment entretenu, du professionnalisme. Mais on sait très bien que les films de famille sont rarement remaniés, et que leur fonction est avant tout de documenter l'histoire de la sainte famille². La production de ces films cesse au moment où apparaissent les premiers poils des enfants.

Comme si le journal de famille ne pouvait s'occuper que d'événements consensuels : mariages, enterrements, anniversaires, vacances et voyages...

Le paradoxe de ces films est qu'ils sont avant tout la célébration de la sainte famille et, cependant, ils ne peuvent être trop personnels. L'avènement du cinéma personnel permet d'affirmer l'expression d'une subjectivité dans l'entourage du cinéaste.

C'est ce qui se passe si l'on pense aux travaux de Stan Brakhage. En effet, lorsqu'il filme la naissance de ses enfants, il tente de restituer l'expérience qu'il a de celle-ci, ce qui l'amène à modifier et à peindre les séquences filmées. *« J'ai photographié la naissance de mes enfants. En ces occasions, j'ai vu qu'au cours de leur première prise d'air, toutes les couleurs de l'arc-en-ciel se répandaient sur la totalité de leur corps, des pieds à la tête : cependant les épreuves du film ne révélaient jamais que l'apparition de rougeurs à travers la surface de la peau. (...) J'ai donc peint sur les images de 16mm, une par une, les visions de l'œil de mon esprit ; j'ai intercalé, entre les images de la naissance, d'autres images qui me sont revenues en mémoire alors que je regardais la naissance - des photos de temples grecs, d'ours polaires et de flamants roses (d'un de mes films antérieurs)... des images qui, bien sûr, n'avaient pas d'existence au moment de la naissance sauf dans mon "imagination" (mot tiré du grec qui signifie "naissance de l'image") mais qui n'en étaient pas moins vues par moi aussi sûrement que l'était la naissance du bébé (étant, en effet, enfantées par moi par un acte intérieur de mimétisme magique aussi ancien que l'histoire connue de l'Homme). »*

Les journaux amateurs (home movie) ne peuvent être trop intimes. Ce fait est contredit par l'irruption des bandes vidéo pornographiques, dès l'apparition sur le marché des caméras vidéo légères et des magnétoscopes grand public. L'usage de ces bandes diffère certainement, et leur diffusion ne s'effectue pas selon les mêmes critères que ceux qui prédisposent à la projection des films de famille à la fin du repas dominical.

Le cinéma expérimental a pris en charge, à travers l'affirmation d'un cinéma personnel, tous ces territoires occultés autant par le cinéma d'amateur que par le cinéma industriel, et ce, pour différentes raisons.

diaries as a film-maker's distraction? Why do people make travel diaries? Film diaries? What are the relations between a film diary and autobiography?

The film diary is cinema in the first person: the filmed I¹.

This of course brings to mind Mekas' remark about his film diary *Walden* (1964-68) and its portrayal of New York: "In fact I'm filming my childhood, not New York. It's a fantasy New York, a fiction."

The film diary is situated outside traditional narrative cinema. It shares a number of its methods and purposes with home movies, and thus with amateur film-making. It records realities and events that are kept out of mainstream cinema because they are too slight, prohibited or taboo. It is the expression of an individual, a group, and its most illustrious examples are to be found in independent and experimental cinema and in video art. In all these cases, the emphasis is on spontaneity, which becomes the manifestation of an aesthetic choice. Faced with the unexpected, the diarist demonstrates a rare dexterity in recording and relating the unpredictable. You have to be open, on the alert. As Jakoboïs acknowledges, the diary is above all a way of looking: "There is no moving the observer towards scenes that have been imagined in advance, simply an intensification of the gaze in an everyday environment. Of course, the film diary is already a kind of catalogue. A catalogue of days, a catalogue of daily impressions."

Thus, with a very few exceptions (Howard Guttenplan, Scott Hammen or Jakoboïs), film diaries always give a glimpse of a certain (deliberately accepted) clumsiness that breaks with the standards of the academy. It is in this respect that they differ from many so-called amateur films, which aspire to be as technically proficient as current production, this being envisaged in terms of a subtly sustained fantasy: professionalism. Still, we know that family films are rarely reworked and that their function is above all to document the history of the Holy Family.² The production of these films ceases at the moment the children get their first curly hairs. As if the family diary could only manage consensual events; weddings, funerals, birthdays, holidays and journeys.

The paradox of these films is that they are above all a celebration of the Holy Family and yet they cannot be too personal. The advent of personal cinema has made it possible to assert the expression of subjectivity within the film-maker's entourage.

This is what we see happening in the work of Stan Brakhage. When he filmed the birth of his children, for example, he tried to recreate his experience of the event, and this led him to alter and paint the filmed sequences: "when I photographed the births of my children I saw that with their first in-takes of breath their whole bodies were

Prendre en charge ses images comme ses désirs est un moyen de les inscrire dans son histoire, dans l'Histoire. On ne peut cependant pas parler de récit, ni de collection qui voudrait que tout soit enregistré. Ce n'est pas même le cas dans *Loads* (1980) de Curt McDowell qui propose un échantillonnage de rencontres sexuelles et de leurs remémorations sur la bande-son. Il ne s'agit pas non plus d'une accumulation à la Warhol. Cette inscription par et dans l'image est ce qui permet à une communauté, autant qu'à une individualité, de s'affirmer tout en se constituant : on pense ici aux films de Gunvor Nelson, Jane Oxenburg, Warren Sonbert, Gregg Bordowitz...

Cette affirmation de la spécificité du désir se retrouve d'autant plus facilement que la production des images a souvent été forclosée. C'est peut-être pour cela que les journaux, les portraits et les autobiographies cinématographiques qui traitent de l'homosexualité sont si fréquentes dans le cinéma contemporain. Que l'on pense, entre autres, aux films de Téo Hernandez, Hiroyuki Oki, Matthias Müller ou Barbara Hammer. Ces films, comme beaucoup de journaux, faits à l'occasion d'une crise, d'une rupture, sont la chronique d'une quête.

C'est ainsi que se comprennent les passages qui vont du journal filmé à l'autobiographie, et qui font de la matière brute du journal une source d'images « virtuelles ».

La mise en perspective de ce matériau, son incorporation et son retraitement, comme dans *Film Portrait* (1971) de Jerome Hill où les vues de Paris des années 1920 et 1930 sont peintes, favorisent la distanciation au travers d'un nouveau point de vue sur tel ou tel événement. De la même manière, Cécile Fontaine dans *Stories* (1990) se saisit des films tournés par son père alors qu'elle était enfant et les transforme selon sa technique de « décollage » habituelle, consistant à peler l'émulsion et à la recoller dans un autre contexte. On retrouve une appropriation de même nature dans *Last Of England* (1989) de Derek Jarman, où la critique de la triste et noire Angleterre de Thatcher s'oppose à la fraîcheur et la clarté d'un temps plus serein (les séquences tournées par le grand-père de Jarman) et à son enfance avec les séquences en couleur réalisées par son père. Le journal filmé, et plus particulièrement celui de nature autobiographique, s'échappe du présent en permettant des allées et venues dans la temporalité. On assiste à la mise en scène de l'élaboration du souvenir où il est parfois difficile de se rappeler ou de savoir ce que pensaient les personnes filmées, même s'il s'agit du cinéaste lui-même. On en a un exemple crucial chez Mekas avec *Lost Lost* et *Zefiro Torna* (1992).

Cette oscillation entre le présent des bandes-son sur des images enregistrées dans un passé plus ou moins lointain est au cœur de la démarche autobiographique, et fait que l'expérience d'une personne peut être partagée par autrui. Dans ces allées et venues, le sujet se perd autant qu'il découvre des éléments lui permettant de se percevoir, toujours à côté de lui-même, en marge. Le miroir est brisé et le sujet ne peut s'appréhender en dehors d'un contexte social et public, que le seul journal narcissique ne peut contenir. Le temps de la réflexion devient un élément moteur du projet autobiographique, que l'on pense à *The Ties That Bind* (1987) et *Sink or swim* (1990) de Su Friedrich qui permettent des échanges entre différentes temporalités afin que le sujet se constitue dans toute sa diversité en convoquant par la même

suffused with rainbowing colors from head to toe; but the film stock always recorded only the spread of reddish blotches across the surface of the skin.[...] I felt free while editing this third birth film to also paint, on each 16 mm frame at a time, all the visions of my mind's eye and to inter-cut with the birth pictures some images I had remembered while watching the birth - some pictures of a Greek temple, polar bears, and flamingos (from a previous film of mine)... images which had, of course, no real existence at the time of the birth except in my 'imagination' (a word from the Greek meaning 'image birth') but were, all the same, seen by me as surely was the birth of the baby (were in fact, given-birth-to by me in an interior act of mimetic magic as old as the recorded history of Man)."

Amateur diaries (home movies) cannot be too intimate. This idea is contradicted by the explosion of pornographic video tapes that coincided with the arrival of light video cameras and VCRs on the mass market. The use of these tapes is certainly different, and they are not distributed according to the same criteria as those that are conducive to postprandial Sunday showings of family movies.

By asserting a personal form of cinema, experimental cinema has occupied all the territories that had been closed out by amateur and industrial cinema, for a number of different reasons.

To deal with your images as you would your desires is a way of inserting them into your history, into History. However, we cannot speak in terms of narrative here, nor of a collecting inspired by the ambition to record everything. This is not even the case in Curt McDowell's *Loads* (1980), which proposes a sampling of sexual encounters coupled with recollections on the sound track. This is no Warhol-style accumulation. This inscription through and in the image is what enables a community as well as an individual to simultaneously assert and constitute an identity. I am thinking of the films of such as Gunvor Nelson, Jane Oxenburg, Warren Sonbert and Gregg Bordowitz.

This assertion of the specificity of desire is all the more frequent because the production of images was often excluded in the past. Perhaps that is why there so many diaries, portraits and autobiographies dealing with homosexuality in contemporary cinema. Think, among others, of the films of Téo Hernandez, Hiroyuki Oki, Matthias Müller or Barbara Hammer. These films were, like many other diaries, made at a time of crisis or rupture, and they chronicle a quest.

This is how we should understand those passages that move from the film diary to autobiography, and which make the raw material of the diary into a source of "virtual" images.

l'histoire familiale des parents. Chez William E. Jones, dans *Massillon* (1992), c'est la pression sociale qui est convoquée et qui justifie le déplacement géographique et le projet autobiographique. A l'autobiographie directe qui met en scène le cinéaste, comme c'est le cas avec Jerome Hill, ou même Anne Charlotte Robertson, de manière extrêmement obsessionnelle dans *Suicide* (1979-1990) ou *Apologies* (1983-90), on opposera celle qui convoque les parents afin que le/la cinéaste (ré)clame son existence, parle de sa filiation. Ainsi Noll Brinckman avec le très beau *Der Fater* (1986) tente de déterminer sa place dans le silence des images tournées par son père en Chine et qui dévoilent les regards qu'il portait sur les femmes. Dans *Alpsee* (1994), Matthias Müller incorpore le film du mariage de ses parents dans le cours d'un récit évoquant une enfance (la sienne) des années 1950. Des images privées sont jetées au public.

Pour conclure sur l'idée d'intimité et par conséquent d'autobiographie dans le cinéma expérimental, j'aimerais citer Hollis Frampton qui, à propos de *Nostalgia*, disait en 1971 : « *L'art narratif de la plupart des jeunes gens est autobiographique. Puisque je n'ai eu que peu d'expérience de la narration, il paraissait raisonnable d'admettre la "biographie" plutôt comme une convention, quelque fût le peu d'informations à ma disposition.*

Mon sujet, espérant obséquieusement être considéré comme un individu de son temps, avait fait preuve d'une rigoureuse discrétion pendant une décennie ou plus. J'ai donc été contraint d'étudier ses traces et débris, à l'instar d'un archéologue qui passe au crible afin d'isoler les tessons de poteries. Puisque, un temps, il avait été moi, je savais exactement où chercher.

Outre quelques dettes et documents épars, il avait laissé quelques milliers de photographies réalisées alors qu'il s'initiait à l'art que j'expose actuellement. Comme mes découvertes devaient être rendues publiques, j'ai simplement choisi l'étude d'une douzaine de ces exemplaires, laissant le reste pour des chercheurs ultérieurs qui seraient doublement favorisés : d'abord par leur sentiment antagoniste et ensuite par leur proximité avec l'œuvre.

Puisque je partageais encore certaines de ses aspirations, les photographies que j'avais choisies (contrairement à celles que j'avais écartées) me parurent assez embarrassantes. J'ai donc décidé, ce qui est humain, de les détruire (en conservant bien sûr les négatifs, en cas de nécessités ultérieures imprévues) en les "brûlant". Mon film biographique serait le document de cet acte compassionnel !

Et en même temps, en détruisant de cette façon les preuves, je contrecarrai l'éventualité de toute opposition critique.

Ensuite, afin de prêter quelques éclats aux détails d'un sujet sans intérêt général particulier, je me suis résolu à commenter les photographies "à la première personne". Et enfin, pour prévenir toute confusion possible, j'ai décidé que mon texte serait lu par un tiers. Mon sujet n'étant pas disponible, le récit fut amicalement lu par Michael Snow, qui connaît mes activités depuis plusieurs années, mais méconnaît les "siennes".

[...] Finalement, lorsque j'ai vu moi-même le film, j'ai trouvé que j'avais fait le portrait de cette obscure vie de jeune homme, même si je n'avais convié entièrement sa tristesse. »³

Yann Beauvais est cinéaste, critique et programmateur.

The way this material is put into perspective, incorporated and reworked, as in *Film Portrait* (1971) by Jerome Hill, in which views of 1920s and 1930s Paris are painted, is conducive to a sense of detachment in the way it sets up a new point of view on a given event. In the same way, in *Stories* (1990), Cécile Fontaine takes the films shot by her father when she was a child and transforms them by means of her habitual technique of "unsticking", which consists of peeling away the emulsion and sticking it back in another context. A similar appropriation takes place in Derek Jarman's *Last of England* (1989), in which a critique of sad, gloomy, Thatcherian England is contrasted with the freshness and light of a happier time (the sequences shot by Jarman's grandfather) and Jarman's own childhood (colour sequences shot by his father). Film diaries, particularly those of an autobiographical nature, escape from the present by making it possible to weave back and forth in time. What unfolds before us is the mise-en-scène of the elaboration of memory, a process in which it is sometimes difficult to recall or know what the people in the film thought, even when they happen to be the film-maker him or herself. There are crucial examples of this in Mekas's work, *Lost Lost Lost* and *Zefiro Torna* (1992).

This oscillation between the present of the sound track and images recorded in a more or less distant past lies at the heart of the autobiographical approach, and is what makes it possible for an individual's experience to be shared by others. In these comings and goings, the subject loses its grip on itself at the same time as it uncovers elements that allow it to perceive itself, always outside itself, on the edge. The mirror is shattered and the subject cannot grasp itself outside a public, social context, which a narcissistic diary would be unable to contain. The time of reflection becomes a driving force in the project of autobiography. Thus in Su Friedrich's *The Ties That Bind* (1987) and *Sink or Swim* (1990) there is an exchange between different temporalities which allows the subject to constitute itself in all its diversity by invoking the family history of the parents. In *Massillon* (1992), by William E. Jones, it is social pressure that is brought to the fore and acts as the motor of the geographical movement and autobiographical project. The kind of direct autobiography which shows the actual film-maker, as is the case with Jerome Hill or even, in an extremely obsessional way, in Anne Charlotte Robertson's *Suicide* (1979-1990) and *Apologies* (1983-90), can be contrasted with the form that invokes the parents so that the film-maker is able to (re)claim his or her existence and speak of his or her antecedents. Thus Noll Brinckman in the very beautiful *Der Fater* (1986) tries to determine her place

in the silence of the images shot by her father in China which reveal his way of looking at women. In *Alpsee* (1994), Matthias Müller incorporates the film of his parents' wedding into a narrative evoking a 1950s childhood (his own). Private images are fed to the public.

To conclude on the idea of intimacy and, with it, autobiography, in experimental cinema. I would like to quote Hollis Frampton who, in 1971, speaking of *Nostalgia*, said the following: "The narrative art of most young men is autobiographical. Since I have had little narrative experience, it seemed reasonable to accept 'biography' as a convention, rather, however little information was available to me.

My subject, hoping abjectly to be taken for a man of his time, had practiced rigorous self-effacement for a decade or more. So I was forced into examining his leavings and middens, like an archaeologist sifting for ostracizing pot shards.

Since he had once been myself, I knew exactly where to look. Random debts and documents aside, he had left behind some thousands of still photographs made during his apprenticeship to the art I expound. Because my results were to be made public, I chose a mere dozen of these specimens to examine, leaving the rest for later researchers who would be doubly fortunate: first in their sentiment for their antagonist, and again in their intimacy with his work.

Since I still shared some of his aspirations, I found the photographs I chose (as distinct from those I discarded) fairly embarrassing. So, I decided, humanely, to destroy them (retaining the negatives, of course, against unpredictable future needs) by "burning". My biographical film would be a document of this compassionate act!

And, at the same time, by thus destroying the evidence, I would thwart unforeseen critical disagreement.

Then again, to lend vividness to the circumstances of a subject of no particular general interest, I determined to comment upon the photographs 'as if in the first person'. And, finally, to obviate any possible confusion, I decided to have my script read by another party. My subject being indisposed, the narration was generously read by Mr. Michael Snow, who has been familiar with my own activities for some years but quite ignorant of 'his'.

(...) In the end, when I saw the film myself, I felt that I had made an effigy at least, of this opaque young man's life, even if I had not wholly entertained its sadness."³

Yann Beauvais is film-maker, critic and film curator.

notes

¹ *Le Je filmé* est le titre d'un ouvrage publié à l'occasion du centenaire de l'histoire du cinéma. Cet ouvrage a été publié par Jean-Michel Bouhours et Yann Beauvais aux Editions du Centre Georges-Pompidou et Scratch, Paris, 1995.

² Sur l'histoire des films de famille, on se reportera à deux ouvrages essentiels : *Le Film de famille. Usage privé, usage public*, sous la direction de Roger Odin Merideins, Klincksieck, 1995 et *Reel Families. A Social History of Amateur Film* de Patricia Zimmerman, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1995.

³ Hollis Frampton, « Three Talks at Millennium 1, November 20, 1971, On Nostalgia », publié dans *Millennium Film Journal*, 2nd anniversary Issue, n° 16-17-18, Fall-Winter 1986-87. Traduit par Yann Beauvais pour le cycle de films de l'exposition *Manifeste* au Centre Georges-Pompidou, Paris, 1992.

¹ *Le Je filmé* is the title of a book published to celebrate the first century of cinema (Jean-Michel Bouhours and Yann Beauvais, Paris: Editions du Centre Georges-Pompidou and Scratch, 1995).

² On the history of home movies, readers are referred to two key books: *Le Film de famille. Usage privé, usage public*, edited by Roger Odin Merideins, Klincksieck, 1995 and *Reel Families. A Social History of Amateur Film* by Patricia Zimmerman, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1995.

³ Hollis Frampton : "Three Talks at Millennium 1, November 20, 1971, On Nostalgia", published in *Millennium Film Journal*, 2nd anniversary Issue, no. 16-17-18, Fall-Winter 1986-87. Translated by Yann Beauvais for the cycle of films accompanying the exhibition *Manifeste* at the Centre Georges-Pompidou, Paris 1992.



LES CLEFS DES ALBUMS DE PHOTOCOPIES

En 1970, je travaillais encore chez Dentsû, et l'agitation que soulevait le Pacte de Sécurité Nippo-Américain me laissait plutôt indifférent. Elle me rappelait l'année 1960 où, l'engagement politique étant de rigueur, je m'étais laissé entraîner dans une manifestation contre le renouvellement du Pacte. La fille qui défilait à côté de moi était moche, les autres autour étaient mal sapées, mes velléités de participation n'ont pas résisté et j'ai quitté le cortège.

En même temps, je ne cache pas que j'avais mauvaise conscience.

D'un mouvement à l'autre, on est arrivé en 1970 : je me demandais vaguement que faire, mais je ne tenais pas à me retrouver à côté d'une mocheté. C'était le dilemme, exactement comme quand on réalise une photo publicitaire : on se dit en aparté qu'elle est géniale tout en racontant à tout le monde que ce n'est pas tout à fait fait ce que l'on voulait faire.

Et puis la politique ne m'intéressait pas, c'est le sexe qui me passionnait. C'est comme ça que j'ai commencé ma guérilla photographique, mon Pacte de Sécurité personnel. Poussé par l'époque en quelque sorte. Mais les éditeurs ne vous ouvrent pas leur porte aussi facilement. C'est à ce moment que j'ai pensé à la photocopie comme le moyen de reproduction le plus rapide. Cela a donné *l'Album-photo Nobuyoshi Araki*. En fait, ma démarche est partie de cette certitude tout à fait arbitraire que, de toutes les techniques de reprographie, la photocopie est la plus rapide.

J'ai mobilisé tout mon entourage : Yôko - qui est à présent ma femme et qui n'était encore à l'époque qu'une employée du service du personnel possédant un libre accès à la photocopieuse - ainsi que toutes les filles de chez Dentsû qui avaient un faible pour moi. Le matin, à peine arrivé au bureau, je distribuais mes photos et elles en faisaient une centaine de photocopies. Je les reliais ensuite avec deux amis, à la manière traditionnelle (couverture de carton noir velouté, l'ensemble maintenu par un fil rouge). Plus tard, je me suis rendu compte que cette technique de brochage était celle utilisée pour le *Ojoyushu - Recueil de ce qu'il faut savoir pour renaître au Paradis*, achevé en 985 par Genshin (942-1017), moine de la secte Tendai, qui expose la doctrine amidiste dans ce texte. J'avais acheté ce texte chez un bouquiniste lors d'un voyage à Kyôto avec Yôko. L'image de la mort planait. Je n'en ai pas tellement fait état à l'époque, mais je travaillais beaucoup l'aspect pictural de l'image. Pour la photo, si on utilise un filtre, on obtient une très belle copie ; pour ma part, je préférais travailler en mode « copie de texte » avec lequel j'obtenais des visages écorchés, des arrière-plans flottants qui me fascinaient, un peu comme les solarisations de Man Ray. On était en 1970, et cela m'a donné l'idée de faire un tirage limité à 70 exemplaires. Je les distribuais d'abord à mes amis, et je les envoyais aussi à des personnes qui pouvaient, par l'intermédiaire de la presse, les multiplier en 7000, 70000 exemplaires... C'est la méthode de chez Dentsû : le Direct Mail. Mes albums ne touchaient pas un cercle d'initiés, mais connaissaient deux fois par mois une diffusion de masse...

Nobuyoshi Araki

Extrait de *Xeroxed Photo Albums-The Work of Nobuyoshi Araki-13*, Heibonsha Limited Publishers, Tokyo, 1996

Traduction du japonais : Nadine Nervi

Sexual desire

1998

Photocopies couleur, 84 x 60 cm chaque

Courtesy Yoshiko Isshiki, Tokyo

THE KEYS TO THE XEROX ALBUMS

In 1970 I was still working at Dentsû, and all the commotion around the Japanese-American Security Pact left me pretty cold. It reminded me of the year 1960 when political engagement was a must and I let myself get dragged into a demonstration against the renewal of the Pact. The girl marching beside me was a real dog, the others were got up like scarecrows. It was more than my lukewarm militancy could take and I left the march.

At the same time, I can't deny that I felt guilty. What with one movement and another we reached 1970. I was wondering vaguely what I should do, but I didn't want to find myself next to some horror. That was the dilemma. It's like when you do a publicity photo: in private you say that it's great but you tell everyone else that it's not quite what you trying to do. Besides, politics didn't interest me, I was fascinated by sex. That's how I started my photographic guerrilla warfare, my very own Security Pact. Pushed into it by the times, you could say.

But publishers don't open their doors to you just like that. That was when I thought of xeroxing as the quickest means of reproduction. The result was *The Nobuyoshi Araki Photo Album*. In fact, my approach grew out of this perfectly arbitrary conviction that, of all the reprographic techniques, xeroxing was the fastest.

I got everyone I knew involved: Yôko - who is now my wife, but who at the time was only an employee of the personnel department with free access to the photocopier, and all the girls at Dentsû who were soft on me. In the morning, as soon as I arrived at the office, I gave out my photographs and they made a hundred copies. After that, with two friends, I bound them in the traditional way (in a velvety black cardboard cover, held together with red thread). Later on, I realised that this technique of soft binding was the one used for *Ojoyushu's Book of What Must be Known to be Reborn in Paradise* (completed in 985 by Genshin, 942-1017, a monk of the Tendai sect, who expounds the Adimist doctrine). I bought this text from a bookseller during a trip to Kyôto with Yôko. The image of death hung over us.

