

# WOLF VOSTELL LE GRAND TRAUMA

PAR JEAN-PAUL FARGIER

La télévision n'a pas toujours existé.

Le choc, le traumatisme que son apparition provoqua dans le monde des Arts, difficile aujourd'hui de l'imaginer. Il est pourtant certain que l'on pourrait déchiffrer bon nombre de métamorphoses de l'art moderne, depuis trente ou quarante ans, comme des réponses au défi que lance la télévision par sa simple existence ; comme des réactions de défense, inconscientes bien sûr le plus souvent.

Que ce choc fut un traumatisme, nulle œuvre ne permet mieux d'en prendre la mesure que celle de Wolf Vostell.

Depuis la fin des années 50, Vostell campe et accouple des téléviseurs dans des positions et avec les partenaires les plus saugrenus : lits, barbelés, chaussures concentrationnaires, entre-cuisses de femme, béton, dindons, gorge égorgée d'animaux empaillés, ossements, capots de voiture, tableaux divers, etc. Téléviseurs en marche ou hors d'état (de nuire), éteints ou déréglés. L'image habituelle est là, mais elle saute, zébrée, brouillée, tordue. Et ce geste d'introduire télévision et téléviseur dans l'espace du Musée, il est le premier à l'avoir accompli : il reste le seul à le poursuivre aussi systématiquement. Même Paik, semble-t-il, a sur ce terrain des points à lui rendre.

A Raphaël Sorin qui lui demandait, pour *Vidéo 2*, pourquoi il s'attaquait à la télévision, Vostell répondit : « C'est qu'elle m'attaque ! Je ne fais que contre-attaquer. »

Qu'a-t-elle de si agressif, de si dangereux, la télévision, que l'attaquer devienne une nécessité vitale ? Qui et quoi menace-t-elle mortellement ? Que met-elle en péril ?

La conscience des hommes ? Certes, les arguments ne manquent pas pour peindre la télévision en « machine à décerveler ». Il est sûr qu'elle ne va pas sans effet d'abêtissement individuel et collectif, sans effet de massification. Mais de tels arguments, à eux seuls, ne peuvent produire que des œuvres de critique sociale, morale, sociologique ; ils ne sauraient inspirer la mobilisation dont fait preuve l'œuvre de Vostell, qui prétend fondamentalement se dresser contre un ennemi mortel. La télévision n'a jamais tué personne. Ses victimes y laissent des plumes, pas leur peau. Si pernicieux soit son rôle social ou moral, il n'a pas de commune mesure avec la gravité du mal que constate et combat l'œuvre de Vostell.

Avec l'avènement de la télévision, ce qui risque de trépasser, de disparaître définitivement, ce n'est pas la conscience de l'homme, ni celle de la société, mais celle de l'art : toute l'œuvre de Vostell repose sur ce sentiment aigu qui confine à un traumatisme. L'apparition de cette machine capable de transformer instantanément en représentations toutes les minutes de la vie du globe et capable de transporter immédiatement toutes ces représentations partout dans le globe, ne pouvait pas ne pas provoquer une crise d'identité dans le monde des arts, monde dont la raison d'être est justement, d'une façon ou d'une autre, la représentation.

Dernière version de *la fin de l'art*. D'un coup, deux pierres (dans le jardin des arts) : crise du concept de représentation, crise du concept d'universalité.

En se généralisant, la représentation induit sa propre mort. La télévision repousse à l'infini les limites du représentable. Tout, partout, à tout instant, instantanément, est



susceptible de se voir incorporé dans le monde des représentations. A quoi peut servir désormais une subjectivité créatrice ? Même pour élire des « ready made ». La télévision c'est le monde comme « ready made » permanent, généralisé.

L'universalité que visait tout geste créateur, sans être jamais tout à fait sûr de l'atteindre, puisque c'était la marque des seules œuvres réussies, voici qu'une machine la donne sans effort, d'emblée, en prime, à tout ce qui transite par elle.

Coup de vieux, coup de mort. Ils ne mouraient pas tous, mais tous étaient touchés, les systèmes de représentation autrement appelés arts. Périmés, ils ne pouvaient que relever le défi de la télévision ou périr. Désormais la modernité allait se mesurer à la capacité de relever ce défi, de surmonter ce traumatisme.

Quand Vostell produit le concept de *dé-coll/age*, en 1954 (il a vingt-deux ans), même s'il ne le sait pas encore, c'est bien une réponse à la télévision qu'il élabore. Quand tout est toujours déjà représenté, il ne reste plus qu'une seule façon de créer, c'est de *lacérer*, de jouer avec les différentes couches superposées, empilées dans un volume plat. Cela donnera d'abord le décollage d'affiches et les effaçages de journaux, puis les décollages de télévision (dérèglement, perturbation d'un programme standard, mise en boucle d'un court fragment d'émission enregistré avec une caméra de cinéma ou un magnétoscope). Cela donnera aussi les actions dans la rue, les happenings, où il s'agit, en quelque sorte, de lacérer la vie quotidienne, cette vie quotidienne que la télévision recycle en permanence dans le monde des représentations.

Relever le défi de la télévision, surmonter le trauma qu'elle cause, ce sera toujours se tenir au plus près de ce qui la meut : la prolifération infinie de la représentation. Et plutôt que de tenter de l'enrayer, de la réduire, cette prolifération, il s'agira de l'affoler en la multipliant par elle-même. Le dé-coll/age c'est l'infini à la puissance infini. Le comble de l'impensable, l'absurde par excellence. Autrement dit : le Hasard.

En discutant avec Don Foresta, pour la revue *Traverses* n°23, sur certaines connivences entre hasard et vidéo, nous étions arrivés à cette conclusion que les deux principales figures modernes du Hasard, que les artistes sont donc susceptibles de rencontrer, s'épellent : *Relativité* (théorie de la) et *Télévision*. Depuis Marcel Duchamp la première n'est plus un mystère. Quant à la seconde, si nombre d'artistes (Cage, La Monte Young, Motherwell, Kaprow, Cunningham, Maciunas, Paik, beaucoup d'autres) en avaient ressenti l'effet traumatique et avaient commencé à en relever inconsciemment le défi, il revient à Vostell de l'avoir pour la première fois clairement désigné. Introduire un téléviseur dans un environnement (en 1958), écrire la « partition » du happening *TV dé-coll/age pour des millions* (en 59), c'est tout à la fois formuler théoriquement un problème et produire pratiquement sa solution (l'une de ses solutions).

Environnement, happening : deux façons de « sortir du tableau », et ce faisant, de relever le défi de la télévision. D'après ce qu'il nous confie dans l'entretien qui suit, il semble que Vostell doive, en grande partie, la découverte de ces sorties de secours aux *Matres fous* de Jean Rouch. A travers eux, c'est d'un seul coup, pour lui, la rencontre des *rituels*. Rencontre à laquelle il accorde une importance décisive comparable à l'influence que signifia pour les cubistes la découverte de l'art nègre (masques, statues). A cette différence près, ajoute-t-il, que les cubistes, faute de ne pas avoir découvert les rituels « *ne sont pas sortis du tableau* ». En somme, la télévision serait le dernier avatar du tableau, le dernier tableau, composé de millions et de millions d'images empilées à plat dans le même cadre, le tableau ultime après lequel il n'est plus possible de continuer à faire des tableaux. Et relever le défi-trauma de la télévision c'est d'abord commencer par comprendre cela : qu'il existe un espace de la représentation qui échappe au tableau, à l'ordre, au règne du tableau. C'est l'espace où les spectateurs et les acteurs se confondent, où les spectateurs deviennent acteurs. Un espace qui se constitue par l'application du principe du dé-coll/age à la vie même.

