

Marie Perle

Marie Perle

les notes du COLLOQUE

— *Ne vous attendez pas à ce que ce soit fait pour vous... —*

Marie Perle

Marie Perle

Marie Perle

Le Passage du texte à l'image vidéo

Violaine Boutet de Monvel

Critique d'art, vidéaste et doctorante en Histoire de l'Art
à l'Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne.

Le Passage 2009 était une manifestation collaborative internationale sous la forme d'un cadavre exquis vidéo réunissant dans sa forme originale quinze artistes français, américains et canadiens sous la direction de Violaine Boutet de Monvel (Université Paris 1^{er} Panthéon-Sorbonne) et Jeff Stanley (University of Texas at Austin). Dès l'esquisse du projet et au fil de lectures heureuses, les organisateurs ont, avec l'aide du poète américain Jonathan Regier, rassemblé une collection de citations littéraires extrêmement diverses pour venir dessiner les contours fantasques d'un cadavre exquis. L'organisation des extraits récoltés fut ensuite opérée dans le canevas d'une structure narrative globale divisée en trois actes pour venir accueillir les futures vidéos du festival : I – L'assoupissement, II – Les Visions, III – Le Réveil. Furent ainsi retenues et arrangées ensemble toutes les citations qui pointaient vers une certaine atmosphère ou un état d'esprit pouvant informer et inspirer de près ou de loin le mouvement thématique ou la progression narrative définie par ces actes. Sans avoir connaissance de l'ensemble des citations et des autres participants, chaque artiste invité au Passage 2009 s'est vu attribué, avec le titre de l'acte lui correspondant, l'une des citations à partir de laquelle il lui a été demandé de produire une nouvelle vidéo. Toutes les vidéos commissionnées ont été projetées sous la forme d'un long-métrage pour la première fois le 24 juin 2009 à l'Institut National d'Histoire de l'Art de Paris en clôture de la journée d'étude Est-Ouest, recherches en cours sur l'art américain.

Chacun des artistes participants s'étant vu posé la contrainte d'une citation littéraire à partir de laquelle produire des images, les vidéos qu'ils ont réalisées spécialement pour le festival sont l'occasion de voir comment les passages du texte à l'image peuvent opérer en vidéo expérimentale dans les tactiques et partis pris qu'ils ont chacun mis en œuvre afin de contourner la littéralité visuelle malgré la sujétion illustrative. Cinq vidéos de ce festival ont été présentées au colloque Ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre organisé par l'École Supérieure d'Art d'Épinal à l'automne 2009 : *Par faute d'ung huys* de Violaine Boutet de Monvel, *da-w-n* de Vadim Bernard, *UFO Dream* de Johanna Vaude, *The Sea* de Vincent Ciciliato (2009) et *Le Passage* de Jacques Perconte. Suivent ci-dessous et dans l'ordre de projection du festival d'origine les commentaires de ces cinq artistes à propos de l'expérience de leur citation imposée dans le jeu du Passage 2009, et du travail de translation vidéo qu'ils y ont effectué.

« La
reSpiRation
est le
berceau du
rythme »

« La respiration est le berceau... »
Rainer Maria Rilke

Pierre Faedi ÉSAÉ

Toutes les remarques sont issues de correspondances entre les artistes et Violaine Boutet de Monvel en octobre 2009. Pour préserver l'esprit dans lequel les avait plongés l'invitation au festival, les extraits littéraires sont ici retranscrits sans aucune indication bibliographique mis à part leurs auteurs, c'est-à-dire telles qu'elles avaient été offertes à chacun des participants, affranchies de leurs contextes narratifs et historiques, dans l'incertitude d'un jeu de cadavre exquis dont rien ne leur avait été évidemment divulgué. Pour chacun des artistes du *Passage 2009* s'est posée justement à un moment ou à un autre de la création la question de la pertinence d'un travail de recontextualisation de leur citation littéraire imposée, celle à partir de laquelle ils devaient certes produire des images devant venir s'inscrire dans un cadavre exquis vidéo aux signatures multiples, mais surtout leurs images, une œuvre reflétant leur esthétique propre et dont l'existence ne devait idéalement pas s'achever à la fin du festival. Leur citation s'offrant à eux avec la légèreté ou l'inconsistance d'un atome libre dans l'ignorance des autres extraits et participants, l'entreprise de réappropriation vidéo à laquelle ils se sont tous prêtés a dès lors recouvert maintes couleurs : (ré)interprétation, inspiration libre et détournement des mots sont ici au cœur du court récit de l'imaginaire et de la réflexion artistique de chacun des vidéastes présentés à Épinal. Suivra enfin en conclusion de ces commentaires d'artistes un abrégé historique autour de la question de la citation et de la narration en art vidéo.