I didn't say much about it at the time, but I did a lot of work on the pictorial aspect of the image. For photography, if you use a filter you get a very good copy. Personally, I preferred to work in the "text copy" mode, which gave me the intense faces and floating backgrounds that fascinated me, a bit like Man Ray's solarisations.

It was 1970, and that gave me the idea of doing a limited print of 70 copies. I distributed them first to my friends, then sent some to people who, through the press, could multiply them into 7000 or 70000 copies. That's the Dentsû method: direct mail. My albums did not circulate among a small circle of initiates, but went into mass distribution twice a month...

Nobuyoshi Araki

From *Xeroxed Photo Albums-The work of Nobuyoshi Araki-13*, Heibonsha Limited Publishers, Tokyo, 1996.



AUTO-PORTRAITS EN MIROIR

A la manière d'un anthropologue amateur, je réalise de courtes séquences vidéo, prises sur le vif, au plus près de ma vie quotidienne. Je me suis orienté vers le film de famille car c'est une forme en soi, comme le Western par exemple. Ma famille et mes proches sont devenus mon « matériau » de base. Mes films n'ont cependant pas toutes les caractéristiques des films de famille (zooming intempestif, bougés, flous, ruptures de toutes sortes), ils ont plutôt une forme classique : une petite histoire banale qui peut à tout moment basculer dans le sordide. J'ai utilisé la forme narrative la plus simple, le plan séquence, comme dans les films de Lumière. Au cours de mes études de cinéma, Rossellini m'a beaucoup influencé dans sa façon de filmer pratiquement sans scénario, en faisant confiance à des acteurs professionnels ou non. Il attendait que l'action se produise, que quelque chose se passe. Moi, je ne prévois pas quand je vais filmer, et en plus, je ne regarde pas dans le viseur.

Ce qui m'intéresse, ce sont les moments où « ça déborde », où ma femme Lili sort de ses gonds, où on dit une chose et son contraire : quand c'est en même temps ordinaire et extraordinaire. La famille est le lieu paradoxal par excellence : le plus aimant et le plus violent à la fois. Depuis deux ans, je vis une période de retournement de la caméra sur moi-même. Des souvenirs rejoués, je suis passé aux autoportraits en miroir où les rapports de couple sont explorés à la lumière du vécu, de l'enfance. Pour moi, le couple est une structure qui fonctionne à la fois sur la ressemblance et la dissemblance. Notre couple fonctionne sur un déficit de personne : Lili a l'impression de ne pas avoir le droit d'exister, j'ai l'impression de ne pas être là...

Joël Bartoloméo, le 14 février 1998

MIRROR SELF-PORTRAITS

Like an amateur anthropologist, I make short video sequences, straight from the thick of my everyday life. I started to be interested in the family film because it's a genre in itself, like the Western for example. My family and my friends became my basic "material". However, my films do not have all the characteristics of family films (sudden zooms, blurring, loss of focus, all kinds of sudden changes). Their form is rather classical in fact: a banal little story that might at any moment lurch into something sordid. I used the simplest narrative form, the long take, as in the films of Lumière. When I studied film Rossellini was a big influence because of his way of filming virtually without a script, putting his trust in his actors, whether or not they were professionals. He would wait for some action, for something to happen. I never give warning when I'm going to film and, what's more, I never look through the viewfinder.

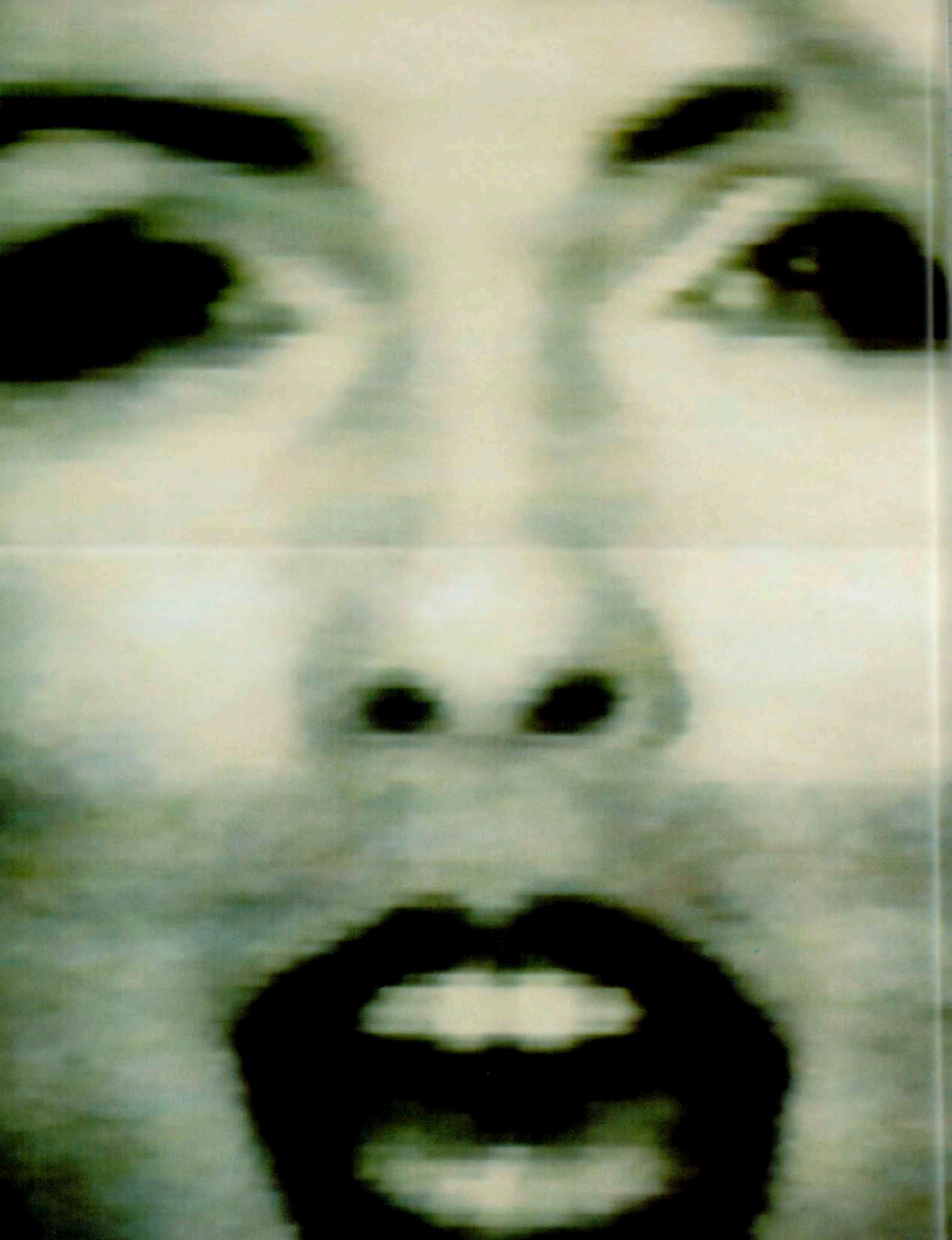
What interests me are the moments when "it boils over", when my wife Lili blows her top, when people say the first things that come into their head, when it's both ordinary and extraordinary. The family is the greatest place of paradox. Both the most loving and the most violent.

Since two years I have been going through a period of turning the camera back on myself. From replayed memories I have moved to mirror image self-portraits in which the relations between two partners are explored in the light of lived experience and childhood. For me, a couple is a structure that works on the basis of resemblance and dissimilarity.

As a couple, we function on the basis of a person deficiency. Lili feels she's not allowed to exist, I feel as if I'm not there.

Joël Bartoloméo, 14 February 1998







DÉCLARATION

Dès mon plus jeune âge, j'ai remis en question la télévision, car les images qu'elle diffusait n'avaient rien à voir avec moi ou les miens. J'ai grandi entre ma mère et son meilleur ami, un homosexuel. J'étais un vrai garçon manqué, et la terreur du quartier. Pour la télévision, des gens comme nous n'existaient pas. Néanmoins, la télévision avait tout de même le pouvoir et l'effet de me donner l'impression d'être une bête curieuse.

De tous les programmes de télévision que j'ai pu absorber au cours des dix-neuf dernières années, le plus nuisible et le plus odieux est celui des actualités diffusées de nuit, car, pour la majorité des spectateurs, c'est la réalité même. Nuit après nuit, les reportages sur des femmes mutilées, humiliées, violées, torturées et kidnappées sont suivis de publicités pour de la bière. Ces deux choses nous déshumanisent. Les actualités et des émissions comme *America's Most Wanted* et *Unsolved Mysteries* vendent la souffrance des femmes, tandis que des présentateurs de télévision font de l'argent et renforcent leur domination. Le viol fait vendre la bière.

Devant les images de violence diffusées par la télévision, je me demandais quand je devrais payer le fait d'être une fille et de me croire pour cette raison plus faible qu'un garçon. J'ai vécu en ayant peur du noir, en ayant peur de sortir seule, en ayant peur de moi-même. C'est la télévision qui m'a appris à réagir ainsi. Les actualités enseignent aux femmes qu'elles ne peuvent se défendre si on les attaque, et le gouvernement ou les tribunaux des Etats-Unis nous déclarent que, quand nous prenons la parole pour nous défendre, nous ferions mieux de nous taire. Nous sommes coupables d'être femmes. Sommes-nous, serons-nous capables un jour d'imaginer que les femmes puissent être autre chose que des idiotes, quand la télé nous montre sans voix et sans opinion, quand elle nous fait parader comme des esclaves devant nos oppresseurs ? Pouvons-nous imaginer un quelconque changement, quand les médias contrôlent notre imagination, quand nos espoirs et nos rêves sont limités par les restrictions qu'ils imposent ? Quand, il y a trois ans, j'ai commencé à faire des vidéos, je n'en mesurais pas l'importance. Toute ma vie, on m'avait appris que, parce que j'étais jeune, parce que j'étais femme, et parce que j'étais lesbienne, ce que je pouvais penser ou éprouver était dénué de valeur : aussi mes propres créations m'embarrassaient-elles.

Je m'interroge sur toutes ces superstars qui s'ignorent, et restent seules dans leurs chambres à tenir leur journal, à jouer de la guitare, tout en ne se sentant pas des êtres humains à part entière, car telle est l'image d'elles-mêmes qui leur est renvoyée. Elles espèrent que surviendra une révolution susceptible de changer les choses. Elles ignorent qu'elles sont elles-mêmes cette révolution en marche, et que dans ce combat, la plus puissante de leurs armes n'est autre que leurs propres créations, qui les représentent elles-mêmes. Sadie Benning, 1992

Avec la permission de Video Data Bank, Chicago.

A Place Called Lovely

1991

Vidéo 14

Courtesy bdv, Paris

STATEMENT

At a young age I questioned television because it had nothing to do with me or my family. I grew up in a single parent home with my mom and her best friend, a gay man. I was the butchest kid on the block. Television said we didn't exist, but it still had the power and influence to make me feel like a freak.

Of all the television I have soaked up in the past nineteen years, the most damaging and infuriating has been the nightly news, because for the majority of its viewers, it is reality. Night after night reports of women being mutilated, humiliated, raped, tortured, and kidnapped are followed by beer commercials. Both dehumanize us. Network news and shows like *America's most wanted* and *Unsolved Mysteries* sell women's pain, while mostly male television executives make money and enforce their dominance. Rape sells beer.

Television's images of brutality left me wondering when I would be victimized for being a girl, and for believing I was weaker. I have lived in fear of dark spaces, of walking alone, and of myself. Television taught me to feel that way. The news teaches women that they are defenseless against attack, and the United States government and courts tell us that when we do speak up to defend ourselves, we should know better. We are guilty for being women. Are we, and will we capable of imagining women to be something besides imbeciles, when TV represents us with no voice, no opinion, and parades us as slaves in front of our oppressors ? Can we imagine change when the media controls our imaginations, when our hopes and dreams become limited by their restrictions ? When I started making videotapes three years ago, I didn't realize their importance. I had been taught all my life that because I was young, a woman, and queer, what I thought and felt was not valuable, and so I was embarrassed of my creations.

I wonder about all those secret superstars sitting alone in their bedrooms writing in their diaries, playing the guitar, and feeling half human because they're represented that way. Hoping a revolution will come along and change things. Not realizing that they are the revolution, and that their creations are the most powerful weapon in the fight because they represent themselves. Sadie Benning, 1992

With permission of Video Data Bank, Chicago.

Ces images montrent mon père, Raymond (né en 1931), ma mère, Elisabeth (née en 1950), et mon frère Jason (né en 1977). Ray est un alcoolique invétéré, que j'ai toujours vu boire, d'aussi loin qu'il m'en souviens. Depuis qu'en 1980, il a perdu son emploi de mécanicien, il ne travaille plus. Liz boit très rarement mais fume énormément. Quant à mon frère cadet, il ne semble pas encore savoir ce qu'il veut : il prend un boulot, et le laisse tomber au bout d'une semaine. Je le crois très paresseux.

Il y a environ six ans, j'ai commencé à me servir d'un appareil-photo. J'éprouvais le besoin de disposer de matériel à partir duquel je pourrais peindre, car il est très difficile de demander aux gens de consacrer assez de temps à des séances de pose. Alors que je vivais encore avec les miens, j'ai étudié au College of Art de Bournville, de 1990 à 1991, puis, alors que je ne vivais plus avec eux, à l'Université de Sunderland, de 1991 à 1994. Je vivais encore chez mon père quand j'ai pensé que la photographie me permettrait de disposer de matériel à partir duquel je pourrais peindre. Ray gardait la chambre et buvait constamment, quand il ne dormait pas. Si jamais il sortait, il tombait malade. Il buvait pour pouvoir dormir. Dans un immeuble du voisinage, il avait un ami, lui-même alcoolique, qui passait lui brasser de la bière-maison. C'était plus économique que d'acheter de l'alcool dans le commerce, et cela dispensait Ray d'avoir à se risquer dehors. Il gardait au chevet de son lit un seau où il puisait régulièrement avec un pichet en plastique la bière qu'il éclusait. Cette mixture avait un goût aussi infect que son aspect, mais elle devait être assez nourrissante car Ray n'absorbait rien d'autre. Liz ne vivait déjà plus avec nous : elle était partie car Ray buvait et se plaignait constamment. Elle passait rarement nous voir.

Cette situation était fort triste et je voulais en tirer des toiles très émouvantes, susceptibles d'en rendre tout le tragique. Quand, à Bournville, j'ai tiré les photos (en noir et blanc, ce qui revient moins cher qu'en couleur), j'appréhendais de révéler à qui que ce soit qui elles représentaient, de crainte d'être rejeté par les autres étudiants, que je supposais issus d'un milieu familial plus privilégié et moins perturbé. Dans mon adolescence, j'étais assez introverti, car la situation des miens m'embarrassait. Mais après avoir passé quelques mois à Bournville, je me suis rendu compte que le fait de révéler à mes condisciples, et surtout à mes professeurs, qui représentaient ces photos me permettrait de me délester de cette histoire familiale et aussi d'entretenir des rapports normaux avec les gens. Cela m'a ôté un poids et, depuis, je crois que j'ai continué à prendre des photos de mes proches pas seulement afin d'accumuler du matériel mais aussi afin de les comprendre et de me comprendre moi-même plus pleinement.

Depuis que j'ai obtenu mon diplôme, je n'ai guère peint : d'une part, parce que je n'ai guère les moyens de louer un atelier et d'autre part, parce que j'ai un boulot qui me pèse : je suis magasinier dans un supermarché. En revanche, j'ai travaillé sur mon livre *Ray's a laugh* paru en avril 1996 aux éditions Scalo. Mes parents et mon frère en ont été ravis. Son côté direct ne les a pas plus dérangés que moi, car nous savons fort bien ce que ça implique de devoir vivre dans la misère. Après tout, il y a des millions d'autres personnes qui vivent ainsi en Angleterre...

Je n'ai nullement l'intention de choquer, d'outrager, d'exploiter la dimension sensationnelle ou politique des choses... seulement de réaliser un travail doté d'autant de spiritualité que possible, sur quelque support que ce soit.

Richard Billingham, mai 1996.

The pictures shown here are of my father Raymond (born 1931), my mother Elisabeth (born 1950) and my brother Jason (born 1977). Ray is a chronic alcoholic and has drunk for as long as I can remember. He has not worked since he was made redundant from his job as a machinist about 1980. Liz very rarely drinks but she does smoke a lot of cigarettes. My younger brother still does not seem to know what he wants: he gets a job for a week and then leaves it. I think he is very lazy.

I first started to use a camera about 6 years ago. I felt I needed some kind of reference material for my paintings as it is quite difficult to get people to give their time to pose for you. (I studied painting at the Bournville College of Art, 1990-91, during which time I lived at home, and at Sunderland University, 1991-94, during which time I lived away). I was still living with my dad when I thought photographs would be the most appropriate means of getting reference material for the paintings. Ray stopped in his room almost constantly drinking and sleeping. If he went outside he became ill. He drank to get to sleep. He had a friend from a neighbouring tower - himself an alcoholic - who came around to make strong home-brew for him. This was much cheaper than "buying" alcohol and meant that Ray didn't have to venture outside to the off-licence. He kept the home-brew bucket by the side of his bed for convenience and drank from a plastic jug that he would dip into the brew. It tasted as bad as it looked but it must have nourished him somehow because he otherwise never ate. Liz wasn't living with us then : she had left due to Ray's incessant drinking and moaning. She seldom visited.

This was all sad and I wanted to make paintings about it that were very moving: that would express the tragedy of it all. When I printed up the photographs at Bournville (I worked in black-and-white because it was cheaper than colour) I was apprehensive about letting on to anybody about who they were of for fear of becoming unpopular with the other students who were, I believed, all from much more financially and spiritually secure family backgrounds. I was fairly introvert as a teenager because I had always been somewhat embarrassed about the "state" of my family. Yet after a few months at Bournville I realised that by letting students and, especially, tutors know who the paintings and photographs were really of I could come clean about the family history and thence relate to people normally. This was quite a load off me and since then I think I've been taking pictures of my close family not just as reference for paintings but also as an attempt to comprehend myself and them more fully. I have done little painting since graduating - partly because of a lack of funds for studio and partly because I have (reluctantly) a supermarket job slacking shelves. Instead, I worked on the book *Ray's a laugh* which was published by Scalo in April 1996. My parents and brother are very happy with the book. Neither I nor they are shocked by its directness because we're all well-enough acquainted with having to live with poverty. After all, there are millions of other people in Britain living similarly...

It is certainly not my intention to shock, to offend, to sensationalise, be political or whatever. Only to make work that is as spiritually as I can make it. Whatever the medium. Richard Billingham, May 1996







CONFIDENCES PUBLIQUES

...Mon autoportrait est devenu une évidence. Il a toujours été sous-entendu, même à travers les portraits des autres. Seulement, j'y pensais sans y penser. (...) Je tiens trois ou quatre journaux intimes à la fois, et selon les lieux ou les moments, j'écris dans tel ou tel journal. Je commence juste à comprendre ce que représentent ces journaux. Ecrire les choses, en général des faits très précis, me les font apparaître comme des vérités.

(...) Les photos ne sont pas une vérité, ou seulement pour la personne qui les regarde. Elles vont toutes ensemble et se contredisent toutes.

Il n'y a pas une histoire, il y en a une multitude. Ce que j'écris dans mon journal, ce sont des vérités de l'instant avec une lecture au premier degré, alors que les images sont à lectures multiples.

(...) Je crois que j'ai plus de facilité à travailler avec d'autres personnes qu'avec moi-même, parce que je les respecte plus. Filmer les autres est déjà une démarche amoureuse. Mais pas toujours.

(...) J'ai besoin d'un challenge, d'un plus. Une sorte de tension. Pour le choix des personnes que je filme, je me fie à mon intuition. Dans ce cas, je mets quelque chose en jeu qui peut être de l'ordre de l'amour ou de l'affect.

(...) Lorsque je me filme ou me photographie, je sais que je suis dans une illusion de vie privée, parce que je sais que je vais montrer ces images. Je ne me laisse pas le choix de ne pas les montrer. C'est un procédé de l'instant qui part d'une nécessité. A partir du moment où j'agis, je vais jusqu'au bout.

(...) Je suis fascinée par le monde de l'enfance, et assez nostalgique de cette période. Il y a peut-être chez moi quelque chose qui me pousse à reproduire le principe des jeux qu'on faisait petit, sachant que l'on peut jouer de manière très sérieuse. Pourtant, je n'aimerais pas que ce sujet prenne trop d'importance. Mon adolescence m'a beaucoup apporté aussi : ce fut une période dense dans la douleur et dans la découverte, qui revient en permanence. J'évolue, mais le fond reste là. Je ne pense pas, non plus, être si différente de ce que j'étais pendant mon adolescence, surtout au niveau émotionnel. En réalité, je ne me sens ni enfant ni adulte.

(...) L'identité n'est pas un sujet en soi pour moi, c'est un pôle parmi d'autres. On peut affirmer une chose un jour et son contraire le lendemain. Et puis l'identité, qu'est-ce que c'est ? Je ne le sais pas. Je ne peux même pas définir ce que je suis aujourd'hui. En fait, je m'offre la possibilité d'être quelqu'un et son contraire.

Extraits d'un entretien public avec Guillaume Nez

Soirée Prospect / Centre national de la photographie, Paris

17 décembre 1997

PUBLIC CONFIDENCES

...My self-portrait has become something obvious. It was always implicit, even in the portraits of others. The thing was, I was thinking of it without thinking about it.

(...) I keep three or four private diaries at the same time. Depending on the place and moment, I write in one diary or another. I'm just beginning to understand what these diaries represent. The fact of writing things, generally very precise facts, makes them seem like truths to me.

(...) Photographs are not truths, or rather only for the person looking at them. They all fit together and all contradict each other. There is not one story, but a multitude of stories. What I write in my diary are truths at that moment, which can be read straight, whereas the images allow multiple readings.

(...) I think I find it easier to work with other people than with myself, because I respect them more. Filming other people is already an act of love. But not always (...) I need a challenge, a plus. A kind of tension. When it comes to choosing the people I film, I trust my intuition. In such cases I introduce something that may have to do with love or emotion.

(...) When I film or photograph myself, I know that it's an illusion of private life, because I know that I'm going to show these images. I don't allow myself the choice of not showing them. It's an instantaneous procedure that starts with a need. Once I decide to act, I go the whole way.

(...) I'm fascinated by the world of childhood and quite nostalgic for that period. There may be something in me that makes me reproduce the principles of the games we played when we were little, knowing that play can be very serious. But I wouldn't like this subject to become too important. My adolescence brought me a great deal too. It was a dense period, in terms of both pain and discovery, which is constantly coming back. I am evolving, but the foundation remains. I don't think that I'm so different from what I was as a teenager, especially on an emotional level. In reality, I don't feel like either a child or an adult.

(...) For me, identity is not a subject in itself, it's one pole among others. You can say one thing one day and the opposite the next. Besides, what is identity ? I don't know. I can't even define what I am today. In fact, I allow myself to be someone and their opposite.