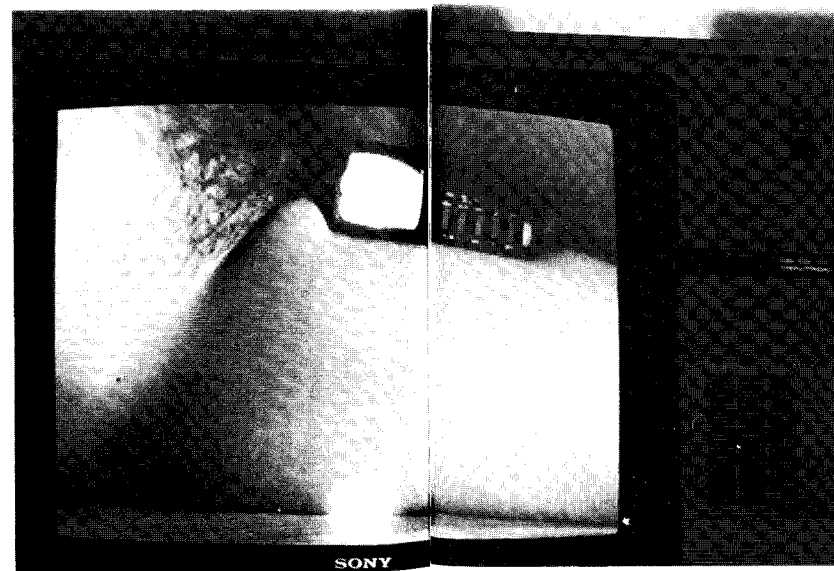
Découvrir une réponse au défi de la télévision dans un film de Rouch, cela revient à avouer, par contre-coup, que le cinéma de Rouch était à cette époque, sinon le seul, l'un des rares qui tenaient le choc devant la nouveauté radicale de la télévision. Car le coup de vieux consécutif à l'apparition de la télévision ne choque pas seulement les arts plastiques, il lézarde aussi le cinéma. Et en ce sens, on peut voir la Nouvelle Vague comme une réponse au défi de la télévision. Il n'est pas fortuit que le cinéma de Rouch fasse, ici encore, figure d'inspirateur.

Godard et Vostell sont contemporains. Ils ont vu les mêmes films sur les mêmes bancs de la Cinémathèque et s'ils en ont tiré les mêmes conclusions dans des domaines différents, c'est qu'ils se posaient les mêmes questions, liées par le même traumatisme. Si l'on



« A Ulm, près d'Ulm et autour d'Ulm »  
(Happening à Ulm, 1964).

Butterfly TV. 1980



peut dire que Godard reste le seul à n'avoir cessé d'approfondir la rupture de la Nouvelle Vague avec le cinéma ossifié, à bout de souffle, n'est-ce pas parce qu'il est finalement le seul cinéaste (soyons juste : il y a aussi les Straub et Moullet) contemporain de la télévision, c'est-à-dire : traumatisé par la télévision, constamment conscient, hyper-conscient, de l'avance de la télévision sur le cinéma, constamment aussi à la recherche de nouvelles formes pour combler ce retard. Comme Vostell (et peu importe que l'un fasse la fine bouche devant l'autre). Et l'on en vient alors à penser qu'il serait fort éclairant de reprendre un par un tous les films de Godard et de réexaminer en terme de *dé-coll/age* tout ce qui chez eux a été interprété jusqu'à maintenant en terme de *collage* (concept qui appartient à des avant-gardes antérieures, antérieures à la télévision). Chez Godard comme chez Vostell, on trouve la même attitude devant le défi de la télévision : d'une part, rejet agressif, téléclaste, sociologisme critique (machine à décerveler, etc.), d'autre part, attraction, fascination, appropriation jalouse de ses secrets, modes de fonctionnement, formes de base, vitesses de croisière, multiplicités, équivocités.

Mais enfin, en quoi consiste ce défi ? Comment se présente-t-il, se manifeste-t-il, demanderont, tombant des nues, celles et ceux qui ne l'ont encore jamais ressenti ? C'est simple — du moins est-il plus simple pour nous aujourd'hui de le définir que pour ceux (Cage, etc.) qui l'ont entendu dans les années 40 en Amérique, 50 en Europe, quand la télévision était encore dans ses langes.

C'est simple : n'importe quel plan de télévision — d'une speakerine, du président de la République, d'un morceau de fromage, d'un mineur de fond, d'une majorette, d'un athlète en forme, d'un ministre, d'une baleine, d'une cocotte minute, d'un recordman de l'heure, d'une tortue, d'un lapin, d'un imbécile, d'un génie, d'un pauvre diable, d'un père noble, d'une ingénue, d'un menteur, d'un coup d'état, d'un carambolage, du printemps, de l'été, de l'hiver, de la rentrée des classes, allongez vous-même la liste — est plus juste que 999/1000 des plans de cinéma ; plus juste que 99/100 de ce qui s'entend et se voit au théâtre, dans les concerts, les spectacles de danse ; plus juste que 999/1000 de tout ce qui s'imprime dans les livres et les journaux.

Horizon, limite de la modernité, le trauma TV, repéré par Vostell, est aussi le maillon manquant entre Paik et Godard, le maillon qui permet d'apercevoir que Godard a plus de choses (de passions, d'angoisses, de victoires) en commun avec Paik qu'avec 99/100 des cinéastes, donc qu'ils habitent le même territoire, un territoire qui comprend, entre autres régions, certaines contrées de l'Art Vidéo.

Vostell et Paik sont les deux piliers fondateurs de l'Art Vidéo. On a l'habitude de dire que tout commence en 1963 (et d'une certaine façon c'est vrai, il faut bien faire commencer les choses un jour) lorsque, à quelques mois près, en Allemagne, ils inventent, l'un (Vostell) le dérèglement concret de l'image de télévision, l'autre (Paik) son exploitation abstraite (perturbation du balayage sans image réelle). Mais on vient de voir que tout cela avait commencé à se chercher bien plus tôt, quand l'un et l'autre se mettent à réagir sans le savoir encore au défi de la télévision : décollage d'affiche, « théâtre dans la rue », actions pour Vostell, musique électronique, concert néo-dada, happenings pour Paik. Du coup, se précise ce qui fonde et constitue essentiellement l'Art Vidéo : c'est le lieu où se nomme, puis se combat le grand trauma. L'espace où se prend conscience et s'analyse, se définit et se traite le dernier mal du siècle. Incurable bien entendu. C'est en quelque sorte aussi un espace philosophique. La première bande vidéo de Paik, véritable manifeste pour l'Art Vidéo, s'intitule : *Global Groove*, la faille universelle, la coupure globale (née de la télévision). Il n'y a pas si longtemps on aurait traduit cela par *coupure épistémologique*.

J.-P. F.



# ENTRETIEN AVEC WOLF VOSTELL

PAR JEAN-PAUL FARGIER

res, ni l'avion, dans lequel la mort, le désastre n'est pas inclus. L'homme d'aujourd'hui encore plus que celui d'hier est condamné à vivre avec des réalités négatives. Les rituels de masse comprennent le désastre permanent.

*Cahiers. En 1954, vous faisiez quoi à Paris ?*

*Vostell.* J'étais étudiant aux Beaux-Arts et je travaillais chez Cassandre, l'affichiste. Je dessinais des lettres pour lui. Quand je voyais dans la rue des lettres peintes à moitié délavées, déchirées, je me disais : c'est beaucoup plus intéressant que ce que je fais moi. J'avais 24 ans. Cassandre me parlait de Chaplin, Oppenheim, Adamov, des formes des autres...

*Cahiers. Vous vous intéressiez au cinéma ?*

*Vostell.* A cette époque, j'allais tous les soirs à la Cinémathèque, rue d'Ulm. Trois séances. Toute l'histoire du cinéma. Et puis aussi je lisais des livres de Freud. Je pense que la psychanalyse m'a beaucoup influencé pour inventer le happening. En 58, j'ai vu *Les Maîtres fous* de Rouch. Ça m'a énormément impressionné. C'est en quelque sorte le premier happening filmé. Voilà, moi, j'ai été formé à Paris. Les choses allemandes, je ne les ai reçues qu'après. Même l'Ecole de Francfort, Marcuse, que j'ai lu pourtant très tôt. Mais je crois tout de même qu'il est important de noter en premier qu'avant de commencer mon travail avec l'art, j'avais vu à Paris les films de Bunuel, d'Eisenstein et de Rouch. L'ethnographie, la psychanalyse et la philosophie allemande, voilà mon background.

*Cahiers. Dans Les Maîtres fous, vous y voyiez quoi, par exemple ?*

*Vostell.* Je me souviens encore de l'homme locomotive. Avec Rouch j'ai découvert le rituel. Les Cubistes étaient influencés par les masques africains, c'est-à-dire par des objets pris en soi, sortis de leur contexte. Ils ont ignoré les rituels. La génération suivante, notre génération, a découvert ces rituels. Pas seulement les rituels africains, mais aussi les rituels de l'Asie, les rituels indiens d'Amérique, du Brésil, tous ces rituels extraordinaires qui intègrent syncrétiquement des rituels européens. A partir de là, il m'a semblé évident qu'il ne fallait pas rester prisonnier de l'esthétique du tableau évident, qu'il fallait aller plus loin que les Cubistes (qui sont restés prisonniers, eux, du tableau parce qu'ils n'avaient pas perçu le rituel, parce qu'ils avaient seulement compris le masque, ce qui n'était déjà pas si mal) ; évident qu'il fallait, par exemple, déclarer les accidents de voiture, d'avions, les accidents psychologiques, les affiches lacérées, les journaux déchirés et la télévision détraquée comme œuvre d'art. En 59, j'ai écrit « TV Dé-coll/age pour des millions ». Je n'ai pas encore réussi à le réaliser. Je ne veux le réaliser que sur une vraie chaîne de télévision. Aucune n'a accepté jusqu'à présent. Cela ne peut se passer que chez les gens. Quand ils regardent vraiment leur télé. Je leur donnerai des ordres. Couchez-vous devant votre poste, marchez, courez, rampez, prenez votre brosse à dent et brossez-vous les dents devant votre télé, embrassez l'écran, etc.

*Cahiers. Aujourd'hui, Douglas Davis fait des choses semblables. Il interpelle les téléspectateurs en direct, il leur dit d'embrasser leur poste, etc.*

*Vostell.* Oui, mais moi j'ai écrit ça en 59, regardez la « partition » là. Pour chaque action, j'écris une partition. A suivre, comme en musique.

*Cahiers. Et par rapport à Paik, vous vous situez comment ?*

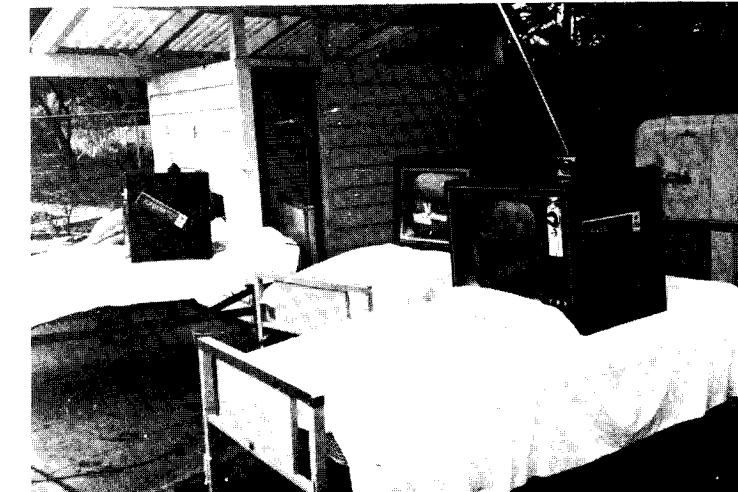
*Vostell.* Je le connais depuis longtemps. Nous nous sommes rencontrés en 1961 quand une galerie de Cologne a fait une



« TV-chaussures » (Environnement pour Paris, 1970)

exposition de lui et de moi à peu près en même temps. Moi j'exposais des petits décollages. Paik a fait quelque chose pour la galerie avec des pianos. A cette époque il ne faisait encore rien avec des téléviseurs, il faisait de la musique, il renversait des pianos. C'était le début de *Fluxus*. Il connaissait Maciunas et La Monte Young. Un jour Paik m'a invité à visiter son atelier. Il y avait des bandes magnétiques, des pianos préparés mais aucun téléviseur. On est devenu amis. Il m'a parlé de Dick Higgins, un Américain avec qui il correspondait. Il m'a montré les lettres d'Higgins. J'ai écrit à Higgins. A Maciunas aussi. Paik m'a stimulé dans ce sens. En 1962, Maciunas est venu à Cologne pour nous rencontrer, Paik et moi, et d'autres. Il y a eu un concert par Paik, auquel Maciunas a participé avec ses propres compositions. C'était trois mois avant *Fluxus*. Beuys n'était pas connu, il est venu voir cette soirée organisée par Paik, moi et d'autres, dont Maciunas. Trois mois plus tard, en 1963, Maciunas a organisé la première soirée *Fluxus* à Wiesbaden. J'y étais, j'y ai fait quelque chose. Wiesbaden ce fut la symbiose des artistes européens et des artistes américains que Maciunas avait apporté dans ses bagages : La Monte Young, Higgins, Brecht (Georges). C'est là que Maciunas a commencé à collaborer avec Spoerri, Filliou, Lebel. Lebel a organisé une manifestation *Fluxus* à Paris. A ce moment-là, au début de *Fluxus*, nous étions tous sous le coup de l'Exposition Dada qui avait eu lieu en 58/59 à Dusseldorf. Paik s'y réfère

« You » : détail (Happening, à New York, 1964)



*Janvier 1981. Nous sommes au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, assis sur les escaliers qui conduisent à la Fée Électricité. Wolf Vostell surveille du coin de l'œil l'installation de ses deux pièces (« TEK » et « les Fluxistes sont les nègres de l'histoire de l'art ») que présente l'exposition l'Art Allemagne Aujourd'hui. La première met en jeu de hautes rangées de fil de fer barbelé traçant des allées où le public est invité à se promener une valise à la main. La valise contient un poste de radio qui hurle au passage devant les piquets de fer. Le sol est jonché de 5000 cuillers et de 5000 fourchettes qui se tordent et crissent sous le pas du spectateur-acteur. Cet environnement—happening date de 1970. Il avait déjà été installé à Paris en 1974, lors de la grande rétrospective que l'ARC, ici même, avait consacré à Vostell.*

*L'autre pièce est plus récente et se rapproche davantage d'un tableau. C'est un immense agrandissement d'une photo de manifestation de noirs américains pour l'égalité raciale. Ils affrontent des flics qui tiennent des chiens en laisse. Plaqués, collés, greffés sur ce fond : des appareils photos, des plaques de métal (du plomb sans doute) et un loup empaillé, gueule ouverte, un mini poste de télévision greffé sous sa gorge.*

*Vostell est le premier dans l'histoire de l'Art à avoir systématiquement mis en scène des téléviseurs. Je commence par lui demander de se souvenir de la première fois...*

*Wolf Vostell.* Ma première pièce avec un téléviseur, c'était en 1958. Inclus dans un assemblage. Il avait un programme normal mais détraqué. Avec des fils de fer barbelés autour. Et devant le poste : un tas d'ossements. Quand ils passaient un reportage sur une guerre cela donnait un effet de redoublement, de duplication. Ce n'était pas un collage mais une juxtaposition. Ou plutôt un *décollage*.