From an interview with Guillaume Nez

"Prospect" evening/Centre national de la photographie, Paris

17 December 1997



L'HÔTEL

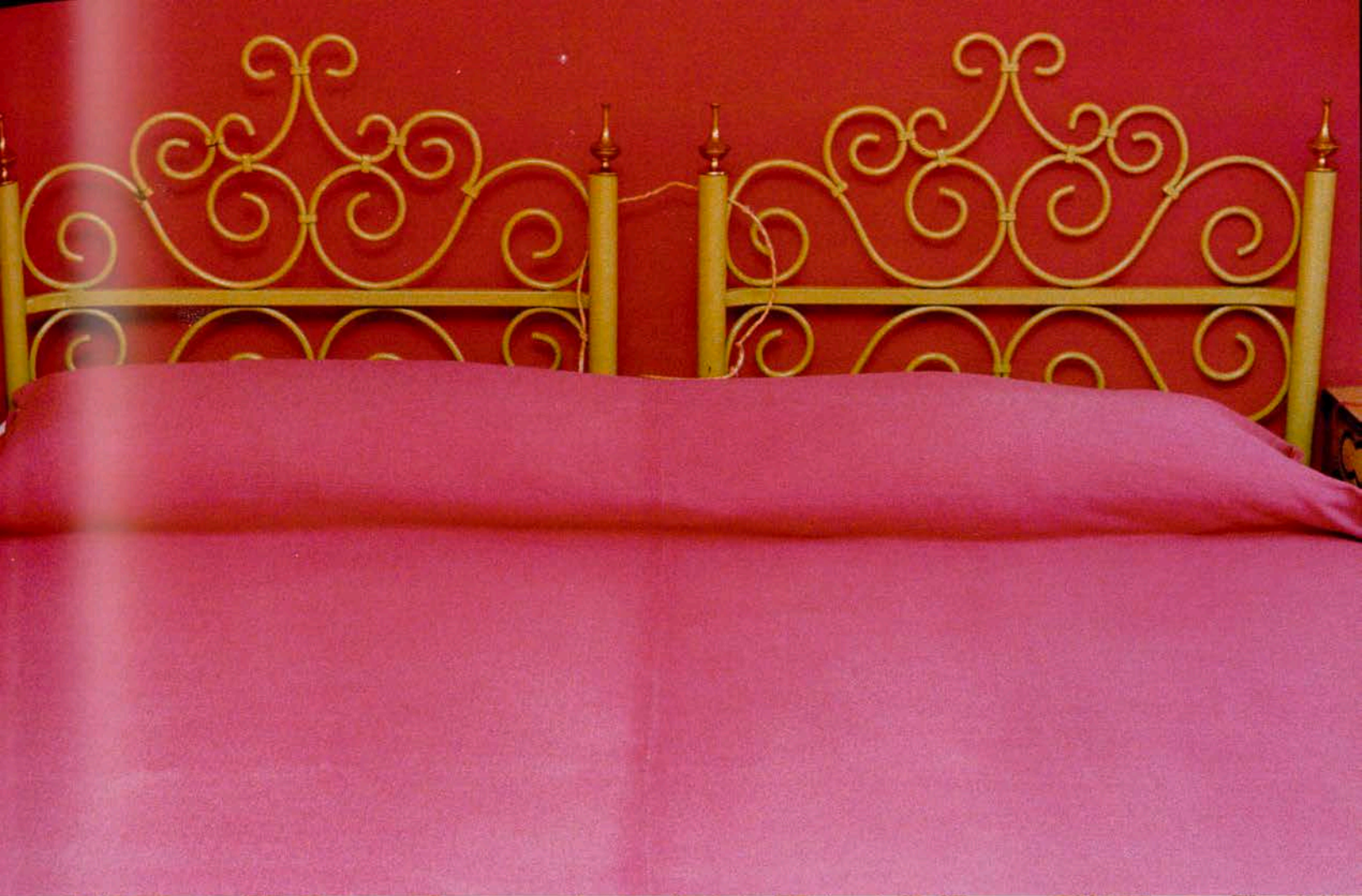
Le lundi 16 février 1981, je réussis, après une année de démarches et d'attente, à me faire engager comme femme de chambre pour un remplacement de trois semaines dans un hôtel vénitien.

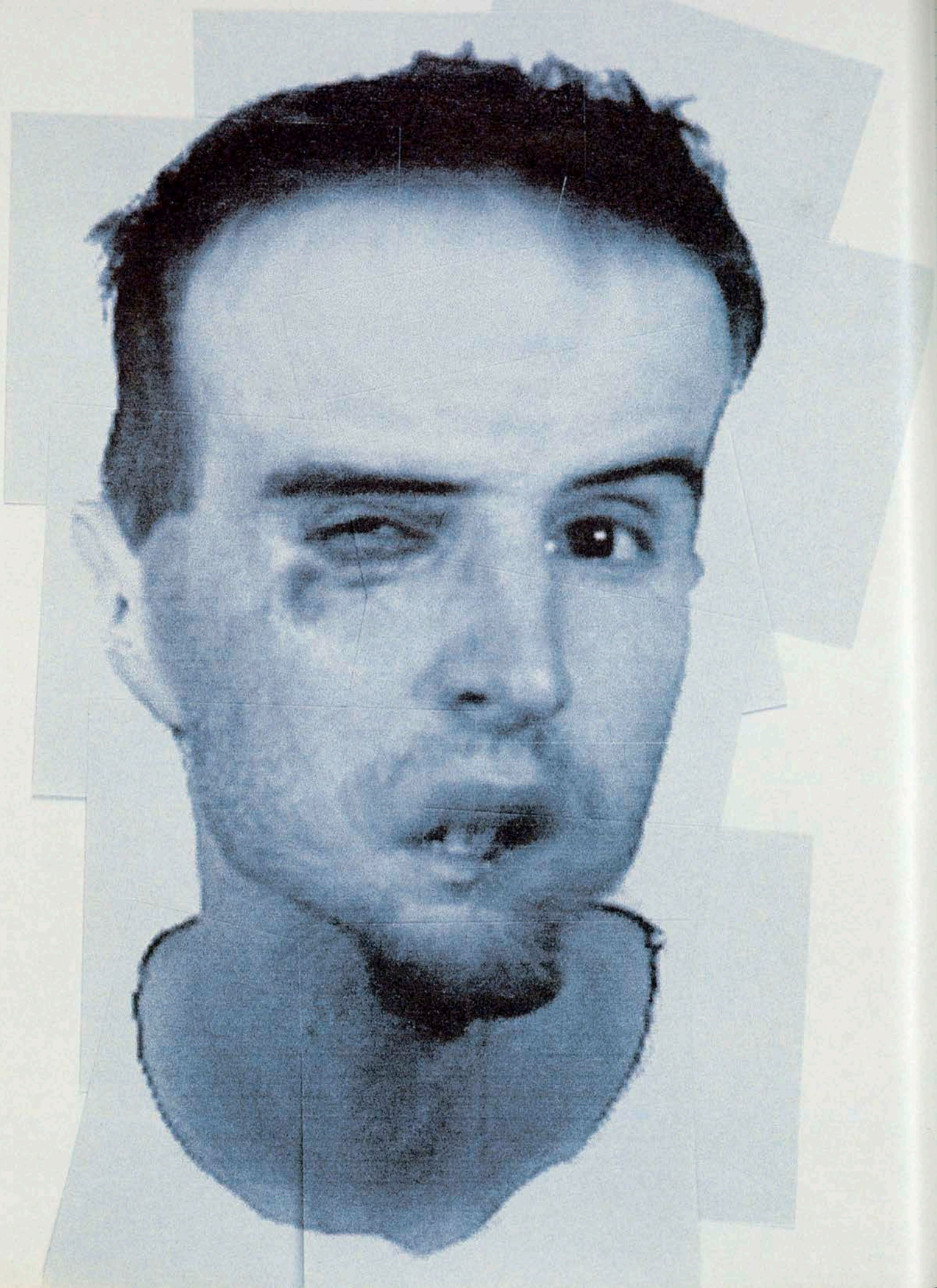
On me confia douze chambres du quatrième étage. Au cours de mes heures de ménage, j'examinai les effets personnels des voyageurs, les signes de l'installation provisoire de certains clients, leur succession dans une même chambre. J'observai par le détail des vies qui me restaient étrangères. Le vendredi 5 mars 1981, mon remplacement prit fin.

THE HOTEL

On Monday, February 16, 1981, after a year of trying and waiting, I was finally hired as a temporary chambermaid for three weeks, in a Venetian hotel.

I was assigned twelve bedrooms on the fourth floor. In the course of my cleaning duties, I examined the personal belongings of the hotel guests and the way this succession of people staying in the same room set up their temporary homes. I observed through details lives which remained unknown to me. On Friday March 5, 1981, the job came to an end.







IN SEARCH OF SERGE IN THE PLASTIC SURGERY

La recherche de Serge en chirurgie plastique est une expérience sans douleur où les cicatrices sont nombreuses, les ecchymoses copiées/collées, où les repositionnements de peau se font par réseau. Un jeu où les maux sont réduits à ceux des yeux qui piquent, des mâchoires qui crampent de trop avoir ri et suturé sur écran toute une nuit.

Finalement, un seul et unique œil au beurre noir résulte de longues séries de gauches, de droites, de directs et d'uppercuts qui fragilisent le tissu digital, contractent les cartilages, estompent les chairs, retransplantent aléatoirement les pixels épidermiques. Alors, pas une seule goutte de sang : si jamais cela devait arriver, à cause d'un double-click importun, just undo it.

IN SEARCH OF SERGE IN THE PLASTIC SURGERY

Searching for Serge in plastic surgery is a painless experience in which there are many scars, copied and pasted bruises, where the skin is repositioned over the network. A game in which pain is reduced to stinging eyes and stiff jaws from too much laughing stitching on the screen all night long.

Finally, just one black eye is the result of long series of left and right hooks and uppercuts that weaken the digital tissue, contract cartilage, rub away flesh, randomly re-transplant epidermic pixels. So, not a drop of blood: if, by some fatal double click, disaster should strike, just undo it.



...Le support de l'art qui reste à explorer, c'est l'Autre. Nous sommes allés suffisamment à l'école pour ne pas devoir encore camper devant les œuvres dans la même position que celle qu'on nous attribue depuis la Renaissance. L'artiste doit prêter un peu de son savoir, pour ne pas se raidir, pour pouvoir encore se métamorphoser. Il n'y a là rien d'extraordinaire, car l'ensemble de la société évolue dans ce sens. Ce n'est que justice, pourrait-on dire, que l'art, mais aussi le spectateur, ne restent pas collés à leur dogme, à leur statut, à leur identité.

(...) Travailler littéralement avec l'Autre, c'est ignorer ce qu'on fait, et faire ce qui peut échouer. Faire parler l'Autre, surtout celui qui ne se donne pas lui-même la parole, c'est dire que l'art n'est pas mieux que le regard qui est porté sur lui. Le regard fait partie du jeu, de l'œuvre : l'artiste cherche celui du spectateur, alors pourquoi ne pas l'inclure dans l'œuvre ?

(...) A la fin de ce siècle, l'art est avéré, c'est pourquoi je ne peux rien dire en tant qu'artiste. Ce que je fais est aussi une façon de ne pas arrêter. Si ce sont les autres qui parlent, alors j'ai peut-être encore une part de crédibilité.

(...) L'idée du travail de Cahors m'est venue en parlant avec un vieil homme qui m'a dit : « A mon âge, il n'y a plus rien à dire ». Cela rappelle les sages qui ont tout dit et pour qui le silence est désormais plus fort que tout, mais ça peut aussi vouloir dire : je ne joue aucun rôle, j'ai survécu à ma parole, je suis au-delà de ma mort. Plus encore, les femmes sont dans ce rôle de témoin, dont la parole subit une espèce de suspension. J'aimerais faire parler ce silence.

(...) Il semble aujourd'hui que nous ne pouvons adhérer à notre temps sans détour. On le fait à travers des voyages dans le passé. La perversion, ce sont les voyages sans retour, qui finissent devant les monuments aux morts. Le passé n'est que du présent déguisé. Je veux faire dire aux gens cette force qu'ils ont d'aimer malgré tout. Aimer, c'est aimer son temps.

Extraits d'un entretien avec Jérôme Sans, février 1998

...The artistic medium that still has to be explored is the Other. We have been at school long enough not to have to take up the position in front of works of art that we have been assigned ever since the Renaissance. The artist must lend a little of his knowledge so as not to grow stiff, so that he can still metamorphose. There is nothing extraordinary to this, for society in general is moving in this direction. It's only fair, you could say, that art, but also the spectator, should not remain stuck to their dogma, their status, their identity.

(...) Literally, working with the Other means not knowing what you're doing, doing something that can fail. To give the Other a voice, especially if they don't speak themselves, is to say that art is not better than the gaze brought to bear on it. The gaze is part of the game, of the work: the artist seeks that of the spectator, so why not include it in the work?

(...) At the end of this century, art is recognised, which is why, as an artist, there's nothing I can say. What I do is also a way of not stopping. If others do the talking, then perhaps I still have a bit of credibility.

(...) The idea for the work in Cahors came to me when I was talking with an old man who said: "At my age, there's nothing left to say." That reminds me of the wise men who had said all there was to say and for whom silence is now stronger than anything else, but it can also mean: I'm not playing any roles, I've survived my own words, I'm beyond my own death. What's more, women are in this role of witness, whose speech is somehow suspended. I'd like to make this silence speak.

(...) Today it would seem that we cannot adhere to our times without making some kind of detour. We do it through journeys into the past. The perversion is in those one-way journeys that end up in front of monuments to the dead. The past is simply the present in disguise. I want to get people to express this force of love that they have in spite of it all. To love is to love your times.

From an interview with Jérôme Sans, February 1998

RAISONS DE SOURIRE d'Esther et Jochen Gerz est un travail interactif qui restera inachevé tant que ses auteurs vivront. En envoyant un rouleau de pellicule non développée de vous, souriant, vous deviendrez une partie de ce travail, en le modifiant et l'élargissant. Pensez simplement à quelque chose qui vous fasse sourire.

REASONS FOR SMILE, by Esther and Jochen Gerz, is a collaborative work that will remain incomplete as long as both of the artists live. By sending an undeveloped film with images showing you smiling, you become a permanent part of the piece, making it change and grow. Simply think of something that makes you smile.









LE REGARD INTIME

(...) Desperados et drag queens, hors-la-loi du sexe, hommes et femmes, hommes et hommes, femmes et femmes, mêlés les uns aux autres, plus ou moins vêtus ou dévêtus, perdus dans les vapeurs de l'excitation, de la drogue, de l'émotion... couchés dans des draps de lit dépareillés et chiffonnés, dans la sueur et le sperme, face à leurs désirs et leurs désillusions, leurs tentatives souvent ambivalentes de s'attacher, ou de s'accoupler à autrui. Leurs couleurs sont l'orange profond des hématomes, le rouge sang des frustations, les nuances sursaturées des sensations exacerbées. Les voici fixés, figés dans un éclair de lumière, alors qu'ils ne semblent même pas se douter qu'ils sont photographiés, ni s'en soucier. Tel est le monde, telle est l'œuvre de Nan Goldin.

(...) Anthropologue de la photographie, romantique et intimiste, Nan Goldin possède un regard farouche et courageux. Rien ne l'intéresse plus que les histoires personnelles, surtout celles de ses amis. (...) Nan Goldin prend ses photos dans les lieux où ses amis se montrent tels qu'ils sont - appartements, chambres d'hôtel, bars, chambres à coucher, salles de bains, alors qu'ils dorment, qu'ils se douchent, qu'ils se piquent ou qu'ils font l'amour.

Ses premiers travaux qui, par leur côté improvisé, semblent avoir été saisis sur le vif, au fil de la vie, ont fini par former un immense diaporama, *The Ballad Of Sexual Dependency* (La Ballade de la dépendance sexuelle), rassemblant plus de sept cents images, sur une bande-son alliant l'opéra au rock'n'roll.

La Ballade est un saisissant document social restituant une époque qui pourrait s'intituler « Les derniers bons moments », rôle ultime d'une ère de liberté chimique et sexuelle qui prit fin vers 1985, quand nombre de ses protagonistes se réveillèrent accros et/ou séropositifs.

(...) « La personnalité de Nan présente une intéressante dichotomie, perceptible dans son œuvre - paradoxe inattendu d'une personnalité qui peut sembler acharnée et intimidante, mais qui au fond est extraordinairement généreuse, sensible et prévenante », déclare le photographe Gregory Crewdson, qui enseigne à Yale avec Nan Goldin. « Ce mélange de force et de vulnérabilité fait toute la spécificité de son œuvre. Elle traitera de thèmes transgressifs, mais avec tant de sympathie et de compréhension - c'est presque un repère dans sa vie. »

« Je me disais jadis que je ne perdrais jamais quelqu'un, si le photographiais assez », déclare Nan Goldin dans son documentaire autobiographique *I'll be your mirror*. « Mes photos me montrent combien de gens et de choses j'ai perdus.

Ma survie dépendait de mon travail. J'avais besoin de donner un sens au chaos dans lequel je vivais. » (...) « Je crois en l'intimité, en la privauté - mais je pense que les gens protègent à tort certaines choses - comme la sexualité et la honte qui s'y trouve attachée. » (...) « Les membres de certaines tribus d'Afrique sont convaincus qu'on vole leur âme lorsqu'on les photographie, mais selon moi, tout dépend du photographe... J'estime qu'on peut même permettre aux gens d'accéder à leur âme - en leur permettant de se voir tels qu'ils sont. Prendre une photo de quelqu'un, c'est comme le caresser. C'est de l'ordre de la séduction. C'est une entreprise de séduction, d'une certaine manière. Parfois, mes photos m'ont été inspirées par le désir. (...)

Des gens proches de moi disent que je leur laisse assez d'espace pour qu'ils s'autorisent plus encore à être eux-mêmes qu'ils ne croyaient pouvoir le faire. » (...)

Extrait d'un article de A.M. Homes publié dans *Mirabella*, octobre 1996. Avec l'autorisation de The Wylie Agency, Inc., New York.

Jimmy Paulette & Tabboo! undressing, NYC
1991

Cibachrome: 101,5 x 69,5 cm

Courtesy galerie Yvon Lambert, Paris

THE INTIMATE EYE

(...) Desperados and drag queens, sexual outlaws, men and women, men and men, women and women, wrapped around each other in various states and versions of dress and undress, cloaked in the ether of arousal, of dope, of emotion. They lie juxtaposed, in rumpled unmatched bed sheets, in sweat and seed, face-to-face with their desires and disappointments, their often ambivalent attempts to attach, the compulsion to couple. Their colors are the deep orange of bruises, blood reds of frustration, the supersaturated hues of heightened sensation. They are memorialized and diarized, flash-frozen in a splash of light, all the while not seeming to notice or care that they are being photographed. This is the world and work of Nan Goldin.

(...) Goldin is a photographic anthropologist, a romantic, an intimist with a fierce, brave eye. Nothing interests her more than personal narratives, especially those of her friends. (...) Goldin's photographs are taken in the places where her friends are most themselves, in apartments, hotel rooms, bars, in bedrooms or bathrooms, sleeping, showering, sometimes shooting up or having sex. The early work, which has the offhandedness of being taken between the beats, as life is lived, evolved into her epic slide show, *The Ballad of Sexual Dependency*, 700-plus images with a sound track that ranges from opera to rock'n'roll. *The Ballad* is a harrowing social document capturing a moment some might call the Last Good Time, the final gasp of an era of sexual and chemical freedom that ground to a halt in the mid-'80s when a lot of the players woke up addicted and/or HIV-positive.

(...) "There's an interesting dichotomy in Nan's personality that's visible in her work - the unexpected paradox of on the surface being tough-minded and intimidating, but beneath that extraordinarily generous, sensitive, and thoughtful" says photographer Gregory Crewdson, who teaches with Goldin at Yale. "That combination of strength and vulnerability is what comes through. She'll photograph subject matter that's transgressive or foreign, but she does it with such sympathy and understanding - it's almost like a hallmark in her life".

"I used to think I could never lose someone if I photographed them enough", Goldin says in her autobiographical documentary, *I'll Be Your Mirror*. (...) "My pictures show me how much I've lost". (...) "Picture taking became a psychological necessity. My survival was dependent on my work. I needed to make sense out of the chaos I lived in". (...) "I believe in privacy, but I think the wrong things are kept private-like sexuality and the shame attached to it" (...) "Some African tribes believe that you take away the soul by photographing- I think it's just that the wrong people have the camera. (...) I think you can actually give people their soul - show them themselves. Taking a picture of someone is like caressing them. It's seductive. Sometimes my pictures come from erotic desire. (...) People close to me say I allow them a lot of space to become even more themselves than they already thought they were". (...)

Extracts from an article written by A.M. Homes in *Mirabella*, October 1996. With permission of The Wylie Agency, Inc., New York.



Dominique Gonzalez-Foerster est une néo-futuriste. Ayant reçu au milieu des années 80 une formation de « curator » / médiateur en art contemporain et par ailleurs passionnée par l'architecture, la décoration intérieure, les installations et la culture populaire, cette artiste combine ces divers champs pour produire des orchestrations ménageant un rôle essentiel au spectateur.

Largement inspirées des influences asiatiques régissant la mode et la décoration, les installations de Dominique Gonzalez-Foerster illustrent la transition menant de l'objet à l'environnement, de la présentation de l'œuvre offerte comme objet de contemplation à son emploi comme élément intégré à un ensemble global. L'activation, parfois inconsciente, de ces œuvres effectuée par le spectateur en constitue l'événement artistique, qui parachève la dissolution de la tradition moderne dans une dimension toujours dramatique, et assez proche de la science-fiction.

Comme une cinéaste, Dominique Gonzalez-Foerster compose avec soin ses installations afin de produire de fascinants récits. De prime abord, ces installations semblent représenter des moments décisifs d'un récit plus étendu, figées qu'elles sont comme des décors de cinéma désertés, et cependant le spectateur y construit sa propre histoire. En fabriquant et en mettant en scène sa propre réalité en une seule et unique installation, Dominique Gonzalez-Foerster la maîtrise totalement car elle oppose des situations banales à un univers subliminal de conflits.

Avec la pièce intitulée *The Milwaukee Room* (1997-98), elle crée un 2001 *odyssée de l'espace* hippie. Cette installation évoque une chambre d'hôtel du film *Le Cinquième Élément*, avec un futon noir posé sur un carré de moquette de couleur, devant un mur peint en carmin. Deux guirlandes de petites lampes blanches forment de façon décorative et minimale une tête de lit, et, presque au niveau du sol, une faible source de lumière dispense l'unique éclairage du mur et de l'espace environnant. Des deux côtés du futon, deux radio-réveils sont réglés sur deux stations différentes : cette seule variation musicale suffit à annuler tout effet sonore.

Les deux réveils affichent la même heure et assurent l'impact visuel de l'œuvre. Quoiqu'au regard de contraintes fonctionnelles, Dominique Gonzalez-Foerster choisisse toujours la plus sobre et la plus juste des solutions artistiques, elle parvient à exalter l'esthétique dans l'utilitaire. De diverses façons, Dominique Gonzalez-Foerster met le public à même d'apprécier la nature de la perception en la replaçant ostensiblement dans son contexte. Nous pénétrons dans ses espaces. Nous reconnaissons ses matériaux. Nous tenons pour acquises certaines situations. C'est le rôle de l'artiste de réaliser des séries cohérentes de renversements, en combinant l'inconnu et le reconnaissable.

Peter Doroshenko

Directeur de l'Institute of Visual Arts / Université du Wisconsin, Milwaukee

Dominique Gonzalez-Foerster is a new futurist. Trained in the mid-eighties as a curator with a deep interest in architecture, interior design, installation art, and popular culture, this artist combines these areas together to form time-forward orchestration in which the viewer is paramount.

Drawing heavily from asian influences in design and fashion, Dominique Gonzalez-Foerster's installations record the transition from the object to the environment, from the presentation of the work as an object of contemplation to its use as an integral element of a given total. The sometimes unconscious activation of the works by the viewer constitutes the artistic event in Dominique Gonzalez-Foerster's works, which completes the dissolution of the modern tradition in a science fictional dimension, always dramatic.