*Cahiers. Le maître mot de toute votre pratique est cette notion de décollage. Comment l'avez-vous forgée ?*

*Vostell.* En septembre 54, j'arrive à Paris et je tombe sur ce titre à la une du *Figaro* : « Peu après son décollage un Super Constellation tombe et s'engloutit dans la rivière Shannon ». Je connaissais tous les mots de cette phrase sauf celui de décollage. Je connaissais le mot collage mais pas le mot décollage. J'ai ouvert mon dictionnaire, j'ai compris le sens de la phrase. Il m'a semblé qu'il y avait là, dans ce mot, toute la plasticité, toute la tragédie, tout le processus de l'action, tout le rituel de notre société : un avion tombe pendant son décollage. C'était le résumé fulgurant de toute la dramaturgie sociale. Je l'ai vu



Wolf Vostell, portrait

en un éclair. C'est formidable comme ça m'a secoué, réveillé. J'avais l'impression d'avoir trouvé une mine d'or esthétique. Et de fait, jusqu'à présent, je peux relier tout ce que je fais à ce mot dans cette phrase paradoxale : un avion s'écrase en décollant. J'ai commencé par déchirer le mot décollage lui-même pour en faire DE-COLL/AGE. Puis j'ai nommé dé-coll/age les actions que je faisais dans la rue (ce qu'on a appelé plus tard, ailleurs, happening), actions qui accordaient une grande importance aux affiches déchirées. Des actions destructrices. La vie n'existe pas sans destruction. André Citroën a dit : une voiture c'est 75% de psychologie, 25% de technique. Moi je dis : si vous achetez une voiture, vous achetez l'accident avec. Aujourd'hui, il n'y a pas un phénomène, ni la télé, ni les voitures



Nam June Paik avec son premier magnétoscope dans le happening de Wolf Vostell intitulé « Dogs and Chinese are not allowed ». (Wantangh, Long Island, 1966)

souvent. Quelque temps après *Fluxus 63*, je vais voir Paik dans son studio. Il m'avait invité à venir dans son « studio secret ». Jamais encore je n'avais entendu dire par quelqu'un qu'il avait un studio secret ! C'était dans un petit village près de Cologne. J'entre. Il y avait beaucoup de choses et pas beaucoup de place. Je vois trois ou quatre téléviseurs. Il me dit qu'il est en train de les préparer pour une exposition. Il voulait me les montrer avant.

**Cahiers.** *Parce que vous aviez déjà travaillé avec des téléviseurs ?*

**Vostell.** Oui mais pas comme ça. Paik m'a expliqué sa démarche électronique. Il avait vu l'année précédente un des mes téléviseurs trafiqués dans une exposition. Mais lui faisait ça beaucoup plus systématiquement. Il avait beaucoup plus de connaissances électroniques que moi, peut-être parce qu'il venait du Japon. Ce qu'il recherchait c'était la voie vers la télévision abstraite. Si on peut parler maintenant de divergences entre nous, voilà un point intéressant. Moi j'ai toujours été attiré par les images *décollagées*, où on voyait encore des fragments, comme sur une affiche déchirée, pas totalement détruite. Tandis que Paik, dans sa première exposition à Wuppertal où il a présenté ses « téléviseurs préparés », fabriquait des formes abstraites. Visuellement abstraites. En 1963, moi je continuais dans la voie du dé-coll'age, avec ce film que vous avez vu hier, *Sun in your Head*, qui enregistre des décrochements, des sautes d'un fragment de programme de la télévision allemande. Ce type de recherche n'intéressait pas Paik.

**Cahiers.** *Mais plus tard il est allé lui aussi dans ce sens.*

**Vostell.** Oui mais il avait vu mon film en 1963 à Wuppertal. Un peu plus tard, en 1964, à New York, il a participé à un des mes happenings. On enterrait un téléviseur. Juste un bout sortait de la terre. La Monte Young y était. Oldenbourg aussi. Et Paik, avec son premier magnétoscope. Il enregistrait le happening. J'ai une photo de lui, je vous l'enverrai. Paik était le premier artiste au monde à utiliser ce genre de machine. Il l'avait ramenée du Japon. Un Sony. Moi je n'ai pu en acheter un qu'en 1969. En Allemagne. Le premier que Philips a sorti. Très mauvais.



Wolf Vostell avec Dalí à Cadaques en 1978.

**Cahiers.** *Donc Paik a été le premier pour le magnétoscope et vous le premier pour le téléviseur.*

**Vostell.** J'ai fait très tôt toutes les choses possibles avec la télévision, toute la dialectique possible. Voilà par exemple une photo de YOU (VOUS). 1964, New York. Trois téléviseurs dans des lits. 1964.

**Cahiers.** *Ce qui vous intéresse dans la télévision, en fait, c'est le téléviseur, l'objet. Pas le moyen technique.*

**Vostell.** C'est le rituel. Regarder la télévision est un rituel. Aller au cinéma n'est pas un rituel. Dans la télévision il y a un rituel monopolisé à base de schizophrénie collective. La prochaine révolution visuelle aura lieu quand on sera capable de brancher l'enregistreur vidéo directement sur le cerveau, sans caméra. Alors on pourra visualiser directement la pensée. A ce moment-là, la télévision et la vidéo seront totalement libres. Ton cerveau relié à un écran, tu verras directement tout ce que tu penses.

**Cahiers.** *Ce sera transcodé comment ?*

**Vostell.** Si je savais ça, je serai Léonard de Vinci. Je suis déjà arrivé à établir le concept et j'en ai fait le plan, c'est déjà beau. Je crois que ce sera la prochaine révolution dans l'Art, car tout ce qu'un homme peut penser arrive. Ils vont trouver la méthode pour décoder les pensées, peut-être par impulsions bio-chimiques. Et chacun à la maison pourra rêver et voir son rêve.

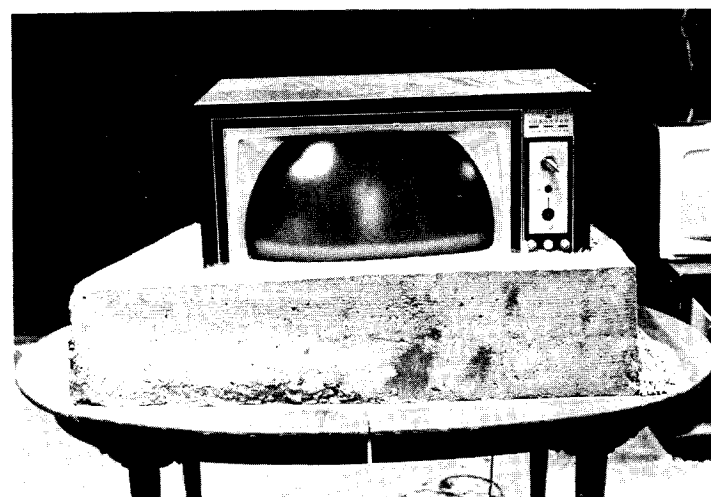
**Cahiers.** *En attendant, on doit se contenter de regarder la télé, c'est ça ?*

**Vostell.** C'est ça.

**Cahiers.** *Comment expliquez-vous que dans le mouvement des happenings, personne en dehors de vous n'a songé à utiliser des téléviseurs ?*

**Vostell.** Vous pouvez aussi de la même façon me demander (et vous demander) pourquoi les artistes américains n'ont pas fait un travail de documentation sur la guerre du Vietnam. Ils sont bloqués dans le fait. Pour eux la télé est quelque chose de tellement normal qu'ils ne la voient plus, ce n'est pas un phénomène. Pour moi, c'était un phénomène phénoménal. Paik lui non plus n'est pas américain.