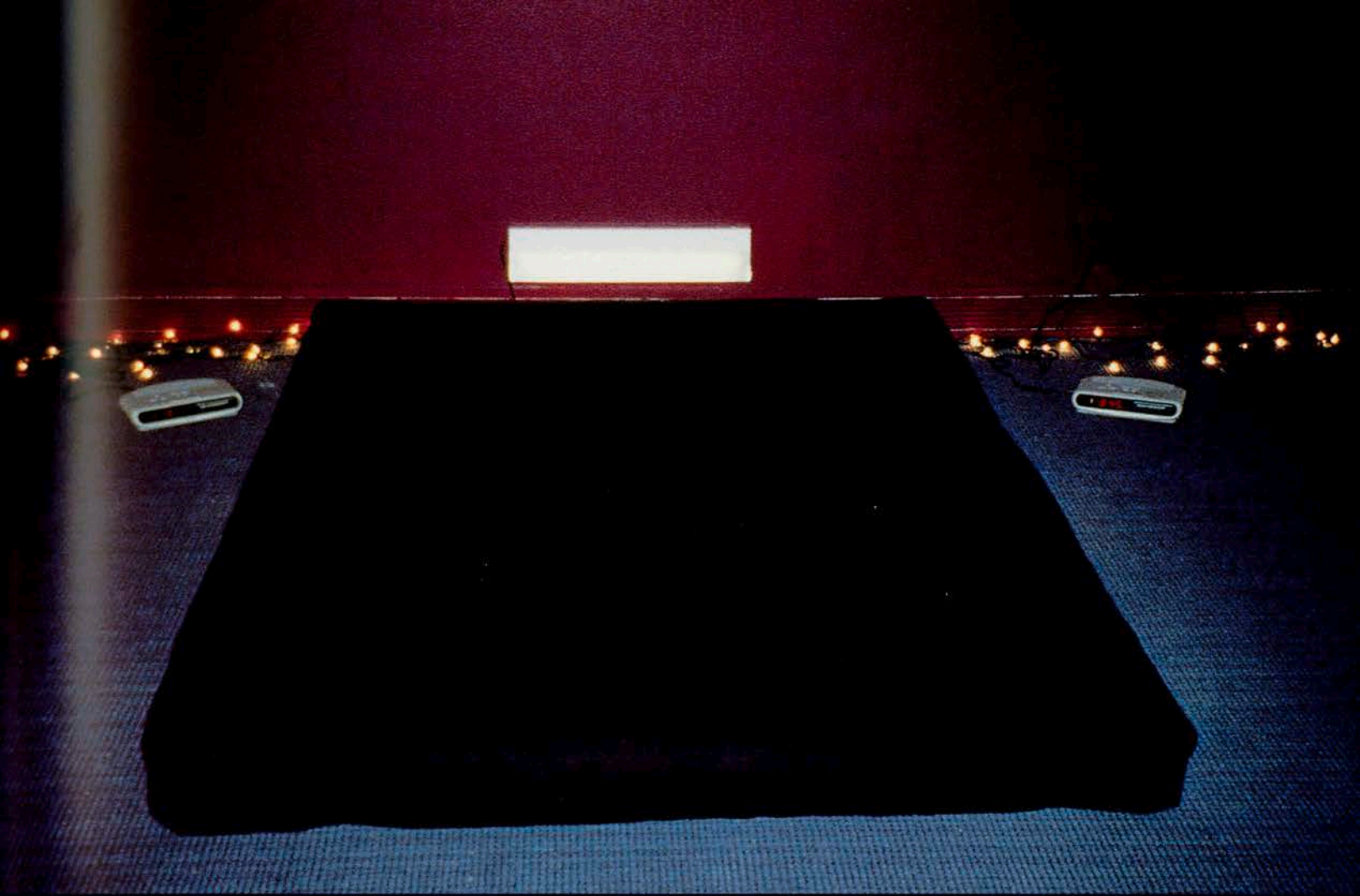
Like a film director, Dominique Gonzalez-Foerster composes her installations carefully to create compelling narratives. At first glance, her installations seem to be decisive moments in a larger narrative, frozen like empty film sets, yet the surrounding story remains exclusive to the viewer. By fabricating and staging her own reality in a single installation, Dominique Gonzalez-Foerster takes complete control, contrasting banal situations and a subliminal world of conflict.

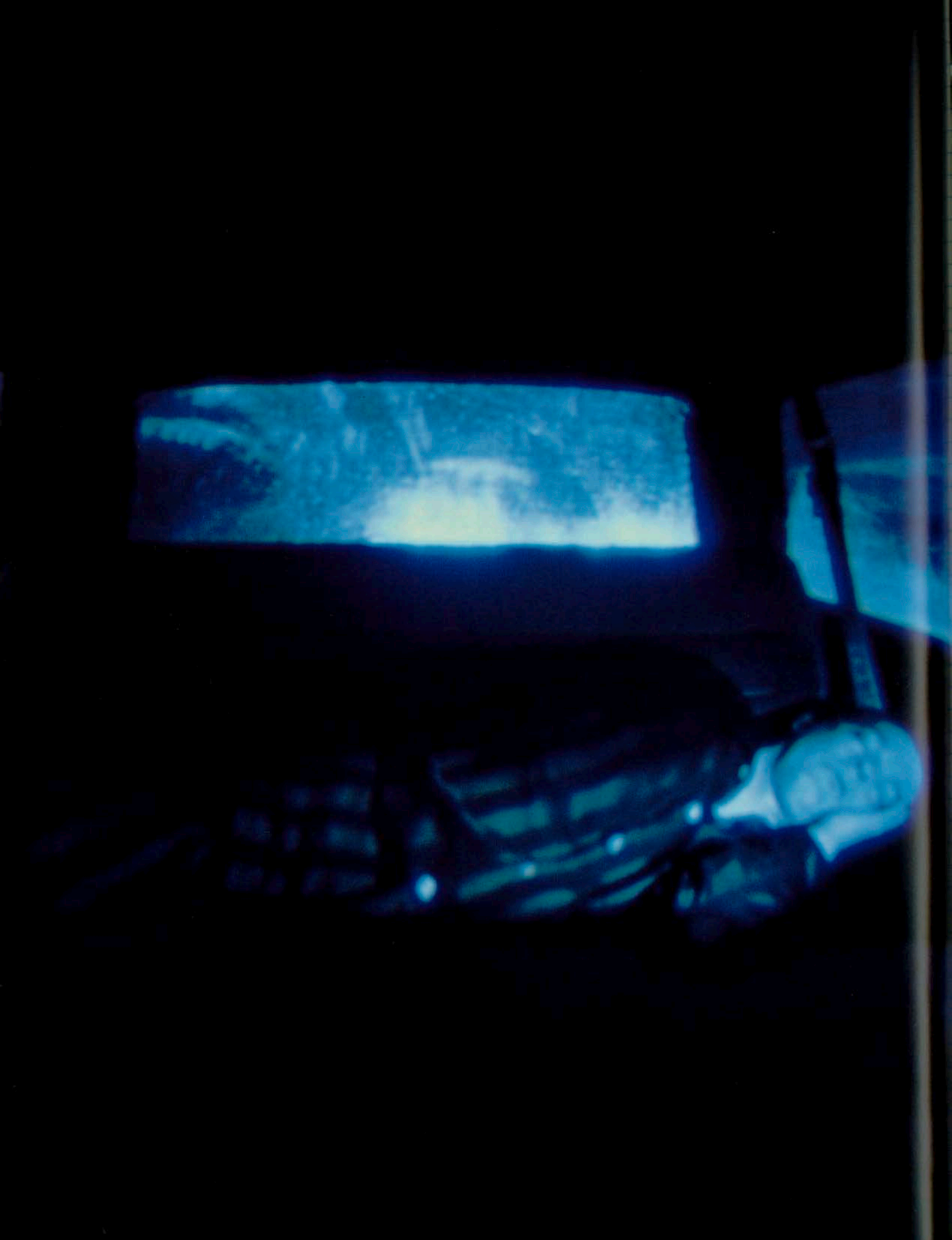
In the work entitled *The Milwaukee Room* (1997-98), she creates a 2001 hippy odyssey. A dark black futon is placed onto a colored carpet and near a deep burgundy painted wall, making the arrangement look like a hotel room out of the film *The Fifth Element*. Two sets of small white lights create a decorative and minimal headboard, with a small generic light a few centimeters above the floor, providing the only illumination to the wall and surrounding space. On either side of the futon, two simple clock radios are set to different station settings: the distinct variation of music from both creates a nullified tone factor. The digital time on the radios project identical numbers and visually provide the only hard edge in the final work. Although she looks for the most simplified and aesthetically correct solution to a functional necessity, Dominique Gonzalez-Foerster brings out the artistic in the utilitarian.

In many different ways, Dominique Gonzalez-Foerster puts the audience in the position of realizing the nature of perception by emphasizing the process of recontext. We enter her spaces. We recognize her materials. We take for granted certain situations. It is the role of the artist to effect the subsequent series of reversals, combining recognition with the unknown.

Peter Doroshenko

Director/Institute of Visual Arts/University of Wisconsin-Milwaukee







HALCION SLEEP

Halcion Sleep (le sommeil de l'*Halcion*) est une vidéo de 26 minutes, en temps réel et en une seule prise, me montrant transporté, alors que je suis inconscient, d'un motel des environs de Vancouver (The Coquitlam Sleepy Lodge), où j'avais auparavant absorbé une double dose du sédatif *Halcion*, jusqu'à mon propre appartement, au centre de Vancouver.

Je désirais renverser l'une des situations classiques du film noir - celle où, après avoir été drogué, le ou la protagoniste se trouve transporté, à la faveur de la nuit, du centre d'une ville à ses faubourgs ; je désirais aussi ranimer un souvenir-écran personnel, celui d'un réveil à l'arrière de la voiture de mes parents, alors que nous rentrions de voyage. En fait, j'ai choisi cette marque de sédatif entre autres raisons parce que le nom d'*Alcyon* évoque l'idée d'agréables souvenirs. Ce travail s'inscrit dans la série de mes *Illuminations* (comme mes installations *Illuminated Ravine*, *Lucus a non lucendo*, *75 Polaroids*, et le film *Two Generators*), car il montre, comme en une sorte de projection onirique, l'illumination nocturne de la ville, visible sur un écran tripartite (les vitres latérales et arrière de la voiture), telle qu'elle défilait au-dessus de ma tête alors que j'étais allongé sur le siège arrière.

Rodney Graham, 1994

HALCION SLEEP

Halcion Sleep is a 26 minute real-time video documenting, in a single shot, my sleeping self as I am transported to my apartment in the centre of Vancouver from a motel (The Coquitlam Sleepy Lodge) on the outskirts of Vancouver, where earlier I had taken a double dose of the sedative *Halcion*.

I wanted to invert a *film noir* formula - that of the drugging of the protagonist and his or her night-time removal to a location *on the outskirts of town* - and to call up a personal "screen memory" from my earliest childhood that of awakening from a sleep in the back of my parents car while returning home from a road trip. Indeed the hypnotic *Halcion* was chosen partly because the name itself evokes the idea of pleasant recollections. I place this work among my "Illuminations" (the installations *Illuminated Ravine*, *Lucus a non lucendo*, *75 Polaroids*, the film *Two Generators*) because it documents, as a kind of dream-projection, the night-time illumination of the city as viewed through the tripartite screen (that is the rear and two side windows of the car) above my head as I lay prone in the back seat.

Rodney Graham, 1994



Qu'est-ce qui fait d'une conversation une conversation ?

Par nécessité, je me suis posée cette question toute ma vie. C'est l'un des plaisirs involontaires liés au privilège d'être sourd depuis plus de trente ans. Pour moi, l'univers audible est un univers visuel. Afin de communiquer avec des gens qui ignorent le langage des signes, je leur demande généralement de noter ce qu'ils ont à me dire. Le résultat est imprévisible - les mots, les phrases et les histoires qui se trouvent inscrits sur le papier sont étrangement familiers - parlés mais écrits, ils ressortissent à la fois du discours et de l'écrit ; pourtant, entre les tours et les détours, les allées et venues nécessaires, et le caractère fragmentaire qui en découle, ils semblent n'être ni du discours ni de l'écrit. J'aime me les représenter comme des esquisses - des natures mortes - de conversations.

Imaginez combien nos conversations seraient différentes si chacun des mots prononcés prenait une dimension matérielle. Pensez aux possibilités et aussi aux problèmes que cela impliquerait : dans n'importe quelle cuisine, nous trouverions des miettes de langage sur le plan de travail. Des tiroirs pleins de phrases. Des épiluchures de mots dans l'évier. Imaginez les poubelles. Imaginez les salles à manger. Remplies - littéralement remplies - des mots ordinaires de la vie courante. Des choses que nous disons tous. Des tas et des tas de mots, partout. Et surtout, des tas de mots sur les tables.

La table est le lieu idéal où nous échangeons des propos. Elle structure l'espace, elle y ancre les corps dans une relation, elle fournit en quelque sorte une surface sur laquelle on peut écrire. Une table n'est pas un simple accessoire, un pur élément de décor. C'est aussi un dispositif structurant, orientant de l'intérieur vers l'extérieur les gens, les choses et les événements. Généralement, nous nous asseyons simplement sur des chaises, mais nous faisons diverses choses à table - à une table, sur une table, autour d'une table, voire sous une table. Les tables constituent ainsi le site d'une activité sociale et, pour moi, les plus importantes de ces activités impliquent l'échange de paroles. Des paroles parfaitement banales, et pourtant pas si banales que ça, une fois écrites - des paroles qui, comme la corbeille de fruits du Caravage, révèlent des aspérités, des marques, des imperfections. Telle est l'essence de la nature morte, qui est elle-même l'essence de l'intimité : les tout petits riens quelconques de la vie quotidienne qui finissent par signifier quelque chose, et par le signifier de façon ineffable. Joseph Grigely, 1998

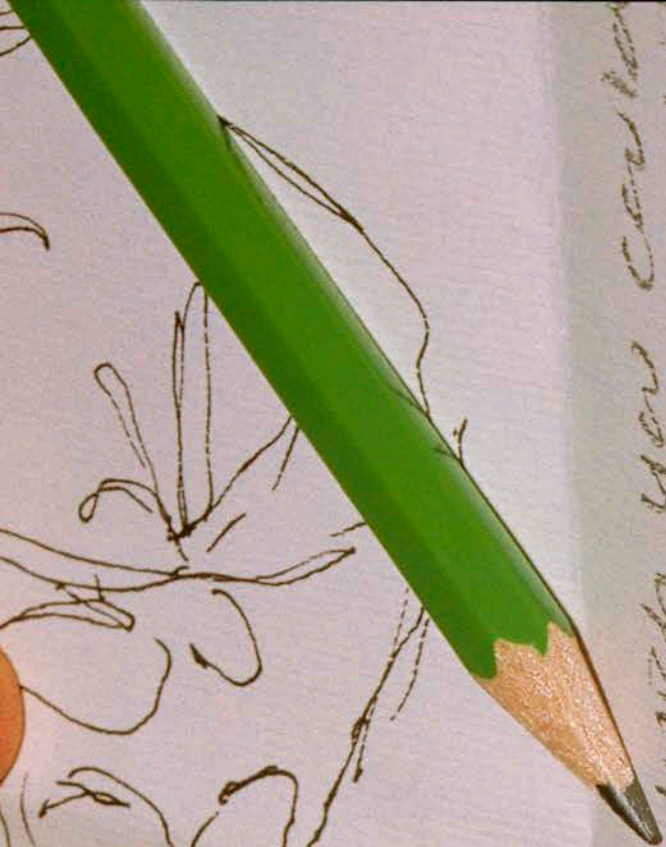
What is it that makes a conversation a conversation ?

Out of necessity, the question has been omnipresent for most of my life. It is one of those involuntary pleasures that comes with the privilege of being deaf for more than thirty years. The auditory world is for me a visual world. In order to converse with people who do not know sign language, I usually ask them to write down for me what they are saying. The process is unpredictable - the words, the phrases, and the stories that become inscribed on paper are oddly familiar - spoken yet written, they are both speech and writing ; and yet, with their twists and turns, with their fragmentary comings and goings, they seem to be neither speech nor writing. I like to think of these inscriptions as drawings - as still-life drawings - of conversations.

Imagine how different conversations would be if every word we spoke took on a material presence. Think of the possibilities here, and perhaps also the problems : in everyone's kitchen we would find scraps of language lying on countertops. Drawers full of sentences. Peelings of words in the sink. Imagine the trash cans. Imagine the dining rooms. Filled - really *filled* - with the ordinary words of our ordinary lives. The things all of us say. Piles of them. Piles of them everywhere. And in particular : piles of words on tables.

The table is the perfect setting for the exchange of words. It consolidates space, anchors bodies in relation to each other, and provides, as it were, a firm surface to write on. A table is not a mere accessory or prop : it is also a framing device, framing from the inside out people and objects and events. We usually merely sit at chairs, but we do things at tables - at them, on them, around them, and sometimes under them. Tables thus function as a site of social activity, and for me the most essential of those activities involves the exchange of words. Words that are perfectly ordinary, yet not quite ordinary in their manifestation as inscriptions - words that reveal, like Caravaggio's basket of fruit, coarseness, blemishes, imperfections -. This is the essence of the still-life, and the still life is the essence of intimacy : the tiny little unexceptional everyday nothings that ultimately mean something, and mean something in an ineffable way. Joseph Grigely, 1998

per maps a
university hobbies



changed my
mind I don't
want you
to write

I wish you could
see by
myself
I'd like
to see you
feel like my
pet boy the most

much to
write





POUR ÊTRE PROCHE, SACHEZ PRENDRE DU REcul

Parfois, il arrive une chose imprévisible. Par exemple, vous pouvez être subitement frappé par la foudre en plein désert. Il est donc difficile de prévoir ce qui peut vous arriver. Inévitablement, afin de combler le fossé existant entre un événement quelconque et le raisonnement que vous élaborez pour l'admettre, vos perceptions suscitent en votre esprit une irrésistible rationalisation. Or la perception d'une situation imprévisible peut vous permettre d'éprouver l'un des plus grands moments d'intimité qui vous sera jamais donné.

Évitez donc de prévoir de tels instants. Renoncez au désir d'être intime avec qui que ce soit, fût-ce avec vous-même. Ne tentez pas de trop approcher autrui, de vous fondre en autrui, de combler le gouffre des sensations que vous êtes censé éprouver. La relation équilibrée que vous pouvez établir avec le monde dépend de l'innocence de votre attitude envers ce monde. Si vous parvenez à un tel équilibre, toutes les choses s'offrant à vous défileront innocemment sous vos yeux, tout en reflétant la conscience que vous en aurez. A condition de garder un certain recul, d'éviter de céder à la tentation de troubler votre position subjective, vous pourrez vous préparer à affronter de tels moments d'intimité, même si nul ne peut prévoir quand ils surviendront.

Il est quasiment impossible d'intégrer les innombrables moments d'intimité qui s'offrent à vous. Laissez-les passer, ne tentez pas de les retenir, car c'est leur flux même en votre esprit qui vous procurera le plus de plaisir. Inutile d'en parler. Une approche innocente créera un abîme de stupeur et de surprise. Laissez ces sensations passer en votre esprit. Alors, vous pourrez être proche d'autrui, vous pourrez même vous fondre en autrui, tandis que la vie s'écoulera innocemment, d'instant en instant.

Noritoshi Hirakawa

DO NOT BE SO CLOSE TO BE CLOSE

Sometimes, an unexpected thing happens. As when lightning attacks you in the desert without a sign. So it is difficult to know in advance what will happen.

Because of the attitude of trying to fill the gap between the happening and the reasoning of accepting this, your perceptions create an uncontrollable sense of ordering in your mind. This unexpected situation of perception can be one of the greatest moments of intimacy in your life.

You should not use your brain to forecast these next moments. And also it is important to abandon a desire for being intimate with anyone, including yourself. Please do not try to be too close to each other in integrating yourself with her/him - this would mean becoming preoccupied with covering the hole of possible sensations you are supposed to perceive. Your innocent attitude makes for the good proportion in relating to this world. When this happens, all the things in front of you will start passing by you innocently, while still reflecting your awareness. So, if you keep a distance and avoid the temptation to confuse your subjective position, the preparation for encountering the moment of intimacy will be possible, even if no one knows when it comes.

It is almost impossible to absorb all the pleasing moments of intimacy coming across to you. Just let them go by, and do not try to grab them, because this streaming sensation in your mind provides you more pleasurable moments. You do not need to speak about this. The innocent attitudes make a vast crack of shyness and surprise. Just let go the sensations in your mind. Then you can be very close to him/her, or even become part of her/him - with life going on innocently every moment.

Noritoshi Hirakawa



LE NEZ DE RUDOLF

Discrètement, Koo Jeong-A réalise depuis le début des années 1990 de menus arrangements, de petites interventions à la lisière du visible et de l'invisible, où la fragilité, l'éphémère, provoquent chez le spectateur un sentiment de vulnérabilité, un léger tremblement de la perception vis-à-vis de l'espace choisi. Koo Jeong-A a d'abord travaillé dans l'espace de son atelier et dans des appartements privés où elle organisait de furtives modifications du lieu, disposant des boules de naphthaline dans une cuisine ou une pastille phosphorescente dans un placard. Quiétude et inquiétude se mêlent dans cette pratique qui a progressivement investi d'abord des espaces-frontières entre privé et public (un grenier à Saint-Nazaire dont elle découpe le sol en linoléum pour ériger de micro-architectures, au cours des Ateliers 1996 du FRAC Pays-de-Loire, ou la voiture de Laurence Hazout, dont elle couvre le pare-brise d'une gélatine rose), et désormais des lieux publics, comme à Vienne où elle a disposé de menus objets dans un trou vitré pratiqué dans un trottoir, ou à Manchester où elle a inséré dans un mur quelques centaines de gélules contenant des graines de fleurs. A Cahors, elle a choisi deux rues de la vieille ville pour en modifier l'éclairage à l'aide de gélatines colorées, où le promeneur est absorbé dans une atmosphère où la perception des couleurs et des formes est légèrement altérée. A l'origine de ce projet, Koo Jeong-A raconte une histoire, un conte à la fois intime et universel, qui évoque des souvenirs d'enfance :

Le Père Noël, pour constituer son équipage de traîneau, sélectionna les plus beaux cerfs de la forêt, mais il ne savait comment résoudre un problème : comment allait-il illuminer ce traîneau qui devait sillonner toute la surface de la Terre au cours de la nuit ? Un jour, en se promenant dans les bois, il découvrit un cerf affligé d'un gros nez rouge. Comme il se trouvait très laid, il se cachait et n'avait pas osé se présenter pour être sélectionné parmi les cerfs du traîneau. Le Père Noël eut alors une idée : le muffle rouge de ce cerf était la solution à son problème ! C'est ainsi que ce cerf se retrouva en tête du traîneau, illuminant le paysage avec son nez...

François Piron

RUDOLF'S NOSE

Since the beginning of the 1990s Koo Jeong-A has been discreetly making slight, subtle arrangements, small interventions on the borders of the visible and the invisible, in which fragility, the ephemeral, induce a feeling of vulnerability in the spectator, a slight trembling of perception vis-à-vis the chosen space. Koo Jeong-A started out working in her studio and in private flats, where she organised furtive modifications of place, laying out mothballs in a kitchen or putting a phosphorescent tab in a cupboard. Quietude and disquiet mix in this practice which progressively takes over the frontiers between private and public space (an attic in Saint-Nazaire whose linoleum floor she cut up in order to build micro-architectures during the FRAC Pays-de-Loire's Ateliers 1996, or Laurence Hazout's car, whose windscreen she covered in pink gelatine) and, now public places, as in Vienna, where she laid small objects in a glazed-over hole made in a pavement, or in Manchester, where she inserted several hundred capsules containing flower seeds into a wall. In Cahors she has chosen to modify the lighting of two streets in the old town using coloured gels, so that passers-by are absorbed in an atmosphere where the perception of colours and forms is subtly transformed. This project originated with a story told by Koo Jeong-A which is both private and universal, and which evokes childhood memories:

When assembling his sledge team, Father Christmas chose the finest deer in the forest, but there was a problem he couldn't solve: how was he going to light up this sledge which was to cover the whole surface of the earth in one night? One day, when walking in the woods, he found a deer afflicted with a big red nose. As it felt so ugly, the creature was hiding and hadn't dared turn up to be picked as one of the sledge deer. Then Father Christmas had an idea: the deer's red muffle was the solution to his problem! And that was how the deer found himself at the front of the sledge team, lighting up the countryside with his nose.

François Piron







STEP LADDER BLUES (LE BLUES DE L'ESCABEAU)

J'ai toujours été fasciné et en même temps révolté par les gens qui semblent avoir une idée nette du sens de leur vie. Des gens capables de distinguer l'essentiel de l'accessoire et de se référer à ce qui les entoure en le situant dans le *Grand Tableau*. C'est sûrement de la jalousie de ma part.

J'envie à ces gens l'assurance avec laquelle ils s'en tiennent à leurs convictions, ils organisent leur vie, et s'y retrouvent dans le monde. Un monde qui me semble à moi totalement confus et chaotique. Un monde où l'on ne peut s'appuyer fermement sur des croyances ou des convictions fiables et solides. En tant qu'artiste, on est constamment amené à se demander : « Quel est le sens de ce que je fais ? », et aussitôt après, par voie de conséquence : « Quel est le sens de ma vie ? Qu'est-ce qui la justifie ? ». Ce sont là des questions que soulèvent fortement mes travaux personnels, mais aussi la façon dont je me perçois en tant qu'individu qui respire l'oxygène que nous partageons, qui occupe une certaine place dans le monde (et dans la file chez l'épicier) et qui bombarde les autres de messages dont, au fond, l'urgence ne touche que moi.

Je suppose que mes travaux contribuent à donner un sens valable à mon existence, si brève puisse-t-elle être, puisque les structures éthiques que j'essaie de développer autour de moi ne sont pas ou ne sont guère valides et que ma perception de la réalité se modifie ou se trouve modifiée. Cette condition, comparable à celle de Sisyphe, est celle qu'évoque *Step Ladder Blues (Le Blues de l'Escabeau)*, à travers le scénario du peintre essayant vainement de remonter à l'escabeau pour accomplir la tâche, apparemment fort simple, de repeindre le plafond, sans jamais y parvenir. Ce scénario évoque notre incapacité à trouver un sens sur lequel fonder notre existence. Comment établir un sens quand l'appareil idéologique nécessaire pour ce faire s'effondre ou du moins semble aussi instable que l'escabeau ? Dans cette vidéo, la musique apporte un contrepoint dramatique aux efforts pathétiques et grotesques du peintre. L'intrigue du *Tannhäuser* de Wagner traite de la quête du divin entreprise par un chevalier. A la fin de l'opéra, ce chevalier trouve le divin, mais au prix de sa vie. Une réussite comparée aux ratages permanents du peintre, incapable d'accomplir quoi que ce soit.

Peter Land

STEP LADDER BLUES

I've always been fascinated, and at the same time repulsed by people who seem to have a clear sense of purpose in their lives. People who can distinguish between what's important, and what's unimportant, and refers to their surroundings in terms of their place in the "Big Picture". I guess it's a kind of jealousy. I envy these people the stubbornness with which they maintain the firmness of their beliefs, the orderliness of their lives, their ability to focus themselves in this world. A world that to me seems utterly confusing and disorderly. A world in which any foundation for firm convictions or beliefs is transitory and untrustworthy. As an artist, one of the questions you constantly are forced to consider is, "What's the purpose of what I do ?", and in the immediate neighbourhood of that question you'll find these, "What's my purpose ? What's my justification ?". These are questions that present themselves most strongly in my work as an artist, but also in my perception of myself as a person who breathes the oxygen we share, takes up a certain place in this world (and in the line at the grocery store), and bothers people with messages that may be urgent to no one but yours truly.

I guess that my work with art is instrumental in my pursuit to establish a valid meaning behind my existence however shortlived it may be, as the ethical structures that I try to create around me become invalid or doesn't apply, and as my perception of reality changes or are being changed.

This is the Sisyphosian condition that *Step Ladder Blues* relates to: the scenario of the housepainter trying to fulfill his purpose in vain, constantly climbing the step ladder to perform the seemingly simple task of painting the ceiling and constantly failing at it represents this inability to maintain an underlying meaning to support ones existence. How do one establish meaning when the ideological apparatus needed for such an act collapses or at least seems very unstable (like the ladder). The music in the video represents a dramatic contrast to the slapstick pathetiqueness of the activities of the housepainter. The storyline of Wagners *Tannhäuser* is about a knight on the quest for the divine. At the end of the opera he finds it, but at the cost of his life. A success-story compared to the constant failures of the painter in fulfilling anything.

Peter Land



LAPSUS DE CORPS

Je crée des images à partir de ce qui est déjà là. Je me sers de l'attention que je porte aux actes de la vie de tous les jours, je découpe des éléments de cette réalité tangible et les place encore vivants dans le contexte de l'art. Je les mets en relation dans l'espace en multipliant les points de vue car simplement, comme nos perceptions dans la vie, une chose n'existe qu'en rapport avec d'autres choses.

Mon corps est un matériau que j'utilise car c'est à partir de cette expérience de femme dans ce monde-ci, au travers de désirs, de gestes même contradictoires, que je peux rapprocher l'art de la réalité de nos vécus. Je parle de nos corps devenus simples clichés du monde médiatique : ils sont le lieu où s'inscrivent les différentes formes de violence contemporaine.

Je veux résister en images aux images imposées, échapper aux codes instaurés depuis toujours. Nous sommes sans cesse exposés à des agressions, il s'agit de se protéger. Mais ce qui agit comme une protection agit en même temps comme une arme : on peut alors faire face, riposter. Cela tient lieu de lapsus de corps.

Je filme très près car c'est la surface des choses qui nous fait croire qu'elles sont là ; il n'y a pas de distance juste. Je traque l'individu et j'essaie de tracer d'autres lignes de visages pour en finir avec ce rapport au monde qui fait référence à un savoir, à une idéologie. Seul le lien à l'autre me permet d'avancer.

Marie Legros, Paris, février 1998

BODY LAPSE

I create images using what is already there. I use the attention I pay to everyday acts. I cut up elements from this tangible reality and place these still living parts in an art context. I put them into a spatial relation by setting up a multiplicity of viewpoints for, quite simply, as with our perceptions of life, a thing only exists in relation to other things.

My body is a material which I use because it is through this experience as a woman in this world, through desires and actions, even contradictory ones, that I can bring art closer to the reality of our lives. I speak of our bodies that have become simple media clichés: they are the place where the different forms of contemporary violence leave their mark. I want to resist imposed images with images, to escape the codes instituted since forever. We are constantly exposed to aggression, we have to protect ourselves. But what acts as a protection at the same time acts as a weapon. So you can face up, riposte. Like a lapse of the body.

I film very close up because it's the surface of things that makes us believe they're there. There is no exact distance. I track individuals and I try to trace other lines of the face to have done with this relation to the world which refers to a body of knowledge, to an ideology. Only the relation to the other keeps me going forward.

Marie Legros, Paris, February 1998







DÉAMBULATIONS

« Ainsi, l'enjeu aura toujours été la puissance meurtrière des images, meurtrières du réel, meurtrières de leurs propres modèles comme les icônes de Byzance pouvaient être de l'identité divine. »

(Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*)

Filmer un ami proche pour essayer de le cerner, serrer son visage pour le préserver de l'oubli, suivre ses mouvements pour garder l'image de sa présence. Et photographier l'écran, pour mieux voir.

Cependant, plus on se rapproche des images, plus elles deviennent imprécises. C'est en s'éloignant d'elles qu'on peut obtenir une vision à la fois plus globale et plus précise. La proximité de l'autre semble dépasser ici la dimension de l'intime pour rapprocher le spectateur de ses propres expériences, pour le projeter dans ces corps qui déambulent dans un voyage sans route.

Le montage des images sous forme de séquences simule le mouvement original de la caméra, et la narration perd tout son sens. Il n'y a plus d'histoires possibles. Quand la caméra se rapproche du visage, celui-ci s'évanouit pour devenir un territoire abstrait, une surface plate. Mais quand la caméra s'éloigne, les images semblent suggérer des silhouettes jouant dans le théâtre platonicien des apparences. Paradoxe des ombres électroniques. Images vidéo qui n'existent que dans un temps qui échappe. La photographie peut fragmenter ce coulisement des images et leur rendre une matérialité en inventant de nouvelles images. Or, c'est une toute nouvelle réalité qui naît de la décomposition et de la déréalisation. L'intime, ce qui est proche et que l'on croit connaître, devient ainsi un espace abstrait et illusoire. Par l'absence de détails d'un lieu sans territoire où des personnages anonymes semblent ne plus retrouver leurs parcours, le spectateur peut trouver un lieu de projection.

Anna Malagrída

WANDERINGS

"Thus the issue will always have been the mortal power of images that murder the real, murder their own models as Byzantine icons may have done the divine identity."

Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*

Filming a close friend to try to apprehend him, coming in close to his face to preserve it from oblivion, following his movements so as to preserve the image of his presence. And photographing the screen, in order to see better. And yet, the closer one gets to the images, the more imprecise they become. You have to move away from them to obtain a vision that is both more global and more precise. The proximity of the other here seems to go beyond the dimension of intimacy to bring the beholder closer to their own experiences, to project them into these bodies wandering on a journey without a road.

The editing of the images in the form of sequences simulates the original camera movement, and the narration loses all meaning. There are no longer any possible stories. When the camera moves up close to the face, it vanishes, becoming an abstract territory, a flat surface. But when the camera moves away, the images seem to suggest silhouettes playing in the Platonic theatre of appearances. Paradox of electronic shadows. Video images that exist only in a time that escapes us. Photography can fragment this flow of images and give them a materiality by inventing other images. For what arises from de-composition and de-realisation is a totally new reality. The intimate, that which is close and, we believe, familiar, thus becomes an abstract, illusory space.

In the absence of details of a place without a territory where anonymous characters seem unable to find their way, the beholder can find a place of projection.

Anna Malagrída



CHRONIQUES DE L'EXPRESS, NATURES MORTES

Cela part encore une fois de la littérature. On dira que faire ainsi de la photographie serait partir sur une fausse piste. Or je pose cette fausse piste comme principe, comme agent moteur de ma production, de ma pensée, exactement comme une métaphore de la vie.

La photographie, c'est aussi partir sur un leurre.

Avec *Chroniques de L'Express, natures mortes*, je me suis restreint à un cadre singulier, un restaurant montréalais à la mode où la faune artistique se donne en représentation. *L'Express* est devenu mon observatoire. J'y ai traqué le bonheur, recherché ses traces afin de capter la preuve de son existence. Si bonheur il y avait, il saurait bien se révéler à moi. De soir en soir, je suis passé à travers tous les plats et j'ai consigné mes observations sur les nappes en papier. J'ai observé les gens, j'ai écouté leurs conversations, surpris leurs regards, j'ai soutiré les confidences du personnel et j'ai inscrit sur les nappes ces bribes de réel. Ces nappes sont devenues autant de planches contact, plus signifiantes que n'importe quel cliché traditionnel.

Cela a donné simultanément, comme toujours dans ma production, un livre et un projet photographique. Cette fois, j'ai voulu me pencher sur le genre documentaire, le détourner en quelque sorte. J'ai voulu montrer autre chose du réel et, quelque part entre voir et imaginer, ouvrir sur le secret.

J'avais posé un défi au bonheur, il m'a ramené vers la photographie.
André Martin, Montréal, février 1998

CHRONICLES OF L'EXPRESS, STILL-LIFES

Once again, it begins with literature. People will say that going about photography in this way is taking a path that leads nowhere. However, I posit this wrong track as a principle, as the motive force of my production, of my ideas, exactly like a metaphor of life. Photography is also about pursuing an illusion.

For *Chronicles of L'Express, Still-lifes*, I limited myself to a singular setting, a fashionable Montreal restaurant where art people come to be seen. *L'Express* became my observatory. There I hunted down happiness, looked for its tracks in order to capture proof of its existence. If happiness was there, then it would find a way of revealing itself to me. Night after night, I worked my way through all the dishes and noted down my observations on paper napkins. I observed people, I listened to their conversations, caught their looks, pried confidences from the staff and wrote these snatches of the real on the cloths. These cloths became my contact sheets, more significant than any traditional photo.

So, as always in my production, this gave me a book and a photographic project. This time, I wanted to look at a documentary genre, in a way to appropriate it. I wanted to show a different aspect of the real, somewhere between seeing and imagining, to open up what is secret.

I set a challenge for happiness, it brought me back to photography.

André Martin, Montreal, February 1998







UNE PETITE DÉCLARATION

Pourquoi je fais des images fixes ? Ce n'est pas du cinéma et ce n'est pas de la photographie... Non, j'ignore pourquoi je les fais, j'ignore ce qu'elles sont au fond, mais j'aime les faire, j'aime cette aventure, tout ça est excitant comme l'est toujours tout commencement.

Nous vivons à une époque où tout le monde parle de la fin de tout : la fin de l'histoire, la fin du millénaire, la fin de l'ozone, la fin du calendrier maya et même la fin du cinéma, s'il faut en croire Susan Sontag.

Mais moi, je vois autour de moi des jeunes dont la vie ne fait que commencer. Alors je sais que tous ces discours sur la fin sont des discours de vieux, je sais que tout recommence à chaque seconde. C'est valable pour le cinéma, la photographie et tous les arts. Les frontières des arts se déplacent toujours vers de nouveaux possibles.

Alors je suis très excité et mon cœur bat la chamade, car tout recommence toujours !

Jonas Mekas

A LITTLE STATEMENT

Why am I making these frozen film frames ? It's not cinema and it's not photography... No, I do not know why I really make them or what they really are, but I like making them, I like this adventure, as it's all very exciting, as every beginning always is.

We are living in a decade when everybody's talking about the end of everything : we are at the end of History ; we are at the end of the millenium ; we are at the end of Ozone ; we are at the end of the Mayan calendar ; and, yes, Susan Sontag tells us that we are at the end of Cinema.

But I see all the young people around me, whose lives are only beginning. So I know that all the talks about the End is a talk of old people. I know that everything is beginning anew every second. That includes cinema and photography and all of the arts. The frontier lines of the arts are always moving into the unknown possibilities.

So I am very excited and my heart is beating in ecstasy - because everything is always beginning !

Jonas Mekas



EN ATTENDANT DES GENS CÉLÈBRES

conversation avec Pierre Bismuth

Jonathan Monk. A l'aéroport, je regarde toujours au cas où quelqu'un m'attendrait.

Pierre Bismuth. (rires) Cela pourrait donner matière à une autre pièce, mais assez triste : une photo de toi, attendant tout seul pour voir si quelqu'un t'attendrait.

JM. Par des raisonnements détournés, je pense toujours qu'il pourrait y avoir dans la foule une tête que je connais.

PB. Alors, c'est logique. Si tu crois que quelqu'un puisse t'attendre en un lieu où tu n'as jamais mis les pieds, tu peux toi-même attendre quelqu'un qui ne viendra jamais.

JM. (rires) Le projet original était d'attendre des gens qu'il pourrait m'être très utile de rencontrer. Mais, en réalisant ce projet, j'ai surtout rencontré des gens sans intérêt pour moi. Car à la fin, je ne choisissais plus les noms, je tenais simplement des pancartes portant des noms choisis par quelqu'un d'autre.

Je n'étais plus qu'un simple intermédiaire.

PB. C'est drôle, car j'ai toujours cru que ce travail était dicté par d'autres motivations, visant à reconsidérer certaines valeurs en les replaçant dans un contexte où elles pouvaient être perdues : que représente Jackson Pollock pour les gens qui passent dans un aéroport ?

JM. Oui, et les aéroports sont des lieux très intéressants, car il y a une variété de plus en plus grande de gens qui voyagent. Dans ce contexte, il ne s'agit plus de dénoncer l'étroitesse du territoire artistique, car dans ce contexte, des tas de noms sont connus de tous. Une fois qu'on a mesuré la banalité des noms, rien de plus normal que d'attendre les gens avec une pancarte ; je peux attendre des célébrités, car dans ce contexte, elles ne le sont plus... à l'exception de quelques stars internationales.

PB. Ça me rappelle un projet que je comptais réaliser tourner en vidéo, et qui aurait pu s'intituler : « J'ai failli parler à... ». On m'aurait vu et entendu dire au téléphone : « Allo, pourrais-je parler à Francis Ford Coppola, s'il vous plaît ? » Et puis on m'aurait vu patienter quelques instants, et dire : « D'accord, merci... Je rappellerai plus tard. »

JM. (rires) C'est exactement là-dessus que porte ce travail. Il s'agit de nier le fossé qui peut exister entre soi et des célébrités en se mettant dans une situation très banale pour les rencontrer... comme si la banalité même de la situation rendait la chose possible. Quoique je m'efforce aussi d'être crédible aux yeux d'autres personnes dans l'aéroport. Ou quoique, pour être plus juste, que le fait qu'ils ne me remarquent absolument pas prouve aussi qu'ils me croient.

PB. Rares sont sans doute les gens qui savent à quoi ressemble Francis Ford Coppola. Le seul fait de te voir avec une pancarte laisse supposer qu'il était peut-être sur ce vol, sans que les gens s'en soient aperçus... C'est de valeur qu'il s'agit.

JM. De valeur et de savoir. Car certaines des personnes que je suis censé rencontrer sont déjà morts ou n'ont jamais existé.

PB. Il y a une plaisanterie dont je me sers parfois pour faire de fausses citations. Je dis par exemple : « *Et comme disait Karl Marx : je suis épuisé* ». En fait, ce n'est pas une fausse citation à proprement parler, puisqu'il a certainement dû dire ça plus d'une fois.

JM. Cette plaisanterie et ce travail sont probablement liés par l'idée que ce qui constitue l'identité d'une célébrité n'est pas forcément spectaculaire.

Londres, jeudi 12 février 1998

WAITING FOR FAMOUS PEOPLE

conversation with Pierre Bismuth

JM. I am always looking to see if maybe someone is waiting for me at the airport.

PB. (laughter) What could be another work but very sad : a photograph of you alone waiting to see if someone is not waiting for you.

JM. By some complicated means I always think there could be a face I know in the crowd.

PB. Then it's logical. If you believe that someone could wait for you somewhere you have never been, you could wait for someone who will never come.

JM. (laugh): The original project was to wait for people who would be very important for me to meet. Although through this project I have met many people I have no interest in. Because in the end I wasn't choosing the names, but only holding names written by someone else. I just became the delegate.

PB. It's funny because I always thought the work was coming from somewhere else, something about reconsidering a certain value by putting them into such a context that they could be lost: what does Jackson Pollock represent for the people passing in an airport ?

JM. Yes, and airports are very interesting places, in that the range of people flying is larger than ever. In this context it's not only about the limitation of the art territory because in such a context not a lot of names are unanimously known. Once you consider this banality of names, the next step of waiting for people with a piece of cardboard is kind of normal; I can wait for famous people just because they are not famous in this context anymore... except for a few global stars.

PB. It reminds me of a short video sequence I planned to do. The title could have been "Nearly speaking with...". It was to see me on the telephone saying "hello may I speak with Francis Ford Coppola please". Then after watching me waiting for few minutes, saying "OK, thank you I will call back later !"

JM. (laughter) That is exactly what the work is also. Erasing the gap which can exist between you and celebrities just by putting yourself in a very banal situation to meet them... as if the banality of the situation was making it more possible. Although I also try and make it possible for other people at the airport to believe me. Or to be more correct, them not noticing me at all is also a sign they believe me.

PB. And probably very few people know exactly what Mr Coppola looks like. By seeing you with a sign makes us think that maybe he was on the flight, and we didn't even realise... it is really about value.

JM. Value and knowledge. Because some of the people I meet are dead or fictitious.

PB. There is a joke I use sometimes about making fake citation, saying for example: "*And as Karl Marx said: I am very tired*". In fact it is not fake because he certainly said this on more than one occasion.

JM. The link between this joke and the work is probably the idea that, what constitutes the identity of someone famous is not necessarily spectacular.

London, Thursday 12 February 1998

Waiting for famous people (James Bond)

1995

Photographie couleur, 20 x 30 cm

Courtesy Galleri Nicolai Wallner, Copenhagen



JAMES
BOND





UN THÉÂTRE POUR MOI-MÊME, SUR MOI-MÊME, AVEC MOI-MÊME...

La première pièce qui fit littéralement apparaître ma propre biographie fut *Selfportrait-100 days/painting* (*Autoportrait-100 jours/peinture*), présentée en 1993 au PS1 Museum de New York. Cent réceptacles de plastique renfermant mes propres déchets recueillis durant la période en question étaient disposés autour de meubles immaculés, enduits d'une couche d'apprêt gris clair ; au milieu de déchets « pop », cet ensemble monochrome rappelait vaguement la chambre de Van Gogh à Arles.

Dans la pièce intitulée *Aesthetics* (*Esthétique*) et présentée en 1993 au Nordic Art Center d'Helsinki, cinq de mes propres costumes se trouvaient exposés en un ensemble fantômatique, comme autant de visiteurs de galerie acéphales, contemplant et peut-être même commentant un extrait de texte assassin affiché sur les murs ; parallèlement, j'interviewais des directeurs de musée, des artistes, des critiques d'art et des galeristes importants sur leurs goûts en matière de vêtements, de restaurants, de livres, de décoration intérieure, etc.

Pour *Go to jail* (*Allez en prison*), présenté en 1996 au Rooseum de Malmö, je me fis incarcérer jour et nuit durant neuf semaines dans une réplique de prison suédoise aux murs de verre armé. Plus qu'un commentaire du système pénal, c'était une métaphore de la société en général (selon Foucault) visant à attirer l'attention sur la réalité du corps et l'objectification de l'artiste qui s'exhibe ainsi.

Une semaine plus tard, toujours en 1996, j'apparus en victime démembrée dans *Only words-representation in short circuit* (*Rien que des mots-représentation en court-circuit*) à la galerie Andreas Brandström de Stockholm. Cette pièce consiste en une figure de cire très réaliste, me représentant en cadavre ; elle est accompagnée d'un texte de Katherine MacKinnon dénonçant la frontière floue qui sépare fiction et réalité. Comme le suggère le titre, il s'agit de créer un impossible espace de représentation où une scène familière extraite de drames violents, tels que *Scarface* de Brian de Palma ou *Le Silence des agneaux* de Jonathan Demme, est montrée afin d'opposer la tridimensionnalité concrète et la temporalité de la sculpture à la platitude du plan cinématographique de trois secondes auquel nous sommes habitués. Là, la victime est celui qui perpète le crime.

Dans *He was an assman I guess* (*Il aimait les culs, je crois*), montré en 1997, à l'Arsenal de Venise, j'ai disparu. Seuls subsistent mes vêtements, posés sur l'empreinte de mon corps. Sur cette empreinte en creux, dans mon propre fauteuil, sur mon propre tapis, au sein de mon propre futoir, flottent en désordre, comme des anges, sept culs de femmes - cocktail d'art baroque, d'art surréaliste et d'art des années 1990.

Dans la pièce montrée à Cahors, intitulée *The mechanics of the increased sensation of life* (*La mécanique de l'accroissement du sentiment de vivre*), 1997, un lustre rayonnant est entouré d'auto-portraits, réalisés après ma séparation d'avec mon amie, après que nous nous sommes partagé les meubles, etc. Avec la disparition de ces meubles, le grand atelier cessa de ressembler à un foyer pour devenir une sorte de scène pathétique sur laquelle, en carburant au cognac, je me retrouvais en train de jouer tous les jours pour moi-même, sur moi-même et avec moi-même un rôle - qui était « réel ».

Lars Nilsson

A THEATER FOR MYSELF, ABOUT MYSELF, WITH MYSELF...

The first piece where my own biography, literally, appeared was *Selfportrait-100 days/painting* 1993 on PSI Museum, New York. 100 plastic boxes containing my personal waste for the mentioned period surrounding a spotless furnishing for one person soaked in light grey primer looking a little like van Goghs room in Arles but monochrome, surrounded by "pop"-garbage.

In *Aesthetics* 1993 Nordic Art Center, Helsinki, five of my own suits were displayed in a ghostlike headless fashion as visitors in a gallery contemplating a murderous text sample rather beautifully expressed on the gallery walls maybe discussing it too, simultaneously prominent museum directors, artists, art critics and gallerists were interviewed by me about their personal aesthetics, such as what clothes they were wearing, favourite restaurants, books, home decoration, etc.

In *Go to jail* 1996, Rooseum, Malmö, I was incarcerated in a replica of a swedish prison cell but with walls of tempered glass for nine weeks day and night. More than a comment to penal system it was a metaphor for society in general (Foucault) with the attention drawn to the actual body and the objectification of the artist himself displayed.

One week later I appear as a dismembered murder victim in *Only words-representation in short circuit* 1996, Andreas Brandström Gallery, Stockholm. The piece consists of a very natural wax work of myself dead from Madame Tussauds, surrounded by a text of Katherine MacKinnon where she is arguing very aggressive on a blurry line between fiction and reality. As the title suggests it aims to create an impossible representational space where a familiar scene from hardcore dramas like Brian de Palma *Scarface* or *Silence of the lambs* by Jonathan Demme is shown with the physicality of the 3-dimensional and the time of the sculpture opposed to the flatness of the three second film cut which we are accustomed to. And where the victim is the perpetrator. In *He was an assman I guess* 1997, Arsenal, Venice, I'm gone. Just my clothes on an impression of my body is left. Over this hollow headless shell sitting in my own armchair, at my own carpet and in my own mess, seven women's butts float like angels in a jumbled fashion, a mix between baroque, surrealism and the nineties.

In the piece shown in Cahors *The mechanics of the increased sensation of life*, 1997, the radiating chandelier is surrounded by documentary self portraits shot after my girlfriend and I split up, when we had shared the furniture etc., and half of it disappeared the grand flat ceased to be a home and turned into something pathetically stagelike where I fuelled by quite much brandy on a regular basis found myself playing some kind of theater for myself, about myself, with myself - which was "real".