**Cahiers.** *Et l'idée du béton, du bétonnage, c'est venu comment ? quand ?*



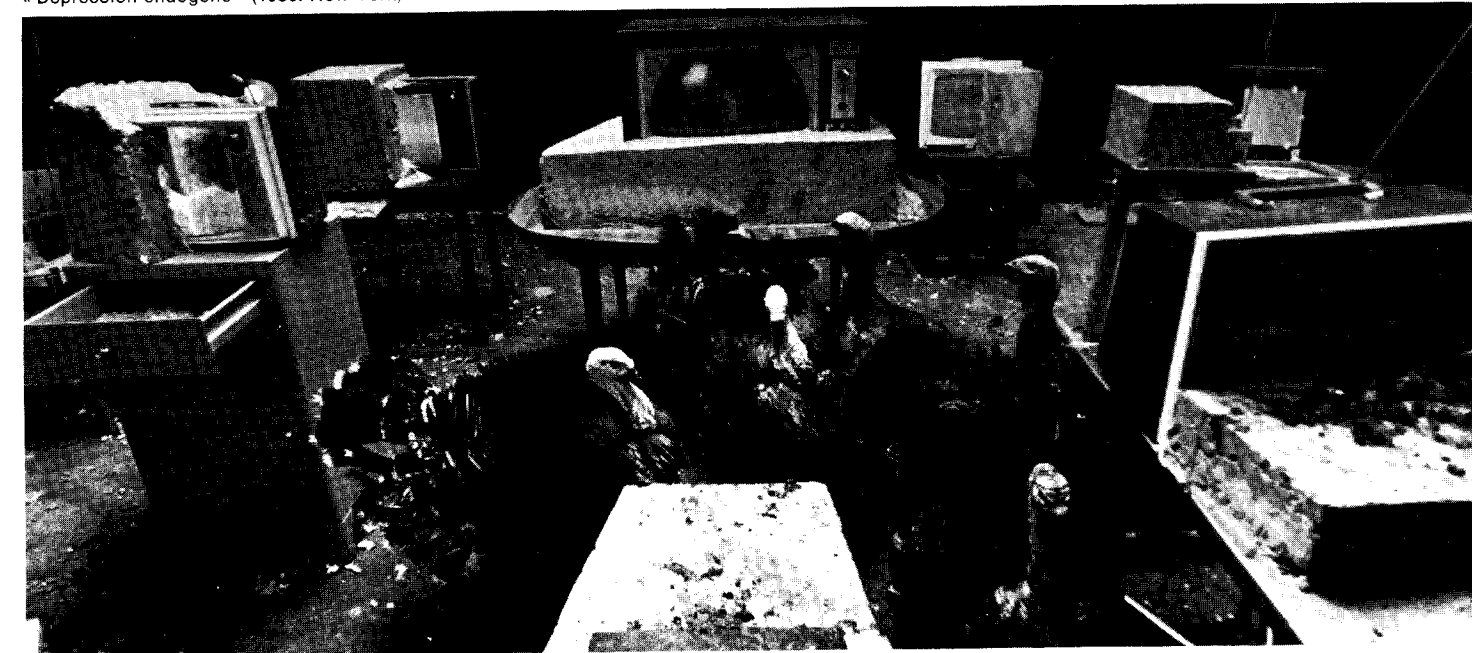
Détails de « Dépression endogène »

**Vostell.** En 1969. Sûrement influencé par Berlin, le Mur. Ma première idée : mettre une chaise et une voiture dans du béton. Sans regarder trop la forme. Il s'agissait plutôt de faire le geste. Quelque chose d'archaïque. Le matériel comme art. C'est très important qu'il y ait une voiture là-dedans. Beaucoup de gens ne croient pas qu'il y en a une. Il y en a une.

**Cahiers.** *Et bétonner une télévision ?*

**Vostell.** Je l'ai fait en 74, pour la rétrospective à l'ARC. Après je l'ai donnée à Bizot qui avait beaucoup aimé ça. Il n'est jamais venu la chercher. Ce qui m'intéresse aujourd'hui c'est le mixage. Il faut rapprocher les choses non logiques, sinon tu tombes dans la répétition. Voilà des photos de « *Dépression endogène* » que j'ai installé il y a trois mois à Los Angeles. Des dindons et des téléviseurs plus ou moins bétonnés. Ce n'est pas une situation folklorique ou exotique. C'est une pièce d'éducation esthétique. Pour moi, mettre ensemble des animaux et des téléviseurs c'est faire de la dialectique. Je mets en forme dialectiquement le système nerveux d'un téléviseur et le système nerveux d'un animal. Trente téléviseurs : de toutes les tailles, de toutes les années. Il y a un troisième élément qui est confronté aux deux autres : les images sur les télé-

« Dépression endogène » (1980. New York)



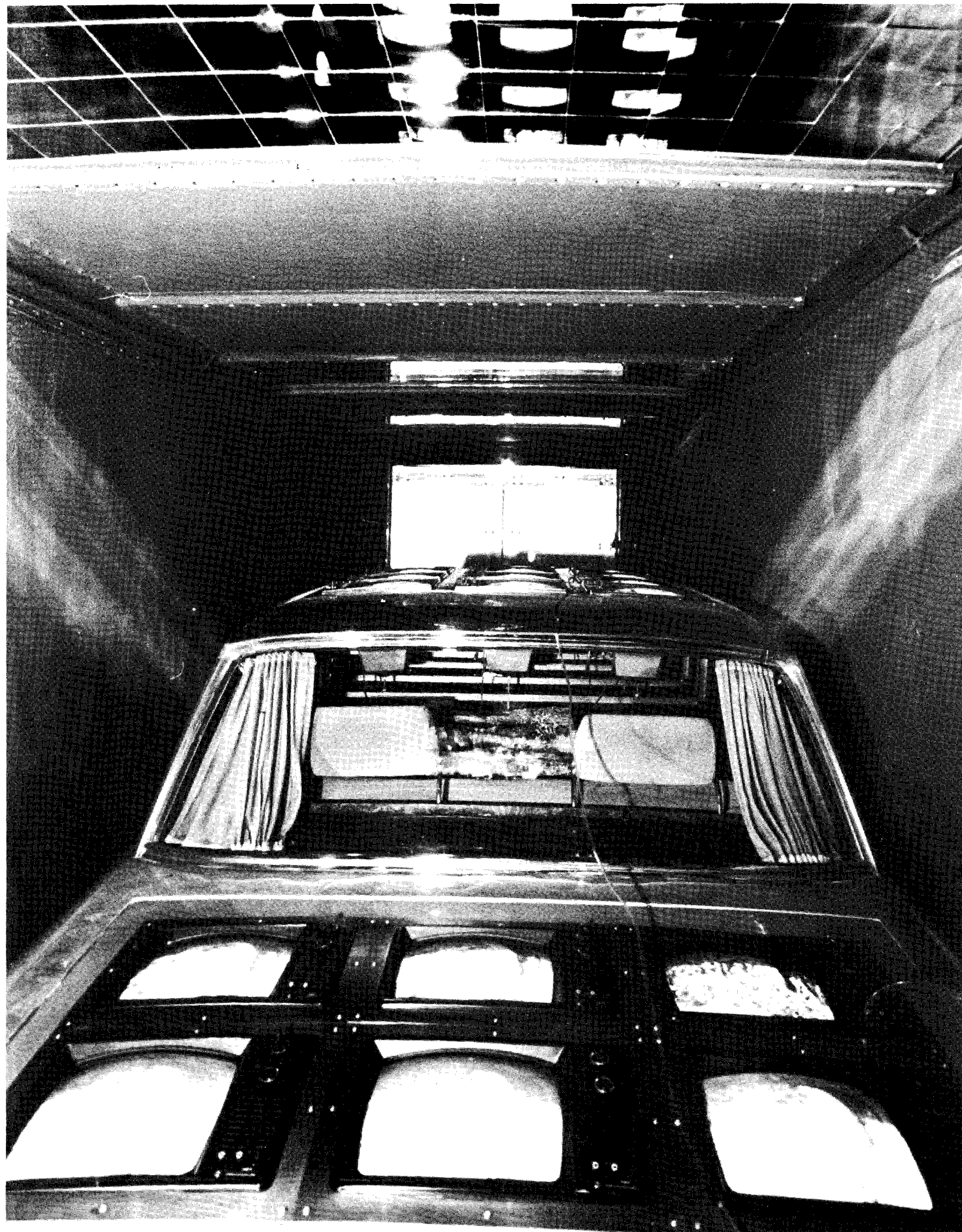
viseurs renvoient à des rituels oubliés des Indiens américains. Quand les Européens sont arrivés en Amérique, les Indiens parlaient avec l'eau, avec la pluie, avec les animaux. Les Européens ont dit : au travail, Aujourd'hui que l'on s'aperçoit que faire des rues etc. ne donne pas le bonheur, il faut revenir aux cultures préhistoriques, il faut valoriser la culture des Indiens, des Africains, etc. L'avant-garde c'est toujours aussi une rétrogarde, un regard sur le passé. En ce moment, je m'intéresse beaucoup à la préhistoire.