Lars Nilsson



ENTR'ACTE, 20 ANS

Jadis, il y a bien des années, j'ai été danseur. Vingt ans plus tard - vingt ans après ma dernière représentation, et après vingt ans de travaux dans le domaine visuel - l'idée me vint que si je devais me lancer dans un projet fondé sur la danse, ce ne serait pas une mince affaire.

Le rôle de la Veuve Simone, la mère tyrannique du ballet comique *La Fille mal gardée*, de Frederick Ashton (1960), d'après un ballet du dix-huitième siècle, était un rôle que je n'avais jamais dansé. J'avais fait carrière dans la danse contemporaine. Pourtant, j'avais reçu une formation de ballet classique et, aurais-je continué à me produire sur scène jusqu'à l'âge mûr de 47 ans, j'aurais pu interpréter le rôle de la Veuve. Un rôle toujours joué par des danseurs, et presque toujours par les plus âgés.

J'étais parti de l'idée d'apprendre, d'interpréter et de filmer en vidéo l'hilarante *Danse des Sabots* de la Veuve Simone. Tout en sachant d'instinct que je devrais garder trace des diverses étapes de mon travail, j'ignorais où cela me mènerait. J'ai enregistré toutes les péripéties d'une trame tarabiscotée, où tour à tour j'ai été stratège, acculé au pied du mur, déterminé et flexible.

La première crise soulevée par *Veuve Simone (Entr'acte, 20 ans)* survint quand j'approchai le détenteur des droits de *La Fille mal gardée*. Il me déclara sans ambages que, faute de saisir le sens de mon projet, il ne me permettrait pas d'interpréter la *Danse des Sabots* (fut-ce sur support vidéo) : il m'interdit aussi bien de mentionner son nom dans mon projet, que de produire à titre de documents les deux lettres qu'il m'avait adressées.

Le moment était venu de rencontrer des avocats, d'étudier la législation sur les droits d'auteurs et d'articuler des alternatives selon mon impératif premier : éviter les poursuites.

Cependant, Ronald Emblen, qui avait accepté de m'apprendre le rôle - un rôle qu'il avait interprété plus de sept cents fois avec le Royal Ballet - se trouvait dans une situation bien plus étrange que la mienne. Il connaissait le rôle dans l'intimité de son corps, dans la mémoire de ses muscles, et pourtant il ne lui appartenait pas ; tout au moins pas au sens où il pourrait le transmettre à quelqu'un d'autre. Son rôle fétiche, la Veuve Simone, ne pourrait être désormais que latent en lui. Nouvelle Belle au Bois Dormant, la Veuve Simone ne pourrait reprendre vie qu'à condition de recevoir le baiser de son Prince - Monsieur X, le détenteur des droits d'auteur.

Je finis par louer un théâtre afin d'y tourner en vidéo ma propre version de la *Danse des Sabots*, dont je dus éliminer tout pas ressemblant vaguement à ceux de l'œuvre d'Ashton, et dont le costume, le personnage et même l'ambiance ne devaient en rien évoquer ceux de la Veuve.

Un avocat spécialiste des droits d'auteur (qui a aussi demandé à rester anonyme) m'avait averti que je devrais même pas porter de sabots. Mais j'avais découvert que les caméras de surveillance des années 1970 faisaient tellement baver les blancs qu'il suffirait donc que je mette des souliers blancs pour paraître porter de gros sabots bien bruyants.

Une demi-heure avant d'affronter à nouveau les feux de la rampe, devant un public de deux personnes - le réalisateur Simon Withers et son assistant - j'ai subi l'ultime épreuve de ce projet : ma toute première crise de lumbago. J'ignore encore comment je m'en suis tiré : c'est à peine si je pouvais marcher, mais, tant bien que mal, je parvins à danser.

João Penalva, février 1998

ENTR'ACTE, 20 YEARS

Once upon a time, many many years ago, I had been a dancer. Twenty years later - twenty years after my last performance, and after twenty years of work as a visual artist - it hit me one day that were I to embark on a dance-based project it wouldn't be a smooth ride.

The part of Widow Simone, the tyrannical mother in Frederick Ashton's comic ballet *La Fille Mal Gardée* (1960) - a reworking of an earlier, eighteenth century ballet - was a part I had never danced. My career had been in contemporary dance. But I had originally trained in ballet, and had I continued in the theatre at ripe age of 47, I could have performed the part of the Widow. A part always played by male dancers, and almost always by the older ones.

To learn and perform on video Widow Simone's hilarious 'Clog Dance' was my point of departure, and although I knew instinctively that the process should be documented, I had no idea where it would take me. I recorded every twist and turn of a shifty plot where I had to be in turns strategic, harassed, stubborn, and flexible. And where, now and then, I had to resort to deception so that I could continue.

Widow Simone (Entr'acte, 20 years) had its first crisis when, on approaching the copyright owner of *La Fille Mal Gardée*, I was told point blank that he did not understand the purpose of my work, that he would not allow me to dance the 'Clog Dance' (even on video), that I was not to mention his name in my project, and that he would not allow his two letters addressed to me to be displayed as documentation.

It was then time for lawyers, copyright law reading and rereading, and the articulation of alternatives shaped by one major directive: to avoid being sued.

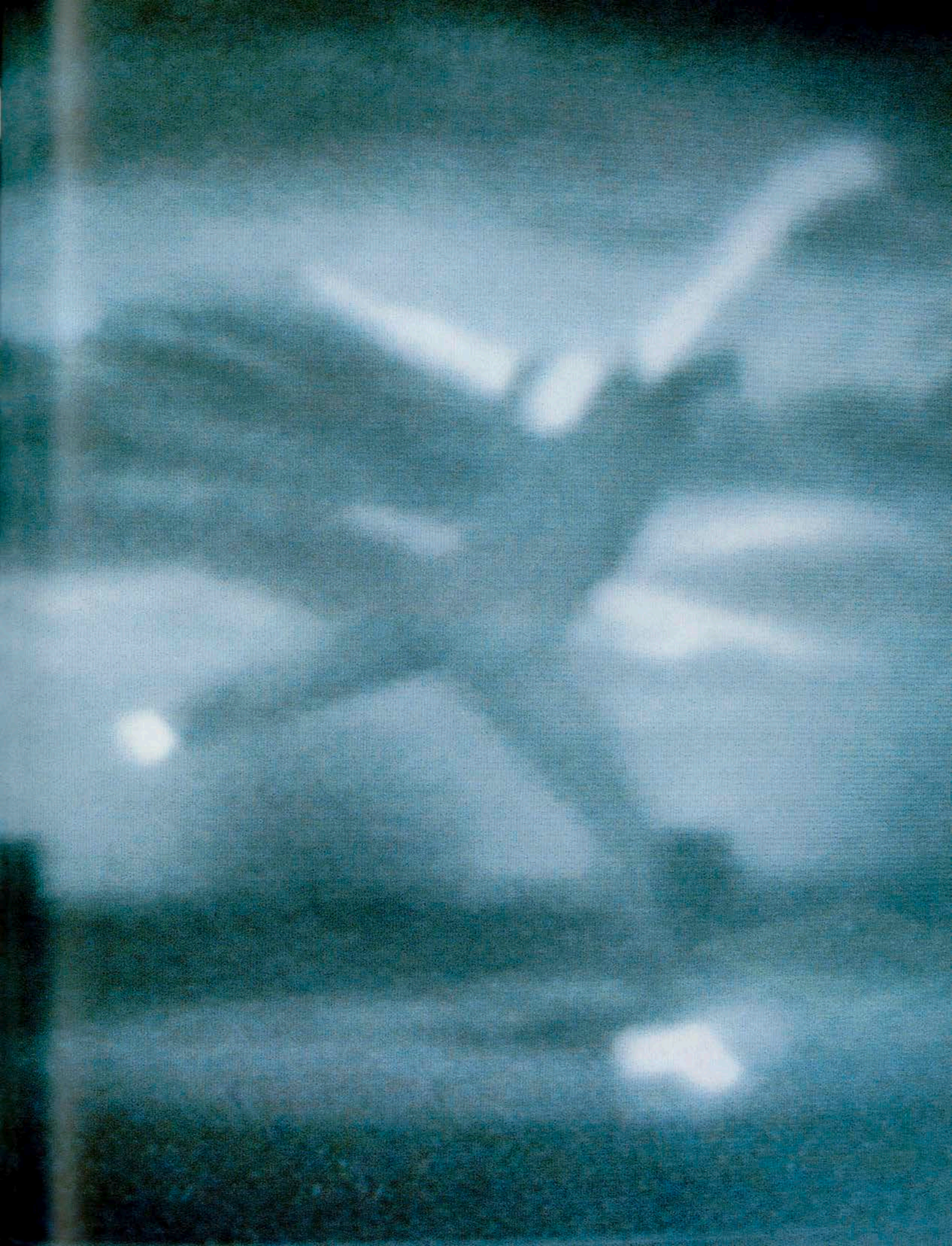
But more curious than mine was the position Ronald Emblen found himself in after agreeing to coach me in the part - a part he had danced over seven hundred times with the Royal Ballet. He had an intimate knowledge of it in his body, in the memory of his muscles, and yet it was not his; not his to pass on. Widow Simone, his beloved role, could remain in him only in a dormant state. Like Sleeping Beauty, it could only be brought to life when kissed by the Prince - the copyright holder, Mister X.

Eventually I did hire a theatre to video my own version of the 'Clog Dance', from which every step remotely similar to Ashton's had been removed, and whose costume, character or mood bore no resemblance to that of the Widow.

I had been advised by a copyright lawyer (who also asked not to be named) that I should not even wear clogs. But I did find out that 70s security cameras made the whites bleed, and were I to wear white shoes they would register as clog-like, large and clunky.

Half an hour before my stage come back for an audience of two - the filmmaker Simon Withers and his assistant - I faced the final challenge of this project: my first ever lumbago attack. I still don't know how I managed: I could barely walk, but somehow I could still dance.

João Penalva, February 1998







LA MÉCANIQUE DES FLUIDES

A la fois séduisantes et rebelles, les œuvres de Pipilotti Rist sont souvent à double tranchant. Contrairement à de nombreux jeunes vidéastes contemporains, cette artiste puise moins ses références esthétiques dans les vidéos, représentatives des années 1970, relatant un travail en temps réel, que dans l'habillage esthétique des clips porno-pop diffusés sur MTV. En particulier, une œuvre de 1986 intitulée *I'm not the girl who misses much*, frénétique exhibition de rock'n'roll entrevue à travers de systématiques disruptions techniques, satirise de façon ludique l'érotisme conditionné des clips vidéo, dont elle dénonce les présupposés sexistes. Avec ses œuvres projetées, qui tendent par leur ampleur à constituer un environnement et poussent le spectateur à s'y immerger, Rist manipule la technologie de la vidéo afin de produire des effets cinématiques. Ce cocktail de vidéo et de cinéma produit une débauche de stimuli auditifs et visuels qui sollicitent l'identification corporelle, sinon libidinale. Loin d'être « politiquement correctes », ces installations problématisent le questionnement féministe du plaisir visuel, manifeste au cinéma.

Si Rist estime que ses travaux s'inscrivent dans une approche féministe, ce qui est le cas, me semble-t-il, ses sources théoriques sont à chercher du côté des écrits lyriques d'Hélène Cixous et de Luce Irigaray, qui considèrent toutes deux que le fait d'être incarnée dans un corps féminin doit permettre de s'émanciper politiquement et sexuellement des inégalités liées à la différence des sexes dans l'hétérosexualité. Sur le mode poétique, Hélène Cixous exhorte les femmes à écrire leur propre histoire, non avec de l'encre, mais avec du lait ; de son côté, Luce Irigaray les pousse à pratiquer une auto-analyse dont la méthodologie s'inspire d'une science fondée sur la « mécanique des fluides ». Ces deux tendances ont une résonance dans le leitmotiv de l'imagerie aquatique qui se retrouve dans bon nombre de vidéos de Pipilotti Rist. Ses travaux abondent en visions d'eau, avec les métaphores de transformation et de mutabilité qu'elles éveillent : des plans de piscine de *Entlassungen : Pipilottis Fehler (Absolutions : les erreurs de Pipilotti)* 1988, aux corps flottants et s'interpénétrant de *Pickelporno* (1992) et aux scènes de mer d'un bleu profond de *Sip my ocean (Bois mon océan)*. L'imagerie saturée et en constante évolution de Rist communique un plaisir polymorphe vis-à-vis de tout ce qui est physique.

Nancy Spector

Extrait d'un texte paru dans *Parkett* n°48, Zurich, 1996

THE MECHANICS OF FLUIDS

Rist's video works are often double-edged in their delivery, being at once coquettish and rebellious. Her aesthetic reference is not so much the real-time, task-oriented video of the 1970s (which is the case for many young video artists working today) as the slicky package porno-pop of MTV. In particular, her 1986 single – channel piece *I'm not the girl who misses much* – a spectacle of frenzied rock-and-roll dancing glimpsed through deliberate technical disruptions – playfully satirizes the commodified eroticism of television's music videos, while exposing their sexist underpinnings. For her projection pieces, which tend to be environmental in scale and immersive in feeling, Rist manipulates the technology of video to emulate cinematic effects. These hybridizations of film and video emit a profusion of captivating audio and visual stimuli that invite corporeal, if not libidinal, identification. Far from being “politically correct”, these installations problematize feminism's interrogation of visual pleasure as it is manifest in the cinema.

If Rist claims a feminist agenda for her work, which I believe to be the case, her theoretical sources lie in the lyrical writings of Hélène Cixous and Luce Irigaray, who each espouse pure female embodiment as the vehicle for psychological and sexual emancipation from the inequities inherent to heterosexual gender difference. Cixous's poetic call for women to inscribe their own history with “milk” instead of ink, and Irigaray's directive for women to employ a science based on the “mechanics of fluids” as a methodology for self-analysis, resonate in the leitmotiv of aqueous imagery running throughout many of Rist's videos. Visions of water – and the metaphors of mutability and transformation they invoke – abound in the work: from the swimming pool shots in (*Entlassungen*) *Pipilottis Fehler (Absolutions : Pipilotti's mistakes)*, 1988, to the floating, interpenetrating bodies in *Pickelporno (Pimpel Porno, 1992)*, to the scenes of the deep blue sea in *Sip my ocean*.

Rist's saturated, ever-mutating imagery imparts a polymorphous pleasure in the physical.

Nancy Spector

From a text published in *Parkett* n°48, Zürich, 1996



VULAINES / LES BARRICADES MYSTÉRIEUSES

Des portraits signés par elle, on n'en connaît pas. Or Sophie Ristelhueber en a certes réalisés. Ce que le regardeur attentif a pu voir jusqu'à maintenant, c'est *Beyrouth-Photographies* (1984), *Fait* (1992), *Every One* (1994), *La Campagne* (1997) – qui ne sont pas des reportages, mais des représentations extrêmement attentives des marques que portent (et cachent) une ville, un désert (celui du Koweït), des corps opérés, des sites dans les collines. On n'y trouve pas le visage de ceux qui ont massacré la ville, scarifié le désert, recousu les plaies, ou comblé les fosses communes. Ni le visage de ceux qui sont sous les décombres, sous le sable, sous la peau cicatrisée, sous l'idylle de la nature qui reverdit par pans comme des praticables coulissants.

Sophie Ristelhueber, artiste engagée dans un monde qui la concerne pour de vrai, montre les inflexions qui parlent du temps, de la vie vécue *sous les dehors* d'un objet qu'on dira tête, figure, paysage.

Peut-être qu'à l'origine de cette attitude qui « cherche à voir, alors que tout dans ce monde nous empêche de voir », selon les mots de Bram van Velde, il y a une maison dans un village, soit, ici, les vues d'intérieur prises à Vulaines en 1989, et associées à des fragments d'anciennes photographies familiales en noir et blanc.

Lorsqu'en 1995, Sophie Ristelhueber montre au Cabinet des estampes de Genève dans l'une des expositions de la série intitulée *Les Barricades mystérieuses*, selon le titre, non élucidé, de la pièce pour clavecin de François Couperin, quelques-uns de ces diptyques, posés sur le sol, contre le mur, comme autant de meubles à leur tour, la couverture du petit livre d'artiste accompagnant la présentation porte un passage de *Vies et opinions de Tristram Shandy* de Laurence Sterne : « Pour connaître le caractère d'un homme, il suffirait de prendre un fauteuil et d'aller sans bruit s'asseoir devant lui comme devant une ruche vitrée, afin de contempler son âme à nu ; à loisir on observerait tous ses mouvements, ses rouages, la naissance et les mues de ses lubies ; on la verrait vivre en liberté, gambader, s'aventurer, suivre ses caprices... ».

La citation laisse significativement inconnu l'objet palpitant que le spectateur de Sterne guette depuis sa place – le cœur humain qui bat derrière le hublot pratiqué dans le thorax du sujet. Dans une sorte de contrechamp, Sophie Ristelhueber contemple les meubles et les chambres silencieuses pour remonter à la scène première, pour songer, dans l'écart avec l'enfance évidente mais insaisissable, au cœur inextricable, invisible de l'existence. Tout comme elle ne s'arrête pas au visage, vitrine des émotions, elle passe à l'outre-mont des apparences : car à cœur ouvert on ne tient pas grand-chose. Mais il y a les indices, pour activer ce que la photographie dissimule.

Rainer Michael Mason, Genève, mars 1998

VULAINES / THE MYSTERIOUS BARRICADES

We do not know of any portraits by Sophie Ristelhueber, however they obviously exist. What the alert viewer may have seen so far are *Beyrouth-Photographies* (1984), *Fait* (1992), *Every One* (1994), *La Campagne* (1997) – these are not works of photojournalism, but closely observed pictures of the marks borne (and hidden) by a town, a desert (Kuwait), post-operation bodies, sites in the hills. There is no evidence of the faces of those who massacred the town, scarred the desert, sewed up the wounds, filled the common graves. Nor of the faces hidden under the rubble, the sand, the healing skin, under the idyll of nature growing green again, covering the devastation like flats on a stage. Sophie Ristelhueber, an artist engaged with a world that genuinely concerns her, focuses on the subtle inflexions that speak of time, of life lived *under the exterior* of the object we see as head, face, landscape.

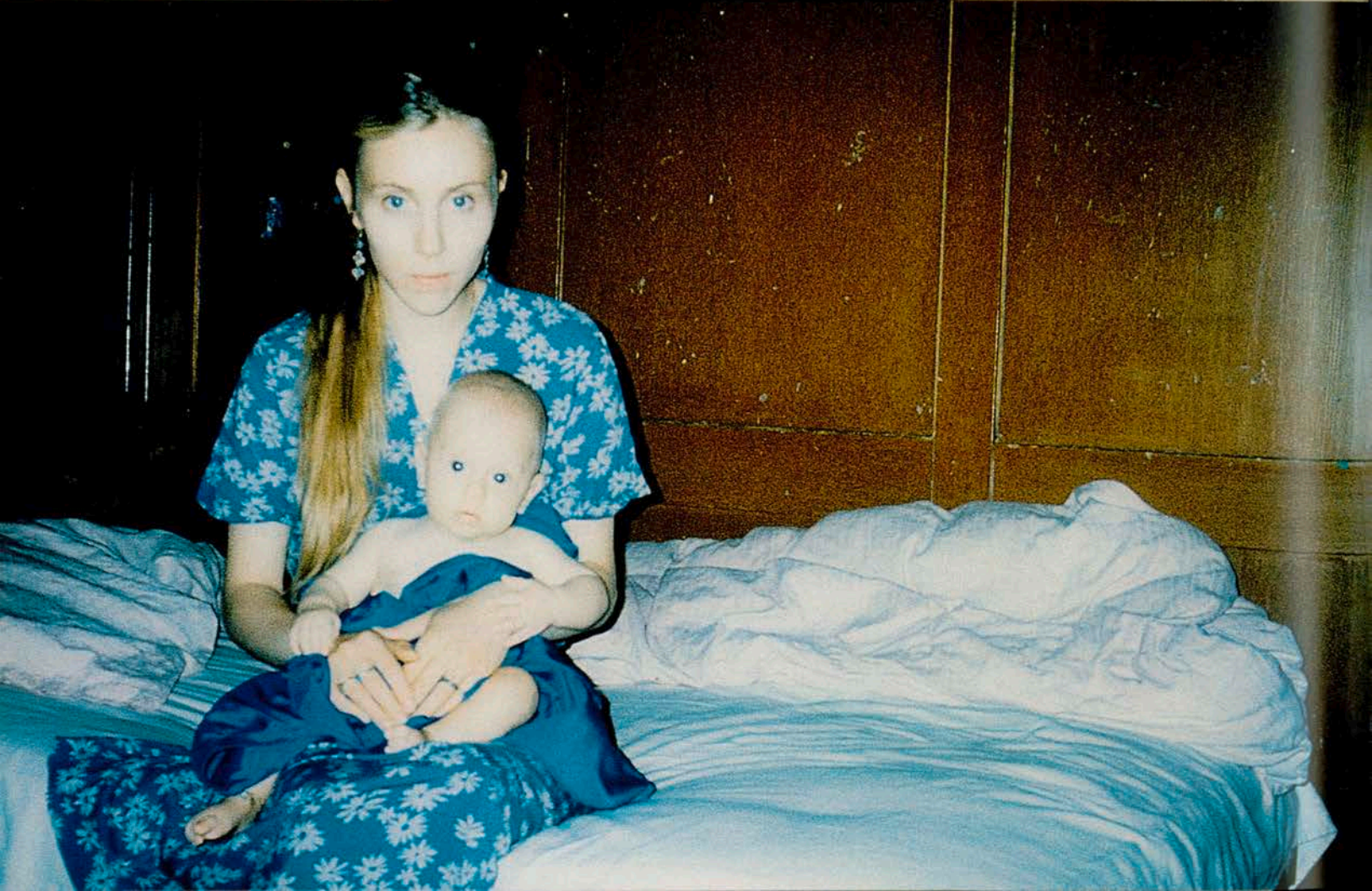
Perhaps at the origins of this attitude which, as Bram van Velde said, “*strives to see, when everything in this world prevents us from seeing*”, there is a house in a village, Vulaines, a house shown in interior views coupled with fragments of old black-and-white family snapshots.

In 1995, as one of a series of exhibitions at the Cabinet des estampes of Geneva entitled *Les Barricades mystérieuses* (Mysterious Barricades), after the harpsichord composition by François Couperin, called this for a still unexplained reason, Sophie Ristelhueber showed several of her diptychs casually laid on the ground and leaning against the wall like so many pieces of furniture. The cover of the small artist's book accompanying the show carried a passage from *The Life and Opinions of Tristram Shandy* by Laurence Sterne (I, XXIII): “*Nothing more would have been wanting, in order to have taken a man's character, but to have taken a chair and gone softly, as you would to a dioptrical beehive, and look'd in, view'd the soul stark naked;—observed all her motions, her machinations;—traced all her maggots from their first engendering to their crawling forth;—watched her loose in her frisks, her gambols, her capricious.*”

Significantly, the quotation leaves unnamed the pulsing object which Sterne's spectator observes from his chair: the human heart beating behind a porthole cut in the subject's thorax. In a kind of reverse shot, Sophie Ristelhueber contemplates the furniture and the silent rooms in order to return to the primal scene, to meditate in the gap between evident but unreachable childhood, at the inextricable, invisible nucleus of existence. And just as Sophie Ristelhueber does not limit herself to the face, window of feelings, so she goes over the mountain of appearances. Even if you hold a man's heart in your hand, you are not close to him. But there are clues to activate what the photography hides.

Rainer Michael Mason, Geneva, March 1998







RUPTURE D'UN SILENCE OPPRESSANT

entretien avec Crista Ziegler

CZ. La notion du temps semble avoir une importance particulière dans ton travail, et tu l'abordes notamment avec le titre *Shades of time*. Tu intègres dans cette œuvre des images sans distinction chronologique, qui remontent parfois à un temps précédant ta naissance. Le temps disparaît presque, et entre ces photographies apparaît une dimension monumentale, empreinte de fatalité, qui va bien au-delà d'une simple recherche familiale.

AS. Dans beaucoup de photographies de ma fille, je reconnais ma mère ou moi-même. Ces barrières rompues, cette transparence du temps, je les ressens très fortement. Pouvoir faire apparaître ces liens est très important pour moi.