**Cahiers.** *Revenons un peu à votre rapport au cinéma. Je pense tout à coup à Week-end. Un film de l'époque des happenings et du bétonnage des voitures.*

**Vostell.** Franchement je préfère Chaplin. J'ai beaucoup appris de Chaplin, de Keaton. Pas de Godard.

**Cahiers.** *Est-ce qu'il n'y aurait pas dans Week-end une influence de Fluxus, ou pour le moins une convergence ?*





*Vostell.* Godard et les voitures, c'est de l'opérette, c'est complètement opposé à *Fluxus*. Je préfère une vraie photo d'accident. La photo d'un vrai désastre arrivé sur l'autoroute.

*Cahiers.* Créer c'est pourtant métamorphoser, retoucher la réalité en même temps que la reproduire.

*Vostell.* Oui mais il doit toujours rester un coin pas retouché à côté du coin retouché. C'est ainsi que je procède. Je ne sais pas si Godard agit ainsi. Au fond je ne connais pas bien Godard. Ce que j'aime du cinéma c'est peu de choses. Les *Maîtres fous* c'est mieux que *Week-end*. Le dernier film qui m'a beaucoup ému, dernièrement, presque autant que les *Maîtres fous* c'est les *120 journées* de Pasolini. Il y a dans ce film une force qui rejoint celle des rituels les plus archaïques. *Fluxus* c'est valoriser les choses archaïques, inférieures. Il y a une action formidable de Maciunas : un homme vient s'asseoir devant le public et tousse pendant un quart d'heure, une demi heure. Je l'ai fait moi aussi en Espagne, l'année dernière. J'ai payé un homme malade qui est venu et a toussé. Dix minutes. Savez-vous ce qu'a fait Dali, le jour où les Allemands sont entrés dans Paris ? Il a fait venir une femme malade dans un théâtre. Il lui a rasé la tête devant le public. Il a couvert sa tête rasée avec une omelette. Le public était en rage. Un docteur s'est avancé vers Dali : vous êtes génial, vous avez inventé une thérapeutique.

*Cahiers.* Lacan ?

*Vostell.* Oui, c'était Lacan. Mais ça on n'en parle jamais dans l'histoire de l'art.

*Cahiers.* C'est assez proche de L'Age d'Or... et de *Week-end*. La fin avec les scènes de cannibalisme.

*Vostell.* Dali est le premier aussi à avoir exposé des voitures. *Taxi de Paris* : une de ses expos avant guerre.

*Cahiers.* Et Duchamp ? A-t-il joué un rôle dans votre rapport à la télévision ?

*Vostell.* Non. Duchamp je l'aime beaucoup mais j'ai toujours trouvé son œuvre un peu sèche, sans érotisme. J'ai beaucoup plus appris de Picasso. De Picasso plus que de tous les autres. Picasso m'a montré que l'art c'est de la liberté, pas de la peinture. L'art c'est montrer de la liberté. Pour moi, les plus grands artistes ne sont pas ceux qui font les plus beaux tableaux, mais ceux qui montrent le plus de liberté. Après 25 ans de travail, je reviens au point où les petites choses stylistiques n'ont plus beaucoup d'importance. Je sais, j'ai été le premier en Europe pour le happening, le premier dans le monde pour les choses avec la télévision. Mais ça signifie quoi ? Ce n'est pas important d'avoir trouvé une formule. Ce

A gauche : cette Mercedes se trouvait dans un des sept wagons du train Fluxus que Vostell a fait circuler, pendant cinq mois, en 1981, dans toute la Rhénanie. Le train s'arrêtait dans une ville, y restait une semaine. Invité à monter, le visiteur devait parcourir jusqu'au bout cette sorte de tunnel-musée de sept ou huit wagons en enfilade et il découvrait une série de tableaux sur la chute des anges, une voiture télévision, un salon de meubles bétonnés, une galerie de voix (déclenchées à volonté en appuyant sur des boutons dans le mur), un régime de téléphones dont le combiné est un os, des loups poignardés dans une mare de piments rouges broyés. C'était comme de pénétrer dans le ventre d'une pyramide et de retrouver les objets rituels d'un mort étrangement familial.



« Les fluxistes sont les nègres de l'histoire de l'art » 1980

qui compte c'est de faire de la liberté avec cette formule. Il faut montrer des actions libres, des pensées libres. Après 25 ans de travail je pense que le meilleur parti politique n'est pas un parti politique, c'est l'Histoire de l'Art. Je suis membre de ce parti politique. Si je peux donner quelque chose dans cette Histoire de l'Art, un millimètre, un centimètre, je serai très content. La vérité c'est tout ce que j'ai appris d'éthique dans l'Histoire de l'Art. Avoir produit 50 000 ans de choses pour la société, ne jamais avoir fait une guerre, seulement des choses pour expliquer le monde, voilà le bilan de ce parti. En face de lui : que des destructions, des guerres, des gens qui veulent asservir les artistes. L'Histoire de l'Art c'est le médicament et la nourriture de l'Histoire de l'Homme. C'est la seule force qui est gratuite, qui ne coûte rien.

(Propos recueillis par Jean-Paul Fargier)

« Sun in your Head » 1963. Dé-coll/age TV-film.



# Technique

## Polémique sur le steadicam et « Coup de Torchon »

# Une lettre de Bertrand Tavernier

Très chers Cahiers, Quel plaisir de découvrir un article comme celui consacré au steadicam qui remet en question bien des idées reçues. Il est si rigoureux, si bien documenté, si superbement écrit que je regrette de ne pas l'avoir lu avant de tourner mon film. Mais ce qui est plus grave, c'est que l'auteur n'a disposé que de fort peu de place pour développer ses idées et cela l'a contraint à couper sans doute de larges passages de sa démonstration. Sinon, il aurait forcément fait la part des plans tournés à la main, de ceux où la caméra était sur une voiture, et des plans utilisant le steadicam. Seul le manque de place peut expliquer qu'il n'analyse pas concrètement la différence qu'il sait si bien percevoir théoriquement entre les différentes sortes de mouvement : par exemple le deuxième travelling du bal, celui qui précède Noiret et Huppert en charette et la course de Noiret après le premier meurtre. Il est facile à des yeux si exercés et qui ne tombent pas dans les pièges tendus par le dossier de presse de voir l'énorme différence de texture entre les trois mouvements.

Je regrette aussi que la brièveté de l'article empêche son auteur de s'interroger sur l'acceptation du flottement de la steadicam, la vision que cela procure, détruisant la symétrie, le centre du plan, les horizontales et les lignes de fuite, ce qui me paraissait correspondre, dans les moments où je l'ai utilisée (et dans les plans à la main qui en retrouvaient parfois l'équivalent) au propos stylistique et éthique de Jim Thompson, à l'absence de stabilité que traduit son style (il est d'ailleurs marrant que deux des films tirés de Thompson se soient trouvés confrontés à la même approche), sa vision du monde... Effet organiquement opposé à celui recherché par Kubrick (chez Kubrick rien n'était réalisé en son direct) où tout recréait la logique d'une vision schizophrénique. Non, la seule chose qui ai frappé mon absence de regard technologique et celui de mon chef opérateur si sportif et si peu artiste, c'est la légende artistiquement rajoutée sous la photo choisie par un regard perçant bien que non technologique. On peut y lire que la caméra suit Noiret... Comment la caméra peut-elle suivre quelqu'un qui recule ? On croirait entendre cet ordre célèbre de Carlo Rim demandant à son opérateur un gros plan d'Eddie Constantine la valise aux pieds...

Surtout que le plan choisi, encore une vacherie, comme exemple de mouvement de steadicam est un des très nombreux plans fixes, réalisés sur pied (avec la bulle)... C'est sans

doute les innombrables secousses sismiques qui agitent le continent africain qui l'ont rendu si peu stable à l'œil de Chion qu'il l'a pris pour un travelling. Il est vrai, disait Henry Chapier à propos d'un film d'Arthur Penn que « même les plans fixes bougent ».

Comme me le souffle Claude Chabrol, confondre un plan fixe, même s'il n'est pas hors champ, avec un mouvement d'appareil qui en empêche la structure (du hors champ) alors qu'au contraire la steadicam en suscite un troisième (hors champ) occulté généralement par les panoramiques et les plans fixes, est la meilleure manière de s'identifier avec la vision des personnages de Jim Thompson, notamment celui qui, « quand il voit un blanc commettre une faute, ferme les yeux et clame

que c'est un nègre, histoire de pouvoir se faire écouter et même payer à boire par tous les braves citoyens qui aiment toujours se faire convaincre de ce qu'ils croient déjà savoir ».

On remarquera l'ingénuité de la parabole (j'aurais pu citer aussi celle des chiens qui hurlent à la lune, ou du type qui chaque fois « qu'il voit un clébard, affirme que c'est un coyotte ») qui a l'avantage de ne rien prouver du tout, sinon, comme disait Alexandre Vialatte, « qu'Allah est Grand ».

Veillez agréer l'expression de mes sentiments stables et fixes.

Bertrand Tavernier

## Réponse de M. Chion

Bertrand Tavernier croit-il vraiment, au sujet de cette photo choisie et légendée après coup, le texte une fois écrit, dans le souvenir global du film, et non à la table de montage, qu'en voyant *Coup de Torchon*, j'ai halluciné un travelling au lieu d'un plan fixe ? Que cherche-t-il, en délayant son ironie sur cette erreur effective dans le choix d'une photo, sinon à discréditer par ricochet un texte qui pas une seconde ne s'y réfère, à cette photo ? Il dit assumer, comme choix d'auteur, le flottement de la steadicam. Dont acte — mais

donner ses intentions d'auteur ne suffit pas pour que l'on doive s'incliner, et les reconnaître effectivement mises en œuvre. Mon texte est de parti pris ? Bien sûr. Ce n'est pas une « démonstration », comme il dit, que j'ai tenté, mais une analyse critique concentrée sur un aspect dit technique. Comporte-t-elle des erreurs de faits ? Que Tavernier les relève, au lieu d'insinuer seulement qu'il s'en trouve. Sa lettre ressemble un peu à son film : elle laisse entendre beaucoup, pour ne pas dire grand-chose.

De plus, Bertrand Tavernier produirait-il, dans le style « je vous ai bien eus » (et en contradiction avec ses déclarations à la presse) la preuve que seulement un tiers du film est tourné à la steadicam, que là n'est pas la question : dans une œuvre, ce n'est pas la fréquence d'un procédé ou d'une tournure qui compte, c'est la manière dont elle marque le style par sa singularité, et sa présence à des moments significatifs. *Coup de Torchon* est marqué par ses plans steadicam.

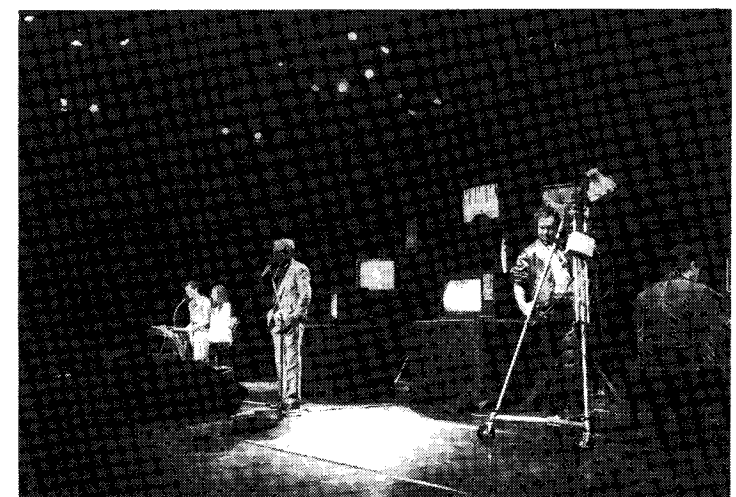
Tavernier aimerait bien renvoyer les critiques à leur chère théorie, croyant lui-même tenir le bon bout du cinéma, celui de la technique. Mais la technique le tient, lui : la mettre en route, la commander, ça ne suffit pas pour la mettre en œuvre. ●

# Vidéo

# Ashley le magnifique Sanborn l'éblouissant

par Jean-Paul Fargier

Pas plus Bob Ashley que John Sanborn n'ont inventé la projection multiple. Cela fait deux bonnes dizaines d'années (sans parler de Gance) que des artistes utilisent des écrans multiples (cinéma et vidéo) dans des spectacles d'avant-garde explorant les carrefours du théâtre, de la musique, de la danse et des images. L'invention de Bob Ashley n'est pas là. Elle réside, comme je l'ai montré dans *les Cahiers 318*, en décembre 1981, dans l'utilisation très spéciale du direct vidéo (et non du direct vidéo en tant que tel, car là aussi cela fait plus que belle lurette que des artistes se servent de la vidéo pour réinjecter dans une performance des reflets partiels de celle-ci). L'invention d'Ashley, dans *Perfect lives (Private parts)*, par delà les beautés intrinsèques de sa voix, de sa musique, de ses textes et de ses mains dans les poches, par delà les brillantes prestations de Peter Gordon, l'ingénieur du son, de Blue Gene Tyranny, le pianiste, de Jill Kroesen et David van Tiegen, le chœur, l'invention d'Ashley tient dans le rôle très particulier qu'il assigne à l'image directe (rôle qui découle logiquement, d'ailleurs, de sa démarche formaliste) : improviser des rimes, des échos, des doubles, à partir d'une figure de base (cercle, lignes convergentes, quadrillage, volumes verti-



Perfect Lives de Robert Ashley (photo Enguerrand)

caux, horizontale basse, etc.) commune aux images préparées (qui en quelque sorte l'énonce, la formule) et sans doute aussi, d'une autre façon, moins perceptible, aux structures du texte et de la musique de chaque acte de l'opéra. Et là — je l'ai déjà écrit, analysé, souligné — l'apport de John Sanborn, un des plus brillants artistes vidéo américains, est beaucoup plus décisif que celui d'un simple interprète. La vidéo de *Perfect lives* porte sa signature. On y retrouve l'aboutis-

sement des recherches (menées avec Kit Fitzgerald) d'*Interpolation*, de *Resolution of the eye*, d'*Olympic Fragments (Cahiers 314)*. Depuis leur venue à Beaubourg, au Festival d'Automne, John Sanborn et Bob Ashley ont entrepris la « mise en cassette » de *Perfect Lives*, donc le passage des écrans multiples à un écran unique. J'ai vu deux de ces cassettes, *La Leçon* et *Le Bar*. La pre-

→ suite page XIII

vidéo (suite)

mière produite et réalisée à New York, aurait dû constituer le quatrième numéro de l'émission *Vidéo 2*. La seconde, produite et réalisée à Liège, à la RTBF, pour l'émission *Vidéographie*, a été montrée au dernier Festival de Montbéliard dans le cadre d'un hommage (sur lequel je reviendrai) à l'émission de Jean-Paul Tréfois.

Deux cassettes aux partis pris différents, à la même éblouissante facture.

Partis pris différents : *Le Bar* intègre dans son montage de nombreux plans d'Ashley disant son texte, visage peint, mains dans les poches, environné d'images, plans tournés en direct par Sanborn pendant une des représentations de Beaubourg ; *La Leçon* a été entièrement réenregistrée en studio par les deux choristes et Bob Ashley n'y apparaît pas, à l'exception d'un glissement furtif de son portrait lunettes noires anamorphosées par le Quantel, dans l'étroite largeur des touches d'un piano en bas de cadre, tandis qu'il prononce les seuls mots qu'il dira dans toute cette cassette. Facture éblouissante au sens strict, puisqu'entièrement fondée sur un principe d'évanouissement. Rien n'advient que de la trame. Tout retourne à la trame comme à une poussière native. Systole, diastole d'un cœur électronique.