CZ. Tu abordes les gens qui te sont proches d'une manière transcendée. Tu dois t'exposer, te livrer aux gens et aux ambiances pour pouvoir réaliser ces photographies.

AS. Cela définit aussi ma manière de travailler. Je dois attendre qu'une symbiose se réalise entre quelque chose de très intime et ce qui m'est extérieur. Aucune photo ne peut être entièrement construite, et aucune n'est le « fruit du hasard », même lorsqu'il s'agit de scènes de tous les jours. Souvent, plusieurs variantes surgissent des mêmes histoires. Ce n'est qu'au moment du choix des photos, qui me prend beaucoup de temps, que le processus est terminé.

Aujourd'hui, théoriquement, je pourrais me contenter de travailler à partir de mes archives, qui sont très importantes. Mais prendre des photos fait tellement partie de mon quotidien, de ma confrontation avec le monde, que je ne peux m'en passer ; c'est comme si j'écrivais mon journal intime.

CZ. Dans tes photographies de voyages, beaucoup de lieux ont un rapport avec la catastrophe, avec la mort.

AS. J'ai été confrontée au silence de la mort dans beaucoup de ces endroits. En allant à Kobé, trois mois après le grand tremblement de terre, ce silence était oppressant. Dans le train, on sentait déjà que plus rien n'allait et d'ailleurs, personne ne parlait. Seuls quelques hommes portant des lampes descendaient avec nous. Les gens se déplaçaient dans un théâtre dont on aurait enlevé les coulisses, une ville tombée en ruines, dégagant une normalité absurde. Une ville de baraquements, destinée à l'évacuation de la population, a été construite sur la mer. Plus tard, beaucoup de vieillards s'y sont donné la mort.

CZ. En dépit de leur beauté, beaucoup de tes photos dégagent également une impression de danger, sous une forme primitive.

AS. Je suis toujours bouleversée lorsque la terre tremble. C'est associé chez moi à de grandes angoisses. C'est peut-être pour cela que je suis toujours à la recherche de l'harmonie, une harmonie dans laquelle la beauté peut vraiment s'épanouir, parce que tout est toujours en danger.

Linda

1994, Photographie couleur, 100 x 150 cm

Sonja et Samuel Maria

1994, Photographie couleur, 100 x 150 cm

Courtesy galerie Almine Rech, Paris

BREAKING A HEAVY SILENCE

interview with Crista Ziegler

CZ. The notion of time seems to be particularly important in your work. This is reflected in the title *Shades of time*, a piece in which you use a variety of images without chronological distinctions, some of them going back to the time before you were born. Time also disappears and, between these photographs, there emerges a dimension that is monumental and infused with fatality, which goes much further than a simple family history.

AS. In a lot of the photographs of my daughter I can see my mother or myself. These broken barriers, this transparency of time, are things that I feel very strongly. It's very important to me to be able to make these connections perceptible.

CZ. You have a transcending approach to people close to you. You need to expose yourself, abandon yourself to people and atmospheres in order to be able to make these photographs.

AS. That too defines my way of working. I have to wait for there to be a symbiosis between something very intimate and what is external to me. No photograph can be entirely constructed, and none is entirely the result of chance, even when you are dealing with everyday scenes. Often several variants come out of a single story. It's only when I'm choosing the photographs, which takes me a lot of time, that the process is over.

In theory, I could now go on working simply from my archives, which are very large. But taking photographs is such a part of my daily life, of my relation to the world, that I can't go without it. It's as if I were writing a private diary.

CZ. In your travel photographs, a lot of the sites have links with disaster, with death.

AS. I felt of the silence of death in a lot of these places. When I went to Kobe, three months after the big earthquake, the silence was really heavy. Already, on the train, you could feel that everything had gone wrong and in fact no one was talking. Only a few men carrying lamps got off with us. People were moving around in a theatre that suddenly had no backstage, a town that had fallen into ruin, yet exuded an absurd sense of normality. A town of huts for the evacuation of the population was built by the sea. Later, many old people took their own lives there.

CZ. In spite of their beauty, many of your photographs also exude a sense of danger, in a primitive form.

AS. It always has a powerful effect on me when the earth quakes. It taps into some big anxieties of mine. Perhaps that's why I'm always looking for harmony, a harmony in which beauty can really bloom, because everything is always in danger.



Conversation avec Neville Wakefield

(...) Neville Wakefield. Par rapport aux canons régissant la production artistique, la place de la photographie n'a jamais été assurée. Pour une bonne part, la force de votre œuvre semble tenir au talent avec lequel vous exploitez cette ambiguïté, pas seulement de façon critique, mais de manière à dégager un nouvel espace vraiment positif pour l'image photographique.

Wolfgang Tillmans. Depuis le début, j'ai essayé d'aborder la photographie en tant qu'art appliqué et art exposé, et j'ai cherché des applications et des lieux susceptibles de remettre en question l'institutionnalisation de l'image, tant dans les galeries que dans les revues d'art. Après avoir opéré au cours des dernières années dans le monde de l'art, je mesure à présent combien je tiens à garder ce statut de photographe « appliqué » - quoi que recouvre ce terme. J'ai toujours été préoccupé par la ségrégation qui existe entre la photographie artistique et la photographie commerciale, classification particulièrement prégnante en Europe, où la photographie artistique a exercé une certaine fascination, en tant qu'objet d'art.

Dans l'école des Beaux-Arts où j'étais en Angleterre, certaines personnes venues donner des conférences nous déconseillaient de travailler pour des revues, d'éviter tout ce qui pourrait corrompre la pureté du prétendu art photographique. Au début, ce type de discours m'a impressionné, et puis j'ai éprouvé une certaine insatisfaction à ne pas me mesurer au réel. J'aime le côté immédiat qu'implique la publication de la photo, l'utilité qu'elle peut avoir dans la vie réelle, et le fait qu'elle puisse inspirer les gens en tous temps et en tous lieux.

N.W. Vos photos les plus tendres et les plus révélatrices sont celles de vos amis proches, où le désir transparait dans la composition.

W.T. Ce travail très personnel diffère du reste de mes travaux, car je le considère sous un autre angle, sans prétendre porter de regard sur la société. Si naïf que cela puisse paraître, j'ai besoin d'aimer, de respecter et, en un sens, de toucher tous les gens que je photographie. C'est vraiment un critère tout à fait déterminant. Aussi, quand on me demande qui je photographie, je peux dire qu'au fond, tout se ramène à une simple question de sympathie. Et même si les gens se sentent vulnérables ou exposés dans les situations où je les accule parfois, c'est toujours la même affection, la même passion qui me pousse. Le fond de la chose, c'est que j'aime vraiment les gens. Je crois que ce sont des êtres incroyablement fragiles, alors je les montre comme des êtres intouchables. Ce sont aussi de fragiles œuvres d'art, des créatures repliées sur elles-mêmes, qui se trouvent dans un espace ou un environnement, tout en étant en somme des individus à part entière. La plupart de mes photos sont fondées sur la façon qu'a un individu de me faire percevoir sa fragilité et son insécurité, comme je lui fais percevoir la mienne. Je peux dire que rien ne m'ennuie autant chez les gens que le fait de pressentir leur assurance ou leurs certitudes.(...)

Extraits d'un entretien publié dans le catalogue de l'exposition Wolfgang Tillmans au Portikus, Francfort, 1995

Conversation with Neville Wakefield

(...) N.W. Photography's place within the canons of art production has never been secure. Much of the strength of your work seems to derive from its ability to exploit this insecurity, not simply as critique, but as a means of excavating a new and truly positive space for the photographic image.

W.T. From the beginning I have tried to embrace photography as applied art as well as exhibited art, and have been searching for applications and places that question the institutionalization of the image within both the gallery and the magazine. And, after operating within the art-world for the last few years I realize actually how strong my desire to maintain the broader status as an "applied" photographer - whatever that may mean. The problem that I have always felt has been the segregation of art and commercial photography, and that divide has been particularly strong in Europe where there has been this fixation with the art-photo as art-object. Some visiting lecturers at the college I was attending in England, working with this "art" context were then preaching to totally give up magazine photography, to stay away from anything that could corrupt the purity of so-called art photograph. Initially I was impressed by that and then that turned into a dissatisfaction with its lack of contact with the real world. I love the immediacy of published photography, its real life usefulness, its ability to provide instant inspiration at any given place or time.

N.W. Some of your most tender and revealing photographs are of your close male friends, where desire is written into the fabric of the image.

W.T. This very personal work is completely different since I look at it with a less socially analytic eye. I think, corny as this sounds I need to love, respect or in some way embrace all the people that I photograph. That really is a very very strong criteria, so when asked about who do you photograph it really boils down to that sort of essential sympathy. And even if they are in very exposed or vulnerable situations which I sometimes push them into, it is always done with their complicity, with some sort of love and passion. The bottom line is that I genuinely love people. I think that they are incredible tender beings, so in a way I portray people as untouchable. They are always fragile works of beauty, just there, self-contained creatures that stand in space or in some kind of an environment, but which really are complete entities. For a person to communicate this basic fragility and insecurity - to me, as I do to him or her - is the foundation most of my pictures. I can really say that nothing bores me more in people than the assumption of security or certainty.(...)

From an interview published in the Portikus exhibition catalogue, Frankfurt, 1995







LE RISQUE DE LA PERTE

Le titre de mon œuvre *Zuppa dell'eternità e luce improvvisa* (Potage éternel et clarté soudaine) est un hommage à un chapitre de *La Montagne Magique* de Thomas Mann, et un hommage aux années passées en sanatorium par le personnage principal, Hans Castorp, atteint de tuberculose.

Dans la vidéo, je me trouve sous l'eau, et je m'efforce continuellement d'ouvrir et de fermer un parapluie, de marcher, de me mouvoir et de me protéger avec un objet dans un espace où l'on ne peut choir, où mon poids devient impondérable et tout mouvement extrêmement difficile, dans un espace où il n'existe pas d'éléments hostiles, car cet espace constitue en lui-même un élément hostile à la vie humaine, même lorsqu'il se révèle accueillant. Le simple fait de me trouver au sein de cet élément agit sur moi.

L'espace est un environnement subaquatique inerte, mais c'est comme si je me trouvais prise dans un orage, un orage inexistant, créé par ma seule volonté d'accomplir une action, fût-ce une action aussi inutile et forcée que le fait d'ouvrir un parapluie sous l'eau, dans des conditions physiques où toute pensée devrait être tournée vers la survie, l'absolue nécessité de respirer, de se sauver.

(...) Poser une limite comporte toujours un risque. Il semble que risque et limite soient inévitablement liés, et ce n'est qu'en acceptant le risque qu'on peut appréhender, altérer et peut-être même annuler les limites. S'exposer à une épidémie signifie aussi renforcer son propre système immunitaire. S'exposer à une épidémie afin de survivre signifie être capable de changer les choses, et aussi accepter le risque de la perte et de la transformation.

Mais le risque de la perte et de la transformation sont aussi intrinsèques à notre être, et pas seulement liés à nos relations avec autrui et l'extérieur.

Dans le cas de cette vidéo, la limite est instaurée par mon propre corps. Mon corps est aussi mon enveloppe, l'enveloppe de ma vie. C'est cette enveloppe qui décide de ma vie. Cette enveloppe dans laquelle je suis enclose, c'est moi. Et c'est là la première limite de mon corps. Je ne puis croire que je sois simplement et totalement là, j'aimerais relever et emporter le défi imposé par ma propre enveloppe.

(...) Nous ne sommes condamnés à être nous-mêmes que lorsque nous nous trouvons dans notre enveloppe, dans notre carcasse. Il est curieux de penser que si je pouvais me voir de l'extérieur, et parmi d'autres gens, je pourrais ne pas me reconnaître. La perception que je puis avoir de ma propre personne et de mon propre corps ne me vient seulement et toujours que de l'intérieur, et même quand j'aperçois mon reflet, c'est à travers l'intérieur de mon œil. Toute autre possibilité est exclue.

Grazia Toderi

Extrait du catalogue *Arte Identità Confini*, Carte Segrete, palais des expositions, Rome, 1995.

Zuppa dell' eternità e luce improvvisa
(Potage éternel et clarté soudaine)

1994

Vidéo 30'

coll. FRAC Languedoc-Roussillon

THE RISK OF LOSS

The title of my video work *Zuppa dell'eternità e luce improvvisa* is a homage to a chapter of *The Enchanted Mountain* by Thomas Mann, and a homage to a story of the years that the main character, Hans Castorp, spent in an asylum in order to cure his tuberculosis.

In the video, I am underwater, continuously attempting to open and close an umbrella, to walk, to move, to protect myself with an object in a space where falling does not exist, where my weight becomes inconsistent and every movement extremely difficult, in a space that does not present hostile elements, simply because it is itself hostile, even if welcoming, to human life. Just being in this environment modifies me.

The space is still, an underwater environment, but it is as if I were in a storm, an unexisting storm, given only by my will to complete an action, even if forced and useless like opening an umbrella underwater, in a physical condition where every thought should instead be keyed towards survival, the absolute necessity to breathe, to save oneself.

(...) There is always a risk given by a limit. It seems that risk and limits are inevitably connected, and it is only by accepting risk that you can condition, modify, perhaps even annul limits. To expose oneself to an epidemic means also to strengthen one's immune system. Exposing oneself to an epidemic in order to survive means to be able to change things, accepting the risk of loss and transformation, too.

But the risk of loss and transformation are also intrinsic to our being, and not only in relation to our contact with others and with the outside.

In the case of this video, the limit is my own body. My body is also my box, the box of my life. It is this box that decides about my life. This box in which I am closed is me. And this is the first limit of my body. I cannot believe I am simply all in here, I would like to win the challenge of my own box.

(...) We are condemned to be ourselves only when we are inside our box, in our bones. It is strange to think that if I could see myself from the outside, in the middle of other people, I could risk not recognizing myself. The perception of myself and my body comes only and always from the inside, and even when I see myself in a reflection, it is through the inside of my eye, there is no other possibility.

Grazia Toderi

From a text published in *Arte Identità Confini*, Carte Segrete, Roma, 1995

WILLY DJ

Une fois, alors que je l'interviewais, Willy a déclaré : « S'il y a quelque chose dont j'aime vraiment parler, c'est des bagnoles, des motos et des avions, quoique j'aime aussi parler des femmes et de musique... »

Depuis lors, il a souvent parlé de sa musique. Dans *Willy disc-jockey*, je lui ai laissé une heure pour parler de sa musique préférée, une heure dont j'ai condensé les meilleurs moments en une vidéo de neuf minutes.

En outre, cette vidéo est accompagnée d'une affiche, où se trouve imprimé mot à mot tout ce que nous avons pu dire durant cette heure, et d'un CD, avec une sélection de morceaux de musique choisis par Willy et la liste de sa collection de disques.

C'était la sixième fois que nous travaillions ensemble.

La premier travail que j'ai réalisé avec Willy était une pièce sonore, en danois, et s'intitulait *C'était une époque fantastique où j'ai été très heureux et où j'ai perdu beaucoup de fric*. Il s'agissait entre autres choses d'explorer à fond les passions de Willy, qui a possédé six cents voitures dans sa vie, à raison d'une à la fois. Non seulement Willy est connu dans la ville où j'habite comme « le dingue de voitures », mais je le connaissais personnellement, car il passait souvent chez mon père, qui vend des voitures. La première fois que je suis allé le voir, nous n'avions rien prévu de particulier. Je suis arrivé avec un micro et un magnétophone, et il a suffi que j'évoque le projet que j'avais en tête pour que Willy se mette à me parler de sa toute première automobile. Il avait déjà été interviewé sur sa passion des voitures par une radio locale et par une revue danoise spécialisée sur le sujet, mais, alors que nous travaillions sur ma première exposition, ce que je faisais lui a tellement plu qu'il a aussitôt rédigé et signé un document me donnant les droits exclusifs de relater l'histoire de sa vie.

Gitte Villesen

WILLY AS DJ

Once while interviewed Willy said : "... If there is something I really love to talk about, it is cars, motorbikes and airplanes - though women and music is lovely as well..."

Since then he has often talked about his music. In *Willy as DJ* I gave him one hour to play his favourite music and from that I edited the highlights into a 9 minutes video.

Additionally in this project there is a poster with everything we said during that one hour written out word by word, a CD with Willy's complete selection of music and a list of his record collection.

This was the sixth time we worked together.

The first show I did with Willy was *It was a wonderful period full of happiness and a loss of a lot of money* which was a soundpiece in Danish. It was among other things about following one's passions through to the full, Willy has owned more than 600 cars in his life - one at a time. So besides Willy being known in my home town as the "car freak", I knew him from all the visits he paid to my father who is a car dealer. The first time I went to see him, we hadn't arrange anything in advance. I came over with a microphone and a tape recorder and hardly had I stated what I had in mind before Willy was in the middle of telling about his first car.

He has been interviewed several times about his car fancy, for the local radio, for a Danish carmagazine etc., but during the work with the first exhibition he was so pleased with what I did that he drew up and sign a document giving me the sole and exclusive right to his life/story.

Gitte Villesen







Conversation avec Grady Turner

Grady Turner. Pour réaliser *2 into 1* (2 en 1), vous avez interviewé une mère et ses deux fils sur leurs rapports mutuels. La vidéo que vous avez réalisée montrait la mère doublant les réponses de ses fils et les fils doublant celles de leur mère. A l'origine, il s'agissait de conversations privées entre ces gens et vous-même, et l'on sent qu'ils vous ont dit des choses qu'ils ne se seraient jamais dit en face. Les frères ont dit des choses cruelles sur le compte de leur mère. Il est terrible de voir la mère répéter le portrait catastrophique que brosse d'elle-même son propre fils, puis de l'entendre elle-même en reconnaître la justesse, par la bouche de son fils.

Gillian Wearing. Oui, je crois qu'il s'agit là d'une entreprise difficile. Je pense que dans toutes les relations profondes, les choses se compliquent, s'embrouillent et s'enchevêtrent. Les garçons répercutent les opinions de leur père - ces garçons sont malins, remarquablement intelligents. Je pense que cet enregistrement offre une large métaphore de ce qu'il en est des relations en général.

Quand j'ai apporté les transcriptions du texte à ces gens pour qu'ils apprennent le rôle de l'autre, je croyais qu'ils refuseraient. J'ai eu la chance de tomber sur une famille aussi honnête. Je suis issue d'un milieu plus réservé, où nous n'étions pas censés révéler à des étrangers des choses intimes sur les uns et les autres. Quand on y songe, je ne puis rendre justice à cette famille. Mais le fait de mettre dans la bouche des gens les propos des uns et des autres a amplement révélé la complexité et les sentiments contradictoires d'amour et de haine qu'impliquent ces relations.

Interview publiée dans *Bomb Magazine*, Printemps 1998, volume 63.

Conversation with Grady Turner


Grady Turner. For *2 into 1* you interviewed a mother and her two sons about their relationships with each other. What you showed was a video of the mother lip synching her son's responses and the boys mouthed their mother's responses. Originally, these were private conversations with you, and one senses that they told you things they would never say directly to one another. The brothers said cruel things about their mother. It was devastating to watch the mother repeat her son's description of her at a failure, then hear her voice coming from her son's mouth agreeing with that assessment.

Gillian Wearing. Yeah, it's a difficult thing to undertake. I think with profound relationships it does become all mixed in, things do get complicated and entangled. The boys are picking up opinions from their father - they're very astute boys, incredibly bright. I think that tape is a bigger metaphor for what relationships are like in general.

When I took the transcribed text back to the family for them to learn each other's parts, I thought they were going to say no. I was lucky they were such an honest family. I come from a much more reserved background, where we weren't allowed to say intimate things about each other to strangers. I can't do that family justice when you think about it. But putting each other's words in their mouths said so much more about how complicated and also contradictory, filled with love and hate relationships are.

From the interview published in *Bomb Magazine*, Spring 1998, volume 63.

LA GALERIE DU JOUR, TERRAIN VAGUE, TERRAIN DE JEU, TERRAIN D'ENTENTE

 **agnès b.** interview avec / with Jérôme Sans

Jérôme Sans. Comment est né votre intérêt pour la photographie et pour l'art ?

Agnès b. C'est entièrement lié à mon enfance, époque où mon père m'emmenait dans les petits musées de province, en Italie... C'était pour moi comme une gourmandise dans laquelle je puisais des émotions artistiques, mystiques et autres ...

Lorsque j'ai ouvert en 1984 la galerie du jour, j'avais déjà pris l'habitude dans la première boutique, face à l'église Saint-Eustache, de mettre au mur des cartes postales, des affiches de cinéma... J'avais envie de donner à voir des choses en entrant sur la pointe des pieds dans le monde de l'art. C'était une librairie-galerie où l'on trouvait les livres de Christian Bourgois. C'était pour moi, presque plus une vocation que d'être styliste. En fait, adolescente, je me voyais faire un métier proche de l'art, tel que conservateur de musée.

La galerie a donc tout doucement pris forme. J'ai d'abord commencé à faire entrer les peintres de la rue chez moi, les graffeurs, les graffiteurs, puis Martine Barrat qui était une de mes amies et dont j'admirais le travail. J'ai ensuite appris à mieux connaître, mieux aimer la photographie ancienne et contemporaine au hasard de rencontres : Pierre Reimer, lui-même artiste et expert chez maître Binoche, Bernard Plossu et surtout Thierry Lefébure photographe très proche de moi. J'ai ainsi appris la photographie à la fois du point de vue du photographe, mais aussi en tant qu'amateur de photos.

J.S. Comment mariez-vous cette passion pour l'art avec votre travail de styliste ?

A.b. Ce sont deux activités séparées. Je fais mon métier de styliste avec beaucoup de facilité, presque comme un jeu, même si je suis pragmatique et que je prends en compte de nombreux paramètres lorsque je dessine des vêtements pour des villes aussi différentes que Hong-Kong, San Francisco, Tokyo, Londres. Mais c'est un exercice que je connais bien. Je travaille vite et peut ainsi garder du temps pour le reste.

J.S. Vous êtes connue pour tout gérer. En est-il de même pour le choix des artistes ?

A.b. Depuis le début, c'est un travail personnel. Il y a des rencontres provoquées par mon entourage, comme Brigitte Cornand qui m'a fait rencontrer Jonas Mekas. Mais j'aime me laisser aller à ce que les choses me sautent aux yeux. C'est ainsi que je découvre les œuvres. Je me laisse complètement porter par le regard et l'émotion que peut me provoquer une œuvre.

J.S. Dans votre programmation (Paul Seawright, Jonas Mekas, Claude Lévêque, Jean-Baptiste Bruant, Bojan Sarcevic, Seydou Keita), même s'ils sont tous singuliers, ces artistes partagent une sorte d'esthétique de l'intime. Est-ce une esthétique qui vous touche tout particulièrement ?

A.b. Cela tient peut-être à ma relation à l'art. J'attends de l'art quelque chose de très émotionnel et de sensible. Cela ne veut pourtant pas dire que je n'aime que cela. Martin Parr est un très grand. Plus qu'un photographe, c'est un auteur. C'est quelqu'un qui parle de la vie, de la force de vie des gens. Il a un regard passionné sur l'humanité et c'est ça que j'aime dans son travail. La série de dormeurs qu'il a faite au Japon est très belle, ces gens livrés

Jérôme Sans. How did you become interested in photography, in art?

Agnès b. It all has to do with my childhood, when my father used to take me to small provincial museums, in Italy... For me it was like a real feast of artistic, mystical and other kinds of emotions.

When I opened the galerie du jour in 1984, I was already in the habit of putting up postcards and film posters in my first shop, opposite Saint-Eustache church... I wanted to provide things to look at, tiptoeing my way into the world of art. It was a gallery and library where you could get books published by Christian Bourgois. For me, it was almost more of a vocation than being a designer. In fact, as an adolescent, I imagined that I would do something related to art, like being a museum curator.

So, the gallery slowly took shape. I began by bringing in street painters, graffiti artists, then Martine Barrat, who was a friend whose work I admired. After that I gradually became more aware and more appreciative of contemporary photography as a result of meeting various people - Pierre Reimer, who is himself an artist and an expert for the auctioneer Maître Binoche, and above all Bernard Plossu, a photographer and close friend. So I learnt about photography from the point of view of both the photographer and the photography lover.

J.S. How did you combine this passion for art with your work as a designer?

A.b. They are two separate activities. My job as a designer is something I do very easily, almost as if it were a game, and even if I am pragmatic about it and take into account all kinds of parameters when designing clothes for towns as different as Hong Kong, San Francisco, Tokyo and London. But it's an exercise I know well. I work fast and so I can find time for the rest.