Arrivée d'images du fond du cadre, naissant de n'importe quel point, grandissant jusqu'à occuper tout ou partie du cadre, s'évanouissant de même en rapetissant jusqu'au point. Un point souvent localisé ailleurs dans le cadre que le point de départ. Ralenti évanescents, fondus généralisés, éclipses. Eclipses, c'est-à-dire glissements lents, progressifs d'une image derrière ou devant une autre, encadrées l'une et l'autre (on aperçoit ça au JT depuis qu'ils utilisent le Quantel, au détriment hélas de l'homme incrusté : le front du présentateur bouffé par un coin de l'image incrustée).

Pliure de l'image sur elle-même, s'auto-phagocytant (effet classique de Quantel). Disparition au centre du cadre, dans une trappe invisible (un effet merveilleusement déjà mis en œuvre par Paik dans *Merce by Marcel*). Empreinte furtive d'une image dans une autre, comme une trace mnésique : la tâche d'un corps insistant trois secondes avant de se fondre (comme les skieurs au-dessus du tremplin d'*Olympic Fragments*). Parfois ce n'est plus qu'un trait, un contour, qui subsiste d'un plan dans un autre : doigts du pianiste, touches du piano, s'imprimant plus longtemps que les doigts et que le piano réels. Des sortes de dépouilles, d'épluchures. De matrices aussi.

Matrices diverses empruntées à un plan précédent : silhouette humaine, clavier, mains du pianiste, arc-en-ciel de ses bagues, dépression d'une touche soudain figée. D'autres images viennent naître et mourir en ces moules. C'est l'incrustation généralisée. L'espace se structure, d'un plan en plan, et cela va très vite d'un plan à l'autre, en suivant ses propres plis ;

divisions, compartiments. Les mots eux-mêmes ne sortent pas d'une bouche mais de la trame. De la jointure au centre de la trame des deux bouches peintes s'accolant de Jill et David. Des mots s'écrivent aussi un instant avant de retourner à la trame. Des mots du texte : a fact, she said, no zhay ; des mots définissant le mode d'être de telle ou telle image : a pre-recorded image, a re-creation, a re-actement, zooming in. Tous ces procédés combinant les effets les plus courants des règles traditionnelles (volets, fondus) et les effets les plus sophistiqués de la mémoire de trame et de la digitalisation, John Sanborn en use avec une virtuosité qui n'a pas son pareil dans toute l'histoire de la vidéo (à l'exception, mais déjà un peu ancienne, des collages de Paik et de son monteur John Godfried). L'incantation du texte et de la musique génère un pouddroissement d'images s'auto-engendrant, réactivant à l'infini (comme Paik) cette différence essentielle entre cinéma et vidéo : l'absence de hors champ. Différence sinon pensée du moins suggérée au cœur de *La leçon* par un splendide plan de porte (maître articulation du découpage cinématographique) ne s'ouvrant sur nul hors-champ mais seulement sur le soleil. Un soleil éblouissant, saturant, dissolvant presque la silhouette qui s'inscrit dans l'encadrement

avant de s'évanouir dans un *clignement de trame*.

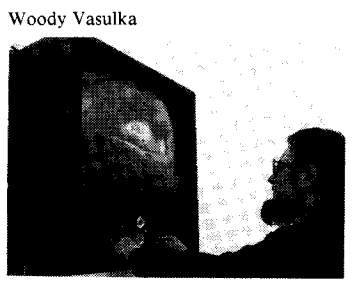
**VIDEO RIME AVEC SPECIAL** (au pluriel). Beaucoup de numéros vidéo, ces temps-ci. *Télérama*, sous la direction de Remy Perrelet, dont la chronique hebdomadaire se veut une sorte de *Que choisir ? Vidéo*, sort un ensemble plutôt branché sur la vidéo amateur, avec des ouvertures vers l'art vidéo, la vidéo animation. *Filmaction* (métamorphose de Cinémaction) sous la direction d'Yvonne Mignot-Lefebvre, ouvre des dossiers sur plusieurs pays : Japon, USA, Canada, Allemagne, Italie, France. *Communication 2000*, sous la direction de Gilles Delavaud, donne la parole à Fieschi, à Ristorcelli et à beaucoup d'éducateurs, d'enseignants qui utilisent la vidéo.

**VIDEODOC'** est une revue mensuelle éditée en Belgique qui traite de tous les problèmes et expériences vidéo sous l'angle de la vidéo institutionnelle et de la vidéo indépendante. Très bien documenté sur le matériel, les radios libres. Ne dédaigne pas l'art vidéo ni le cinéma. Publie dans son dernier numéro reçu, le 48, un ensemble sur Johan van der Keuken à l'œuvre duquel un séminaire vient d'être consacré à Bruxelles. Dossier qui comprend en particulier un intéressant entretien avec Jean-Pierre et Luc Dardenne, dont nous admirons beaucoup *Quand le bateau de Monsieur Léon descendit la Meuse pour la première fois* et *Le Journal*, découvert au dernier Festival de Montbéliard. Nous reparlerons d'eux dans une prochaine chronique.

**ENCORE QUELQUES JOURS** (jusqu'au 6 février) pour être épaté par les photos de Geneviève Hervé et Marc'O réalisées avec diverses machines de trucage électronique de l'INA (dont le Truqueur universel). Des portraits de Pascale Ogier devant un poster d'Henri Langlois. *Les Cahiers* les avaient montrés lors de la dernière *Semaine*. Galerie Eric Fabre à Paris.

**ART VIDEO JAPONAIS A LA FNAC Forum**. L'occasion de voir des œuvres de Kou Nakajima et de Yamaguchi (dont nous avons déjà parlé ici) et de découvrir Shotara Uchiyama, Akudo Kobayashi et la galerie SCAN.

**WOODY ET STEINA VASULKA**, inventeurs de machines et créateurs ingénieux, deux grands de la vidéo américaine, seront à l'American Center les 23, 24, 26 février à 21 h 15 et le 25 pour une table ronde sur la communication « 2 Way » (style « Kube »). Pour en savoir plus, on pourra consulter le numéro hors-série des *Cahiers* « Vidéo Art Explorations » de Dominique Belloir, pages 50, 54, 59, 62, 68, 69, 74, 75.



# Photo

Du dispositif en photographie

# 3. Les autoportraits de Cindy Sherman

par Jacques Ristorcelli et Paul Pouvreau

Cindy Sherman, photographe américaine, a exposé en août 1981 dans l'exposition auto-portrait de Beaubourg. Ce qui frappe dans les images de Cindy Sherman est la réitération du dispositif de l'auto-portrait, c'est-à-dire cet espace de l'entre-deux, d'un côté comme de l'autre de l'appareil, cette propension du corps mouvant assumant cette sensation étrange d'ubiquité jusqu'à nous paraître étrangère d'être partout sans y être vraiment. A regarder ces multiples auto-portraits pour la première fois, une question apparaissait : est-elle plus ressemblante ici que là, jusqu'à cet imaginaire du « comment est-elle ? », non qu'il n'y ait cette volonté qu'on ne la reconnaisse pas, mais d'être un corps-image inscrit dans un moment comme suspendu. L'image qui est mise en scène le serait d'abord dans sa position de regardeur dans ce cadre (elle se voit regarder se voir par un autre) — un regardeur qui serait ensuite toujours derrière l'appareil — un autre regard qui vient perturber le dispositif, que ce corps qui figure dans l'image ne



Cindy Sherman (1978). Galerie Chantal Crousel, 80, rue Quincampoix.

serait plus l'auteur de cette photographie, c'est peut-être là qu'est chez elle cet aller-retour : je me pose devant, tout en revenant de l'autre côté.

C.S. joue des deux pôles de l'acte photographique : du regardeur et du

→ suite page XIV