J.S. You're known for doing everything yourself. Is it the same when it comes to choosing artists?

A.b. It has always been a personal thing. I meet people through my entourage. Brigitte Cornand introduced me to Jonas Mekas. But I like to let myself go so that things jump out at me. That's how I discover artists' work. I let myself be carried by my gaze and the emotion that a work can provoke.

J.S. Although they are all distinct, the artists in your programme - Paul Seawright, Jonas Mekas, Claude Lévêque, Jean-Baptiste Bruant, Bojan Sarcevic, Seydou Keita - all share a kind of aesthetics of intimacy. Is this something that you feel particularly strongly about?

A.b. That may have something to do with my relation to art. I am looking for something very emotional and sensitive. However, that doesn't mean that's all I like. Martin Parr is a major figure. He's more than a photographer, he's an author. He's someone who talks about life, about people's life force. He is a passionate observer of humanity, and that's what I like about his work. The series of people sleeping he did in Japan is beautiful; these people offered to the gaze in their vulnerability. Anything could happen to them, but sleep is

Paul Seawright

Sans titre

série *Sectarian murder*

1988, C.Print, 92 x 72 cm

Courtesy galerie du jour agnès b., Paris



au regard, vulnérables. Tout peut leur arriver, mais le sommeil est plus fort que tout. Paul Seawright et ses lieux de crime... Il parle très habilement du fantôme du crime : en ne montrant que des paysages il, laisse toute la place à la subjectivité. Bojan Sarcevic a différentes expressions. On a montré à la galerie une grande installation vidéo, dans le noir, avec trois séquences récurrentes, qui renvoyaient chacune à la question du sens. Claude Lévêque met le spectateur dans la situation de remise en question de sa perception. Il est à la recherche de la déstabilisation du spectateur. Il jette quelques clés, et chacun s'en débrouille. Le travail de Jean-Baptiste Bruant est multiforme. Ses vidéos sont extrêmement personnelles et sensibles ; soit elles relatent des actions, soit elles sont conçues comme on peut travailler la peinture. Je connais Seydou Keita depuis peu de temps mais me suis fortement imprégnée du livre qu'André Magnin lui a consacré. C'est un travail destiné à donner à chaque personne qui venait le voir dans son studio de Bamako une image qui lui semblait la plus correcte, la plus noble. Son projet était local, immédiat. Et les photos étaient ensuite dispersées, envoyées à la campagne chez les cousins. J'aime ce projet quotidien et intime, la noblesse des images, la majesté des attitudes... C'est un honneur pour moi que de le représenter.

J.S. Votre nouvelle implantation de galerie, dans l'ex-espace de Jean Fournier, semble être le départ d'une nouvelle vitalité ?

A.b. Oui... J'ai l'impression de prendre la haute mer et ce, grâce à une relation très ancienne avec Jean Fournier, avec qui j'ai travaillé à l'âge de dix-huit ans pour répertorier les œuvres de Simon Hantaï. J'ai appris beaucoup de choses simplement en l'écoutant. J'étais très timide. Depuis lors, j'ai continué à aller le voir dans sa galerie, l'écouter parler de la peinture qu'il défend magnifiquement depuis trente ans.

Quand il a pris la décision de déménager, il m'a proposé de reprendre son espace. C'est une histoire comme je les aime : une histoire naturelle.

J.S. Vous participez de plus en plus aux événements d'art contemporain, foires, etc

A.b. Oui, j'ai soutenu le pavillon français de Fabrice Hybert, tourné vers l'extérieur, ainsi que le pavillon japonais avec le travail très intérieur de Rei Noto. Je n'éprouve pas l'envie d'être toujours présente, mais l'art, aujourd'hui, a besoin d'aide réelle.

Enfant, j'aimais libérer les feuilles, amalgamées et coincées dans les caniveaux. J'ai toujours cette envie de libérer les choses. Il y a beaucoup d'artistes pour qui il suffit parfois d'un coup de pouce pour provoquer ou libérer quelque chose.

J.S. Comment est née l'idée de "Point D'Ironie" dont Hans-Ulrich Obrist assure la rédaction en chef ?

A.b. C'est une idée de Christian Boltanski, une idée de dispersion. On tire ce journal à 100.000 exemplaires pour qu'il soit dispersé dans le monde (galeries, musées, cinémas, cafés...). C'est un gratuit. Toutes les 5 ou 6 semaines, un artiste s'empare de ces feuilles et les habite à sa manière. J'adore cette gratuité. Je trouve que l'art est trop élitiste. Je voudrais en mettre sur chaque siège de bus, un matin, au dépôt de la RATP.

stronger. Paul Seawright and his crime scenes.... He has a very clever way of talking about the fantasy of crime: by showing only the scenes, he gives free rein to subjectivity. Bojan Sarcevic uses different modes of expression. In the gallery we showed a big video installation, in the dark, with three recurring sequences evoking the question of meaning. Claude Lévêque makes spectators question their own perceptions. He tries to destabilise the spectator. He chucks in a few clues and leaves us to manage on our own. Jean-Baptiste Bruant's work is multiform. His videos are extremely personal and sensitive: they either relate actions, or are conceived as one might conceive a painting. Seydou Keita is relatively new to me but I have absorbed a great deal from André Magnin's book about him. The work was designed to give each person who came to see him in his studio in Bamako what, for them, was the most fitting, the most noble image. His project was local, immediate. And the photographs were soon scattered, posted to cousins in the country. I like this everyday, intimate project, the nobility of the images, the majesty of the postures... It's an honour to represent him.

J.S. Your new space, where the Galerie Jean Fournier used to be, seems to signal a new burst of vitality.

A.b. Yes... I have the feeling I'm sailing out to the open sea, thanks to a long-standing relation with Jean Fournier, with whom I worked when I was eighteen cataloguing the works of Simon Hantaï. I learnt a great deal simply from listening to him. I was very timid. Since then, I've continued going to see him in his gallery, listening to him talking about the painting that he has upheld so magnificently these last thirty years. When he made the decision to move, he suggested I might take over his space. It's the kind of story I like: a natural development.

J.S. You are getting increasingly involved in contemporary art events, fairs...

A.b. Yes, I supported the French Pavilion which, with Fabrice Hybert, was opened to the wider world, and also the Japanese Pavilion, with the very interiorised work of Rei Noto. I don't always feel the desire to be present, but art today does need practical help.

As a child, I liked to free the leaves that were stuck together in the gutter. I've always had this desire to liberate things. There are many artists who only need a little bit of assistance to stimulate or liberate something.

J.S. Where did you get the idea for *Point d'Ironie*, edited by Hans-Ulrich Obrist?

A.b. It's an idea of Christian Boltanski's, a form of scatter art. The newspaper has a print run of 100,000 so that it can be distributed all over the place (galleries, museums, cinemas, cafes). It's a freesheet. Every five or six weeks, an artist takes over its pages and inhabits them as he or she sees fit. I love the fact that it's free. I think art is too elitist. One morning I'd like to put a copy on every seat on every bus at the transport terminal.

Martin Parr
Sans titre

de la série *Japonais endormis*
1997, tirage couleur, 106 x 160 cm
Courtesy galerie du jour agnès b., Paris



Petite bibliothèque de l'intime / Small library of the intimacy

Nobuyoshi Araki/Nan Goldin

Tokyo love, Editions Scalo, Zürich, 1995

Nobuyoshi Araki

Xeroxed Photo Albums, The Works of Nobuyoshi Araki-13, Heibonsha Limited Publishers, Tokyo, 1996

Sadie Benning

Vis à Vis, catalogue, Presses Universitaires de Rennes, 1997

Joël Bartoloméo

Etats des lieux (vidéo), entretiens croisés, catalogue 12^e ateliers du FRAC des Pays de la Loire, St Nazaire, 1996

Tina Barney

Theater of Manners, Editions Scalo, Zürich, 1997

Richard Billingham

Ray's a laugh, Editions Scalo, Zurich, 1996

Rebecca Bournigault

interview par Guillaume Nez, in *Purple Prose* n°10, 1995

Jean-Baptiste Bruant

Balayage Mental, galerie du jour agnès b., 1997

Claude Cahun

Claude Cahun photographe, texte d'Elisabeth Lebovici et al., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1995

Sophie Calle

L'Hôtel, collection Ecrits sur l'image, Editions de l'Etoile, Paris, 1984
Des Histoires vraies, Editions Actes Sud / Galerie Sollertis, Arles, 1994

Coffret comprenant: *L'Hôtel, Suite Vénitienne, Le Rituel d'Anniversaire* ..., Actes Sud, Arles, 1998

Larry Clark

The Perfect Childhood, Editions Scalo, Zürich, 1995

Serge Comte

Iwannebeyourfavoritebee, CD, Editions Jousse-Seguin & Crash Production, Paris, 1997.

Robert Frank

Black White and Things, Editions Scalo, Zürich, 1995

Jochen Gerz

La Question Secrète, le Monument vivant de Biron, Actes Sud, Arles, 1996

Esther & Jochen Gerz

Raisons de Sourire, Actes Sud, Arles, 1997

Nan Goldin

I'll be your Mirror, Editions Scalo, Zürich, 1997

Ten years after, Editions Scalo, Zürich, 1998

Love streams, texte d'Éric Mézil, Edition galerie Yvon Lambert, Paris, 1997

Dominique Gonzalez-Foerster

88:88, Krefelder Kunstmuseum, Krefeld, 1998

Rodney Graham

Islands Thoughts, catalogue Biennale de Venise, 1997

Joseph Grigely

Figures of speech, AC Project Room, New York, 1995

The pleasure of conversing, Anthony d'Offay Gallery, Londres, 1996

Le plaisir de la conversation, FRAC Limousin, 1996

Kitchen Conversations, Portikus, Frankfurt, 1996

Noritoshi Hirakawa

Noritoshi Hirakawa, 1988-94, Catalogue & CD, Gallery HAM, Nagoya/Wako Works of Art, Tokyo, 1994

Koo Jeong-A

Koo Jeong-A, catalogue, Paris-Musées, Editions du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

Seydou Keita

Seydou Keita, André Magnin (Ed), Editions Scalo, Zurich, 1997

Peter Land

Peter Land, catalogue Wiener Secession, Vienne, 1997

Marie Legros

Marie Legros, catalogue, La Box, Bourges, 1996

Art & Video in Europe: Electronic under currents, Statens Museum For Kunst, Copenhage, 1997

André Martin

Chroniques de l'Express, Editions Trois, Laval (Québec), 1997

Jonas Mekas

Movie Journal, The Rise of a New American Cinema

1959-1971, New York Collier Books, 1972

Ciné-Journal, un nouveau cinéma américain (1959-1971),

traduction française Dominique Noguez, Paris Experimental, 1992

Walden, sous la direction de Pip Chodorov et Christian Lebrat,

avec des contributions de Jean-Jacques Lebel, Stan Brakhage,

Allen Ginsberg, Timothy Leary, Michael Snow, Andy Warhol...,

Paris Experimental et Light Cone Vidéo, 1997

Films Immobiles, une célébration, catalogue, galerie du jour

agnès b., Paris, 1996

Jonathan Monk

Lying Judas, cat. FRAC de Pays de la Loire & Tramway,

Glasgow, 1996

Marianne Müller

A part of my life, Editions Scalo, Zürich, 1998

Lars Nilsson

Deposition, Swedish Art in Venice, International Artists' Studio

Program in Sweden, Stockholm, 1997

Martin Parr

Signs of the times, Corner House Publications, Manchester, 1992

João Penalva

Widow Simone, catalogue XXIII Biennale de Sao Paulo, 1996,

Edition Instituto de Arte Contemporânea, Ministeria da

Cultura, Lisbonne

Pipilotti Rist

catalogue Kunstverein Hamburg, 1995

Sophie Ristelhueber

Les Barricades mystérieuses II, Cabinet des Estampes

du Musée d'art et d'histoire, Genève, 1995

Sophie Ristelhueber, Editions Hazan, Paris, 1998

Paul Seawright

Inside Information, Photographers' Gallery, London, 1995

Cindy Sherman

Retrospective, Editions Thames & Hudson, Paris, 1998

Untitled Film Stills, Editions Schirmer Mosel, 1998

Georges Tony Stoll

Georges Tony Stoll, Catalogue, ARC, Musée d'Art Moderne

de la Ville de Paris, 1995

Annelies Strba

Shades of Time, Lars Müller Publishers, 1997

Annelies Strba, catalogue Aargauer Kunsthaus Aarau, 1997

Wolfgang Tillmans

Wolfgang Tillmans, texte de Simon Watney, Taschen, 1995

Wolfgang Tillmans, Portikus, Francfort, 1995

Grazia Toderi

Potage éternel et clarté soudaine, Catalogue FRAC

Languedoc-Roussillon, Montpellier, 1995

Gitte Villesen

Nakenhetoch Smaprat, texte de Lars Bang Larsen, in Index,

février 1996

Gillian Wearing

Signs that say what you want them to say and not Signs that

say what someone else wants you to say, Interim Art,

Londres, 1997

Gillian Wearing, Wiener Secession, Vienne, 1997

Wim Wenders

Emotions Pictures, L'Arche Editeur, Paris, 1987

La Vérité des Images, L'Arche Editeur, Paris, 1992

Une Foi, L'Arche Editeur, Paris, 1994

et...

📖 **Le je filmé**, Yann Beauvais et Jean-Michel Bouhours co-édition Scratch/Centre Georges-Pompidou, Paris, 1995

📖 **L'intime et ses représentations artistiques**

contributions de Charles-Arthur Boyer, Rebecca Bournigault, Shere Hite, Jean-Charles Masséra, Laure Murat,

Philippe Peltier, Olivier Séguret et Pierre Zaoui, introduction d'Elisabeth Lebovici, Editions ENSB-A, Paris, 1998

📖 **L'intime, protégé, dévoilé, exhibé**

sous la direction de Nicole Czechowski, contributions

de Jean Lacouture, Brigitte Fitoussi, Gae Aulenti,

Alain Finkielkraut, Annie Cohen-Solal..., série Mutations,

N°81, Editions Autrement, 1986

📖 **L'intime et l'Etranger**

Nouvelle Revue de Psychanalyse, n°40, automne 1989,

Paris, Editions Gallimard

📖 **The Pink Glass Swan**, Lucy Lippard

selected essays on Feminist Art, The New Press, New York, 1995

📖 **Fetichism as Cultural Discourse**

sous la direction d'Emily Apter et William Pietz, contributions

de Hal Foster, Abigail Solomon-Godeau..., Cornell University

Press, 1993

📖 **Biografier / Biographies**

Paletten, n°228, janvier 1997, Göteborg

📖 **La Faute à Rousseau**

Journal de l'Association pour l'Autobiographie et le patrimoine Autobiographique, F-01500 Ambérieu-en-Bugey

📖 **Autobiography film / video / photo**

Toronto Art Gallery of Ontario, 1978

📖 **L'impossible autobiographie**

in La Revue belge du cinéma, Bruxelles, 1987

📖 **Le Pacte autobiographique**, Philippe Lejeune

Le Seuil, Paris, 1975

📖 **Cher Cahier : témoignages sur le journal personnel**

Philippe Lejeune, Gallimard, Paris, 1989

📖 **Pour l'autobiographie**, Philippe Lejeune

Le Seuil, Paris, 1998

📖 **L'Autobiographie**, Jacques Lecarme et Eliane Lecarme

Editions Armand Colin, Paris, 1997

📖 **Le Journal intime**, Alain Girard

Presses Universitaires de France, Paris, 1963

📖 **Les écritures du moi**, Georges Gusdorf

Editions Odile Jacob, collection Lignes de Vie, Paris, 1991

📖 **Auto-bio-graphie**, Georges Gusdorf

Editions Odile Jacob, collection Lignes de Vie, Paris, 1991

📖 **Le Temps des Tribus, le déclin de l'individualisme**

dans les sociétés de masse, Michel Maffesoli, 1988.

Réédition Le Livre de Poche, Paris, 1991

📖 **L'ombre de Dionisos, contribution à une sociologie**

de l'orgie, Michel Maffesoli, 1982.

Réédition Le Livre de Poche, Paris, 1991

📖 **Dialogues**, Gilles Deleuze et Claire Parnet

Editions Champs Flammarion, Paris, 1996

📖 **Entre dire et Faire**, Daniel Sibony

Editions Grasset, Paris, 1989

📖 **Entre-deux**, Daniel Sibony

Editions du Seuil, Paris, 1992

📖 **Violences**, Daniel Sibony

Editions du Seuil, Paris, 1998

📖 **A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie**, Hervé Guibert

Editions Gallimard, Paris, 1990

📖 **Intercourse**, Andrea Dworkin

Free Press Paperbacks, 1993

Marie Legros

Faces x 2

1998, vidéo

Courtesy galerie Serge Ziegler, Zurich



Cette manifestation est réalisée grâce au soutien de :
This manifestation is realised thank to the support of :

Fondation Cartier pour l'art contemporain

Fondation Electricité de France

Champagne Demoiselle (groupe Vranken)

Ministère de la Culture
Direction Régionale des Affaires Culturelles Midi-Pyrénées
Conseil Régional Midi-Pyrénées
Ville de Cahors
Crédit Commercial de France
Conseil Général du Lot
Programmes européens-Préfecture du Lot
Maison du Vin de Cahors
Crédit Agricole Quercy Rouergue
Banque Populaire du Quercy et de l'Agennais
MAEC, Cahors
Asatsu
Shiseido
Chambre de Commerce et d'Industrie du Lot
Ministère de la Culture-Département des Affaires Internationales
Sipa Labo

et au mécénat en nature et en services de :

Imprimerie Clos du Moulin
Dauphin
Polaroid
FORD
FNAC

EDF-GDF Services Lot, Biscuiterie fine de France, Cafés Lebert, Foies Gras Besse,
Etablissement Fénelon, Fournil du Boulevard, France Rail, Nano Capelle, SNCF,
Soulhiol-Noyer déménagement, Vin Moulin de la Grezette

Partenariat :

France Culture
France Info
NRJ (pour les Soirées Nomades du Printemps de Cahors)
Dépêche du Midi

Remerciements à / Special thanks to

Régis Durand et le Centre national de la photographie, Paris
Jean-Luc Monterosso et la Maison Européenne de la Photographie, Paris
Francis Lacroche et la Caisse des Dépôts et Consignations, Paris
Jean Digne et l'Association Française d'Action Artistique-Ministère des Affaires
Etrangères
Alain Mousseigne et Pascal Picque et l'Espace d'Art Moderne et Contemporain
de Toulouse Midi-Pyrénées
Philippe Salle et DEFI-Jeunes
Danish Contemporary Art Foundation, Copenhague
Catherine Bédard et le Service culturel de l'Ambassade du Canada, Paris
Martine Dionne et la Délégation générale du Québec, Paris
Fernando Calhau et l'Instituto de arte contemporânea, Lisbonne
International Artists' Studio Program in Sweden, Stockholm
Agnès de Gouvion Saint-Cyr et le Fonds National d'Art Contemporain
Jean-Paul Capitani et les Editions Actes Sud
Alfred Pacquement et Mathilde Ferrer et l'Ecole Nationale Supérieure
des Beaux-Arts, Paris
Alfred Pons et l'Ecole des Beaux-Arts de Toulouse
Jean-Paul de Gaudemar et Jean-Yves Fuvel et le Rectorat de Toulouse
Ami Barak et le FRAC Languedoc-Roussillon, Montpellier
Jean-François Taddéi et le FRAC Pays-de-Loire, Nantes
Henry-Claude Cousseau et Marie-Laure Bernadac et le capcMusée d'art
contemporain de Bordeaux
Andrea Gambetta et le Centro Culturale Edison, Parme
Harouth Bezdjian et le service vidéo du Centre Georges-Pompidou, Paris
Michèle Coquillat et la Fondation Camille, Paris
Annie Bozzini et le Centre de Développement Chorégraphique
de Toulouse Midi-Pyrénées
Jolanda Darbyshire et Wim Wenders Produktion, Berlin
Anthology Film Archives, New York
L'Arche Editeur, Paris
Cinéma Le Quercy

et aux galeries / and to the galleries :

Air de Paris, Paris - Arlogos, Paris - Blancpain-Stepczynski, Genève -
Andreas Brandström, Stockholm - Daniel Buchholz, Cologne - Chantal Crousel,
Paris - Jennifer Flay, Paris - Alain Gutharc, Paris - Interim Art, Londres -
Yoshiko Isshiki, Tokyo - Galerie du jour agnès b, Paris - Jousse-Seguine, Paris -
Yvon Lambert, Paris - Gio Marconi, Milan - Philippe Nelson, Paris -
Emmanuel Perrotin, Paris - Almine Rech, Paris - Anthony Reynolds, Londres -
Sollertis, Toulouse - Nicolai Wallner, Copenhague - Serge Ziegler, Zurich

A ceux qui mettent à notre disposition des lieux d'exposition :

André Cohen, M. Lachieze-Rey, Pierre-Jean Pebeyre, Lucien Reutenauer,
ainsi que la ville de Cahors.

Aux services techniques de la ville de Cahors et aux 350 bénévoles lotois /
to Cahors' city technical department and to the 350 volunteers.

et à / and to : David Balsells, Yann Beauvais, Jennifer Berman, Pierre Bismuth,
Eric Blot-Lefèvre, Christine Borgoltz, Pilar Boxford, Bob Calle, Claudine Colin,
Bice Curiger, Dominique Dehaeze, Peter Doroshenko, Cécile Dumez, Cathy Férot,
Alexandra Foulkes, Renée Franck, Nuria Gene, Chantal Grande, Catherine
Kauffmann et Suzanne Manheimer, Serge Kirszbaum, Kaspar König, Ange Leccia,
Rainer Michael Mason, Fabien Matas, Stéphanie Moisdon-Tremblay et Nicolas
Tremblay (bdv), Sergine Mouly, Guillaume Nez, Michel Poitevin, Yolanda Rijling,
Ute Schrader, Nicole Sonnevill, Nancy Spector, Georges Tony Stoll, Gigi Sutter,
Jacques Tisserand, Grazia Valtorta, Pascal Victor, Neville Wakefield, Sylvie Winkler,
Gail Winston, Crista Ziegler



Pour la troisième année consécutive, MAEC ouvre ses portes à l'un des artistes du Printemps de Cahors : Rebecca Bournigault. Son œuvre s'exprime à travers différents médias dont la photo et la vidéo. Elle a réalisé une série d'images digitales dans notre site de production. La technologie numérique nous concerne particulièrement pour des applications liées au son et à l'image dans le cadre de notre activité « réception satellite ». A l'image de l'édition précédente, les antennes VISIOSAT prennent part à la fête ; elles sont exposées dans la rue comme pour faire le lien entre l'univers du satellite, source d'information universelle et l'intimité de la cité cadurcienne, plus particulièrement prononcée au moment du Printemps 98.

For the third successive year, MAEC has opened its doors to one of the artists featured in the Printemps de Cahors. Rebecca Bournigault, who works in a variety of media, including photography and video, has made a series of digital images on our production site. Digital technology is of particular relevance to us for the sound and image applications we use in our "satellite reception" activities. As they were in the previous Printemps, VISIOSAT aeriols are part of this year's festivities; they are being exhibited in the street as bridges between the world of satellites, a source of universal information, and the intimacy of Cahors, which is especially pronounced during the Printemps 98.

LA SPHERE DE L'INTIME

L'équipe / The Crew

ORGANISATION GÉNÉRALE

directrice

Marie-Thérèse Perrin

déléguée générale

Patricia Di Pasquale

assistante

Carole Aparici

régisseur

Blandine Orfino

EXPOSITIONS

commissaire général

Jérôme Sans

assistant de production

François Piron

régie des transports

Corinne Bocquet

responsable technique

Christophe Boulanger

NUITS BLANCHES

conception et mise en scène des projections nocturnes

coordination de Défi-Jeunes

Jean Lelièvre / Thomas Bart / Rémi Nicolas

programmation des Soirées Nomades

Serge Laurent

MEMBRES DE L'ASSOCIATION

présidente

Marie-Thérèse Perrin

vice-présidente

Francine Vayssières

trésorier

Marc Lecuru

administrateur

Michel Roumegoux

SIGNALÉTIQUE

conception

Bruno Moinard, Compagnie Bernard Baissait

CATALOGUE

conception graphique

Compagnie Bernard Baissait, Agnès Rousseaux

traductions

Charles Penwarden

Sylvie Durastanti

fabrication

Luc Martin