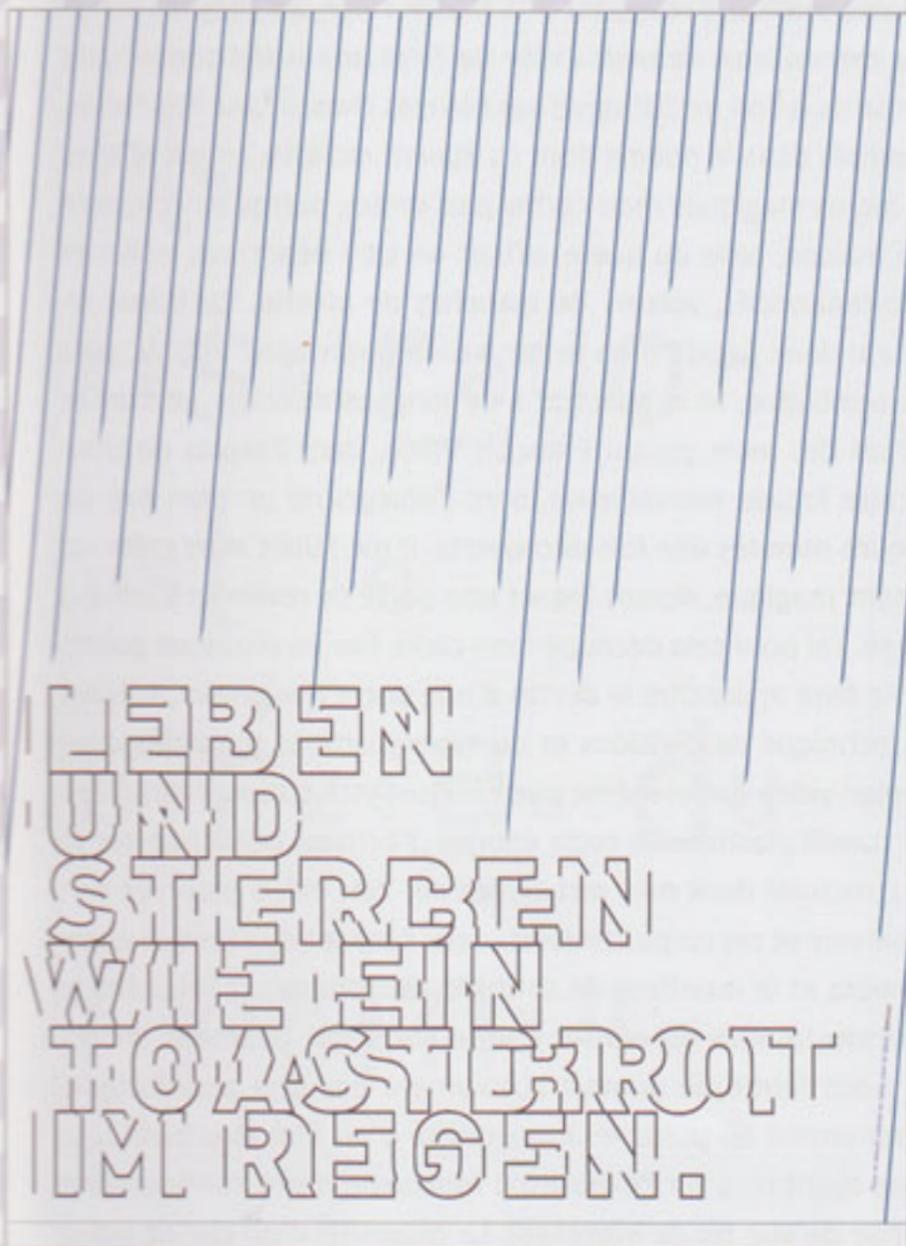


Violaine Boutet de Monvel, Par faute d'ung huys
(d'après François Villon)
Par faute d'ung huys, vidéo, couleur, son, 3'12
© Violaine Boutet de Monvel 2009

« Par faute d'ung huys j'y perdis
Ung grez, et ung manche de hoüe.
Alors huyt faulcons, non pas dix,
N'y eussent pas prins une alloüe. »

Violaine Boutet de Monvel (2009) – Ma situation dans le cadre du *Passage 2009* était un peu complexe, dans la mesure où j'avais connaissance de l'ensemble des citations que je distribuais avec

l'aide de Jeff Stanley en France et en Amérique du Nord aux artistes de notre choix. Je pris la dernière citation, l'orpheline que l'on n'avait pas encore attribuée, puis me plongeai avec cœur dans le Grand Testament de François Villon pour oublier les autres. Je n'étais pas à l'origine de la sélection de ces vers dans le travail de collecte que l'on avait effectué avec Jonathan Regier. L'atmosphère de jadis que dégageaient les mots dans ce moyen français m'intriguait, d'autant plus que, détachée de son contexte narratif, la citation me semblait faire peu sens. Je me demandais ce que signifiait l'absence d'une porte. J'imaginai dans l'obscurité la façade pleine d'une bâtisse qui n'offrait aucun passage à la ruse du poète malfrat, l'obligeant à la franchir par des moyens forcément merveilleux. J'aimais l'idée de faire une vidéo sombre, du brouillard où l'on ne distingue pas bien les choses. Une fois recontextualisés dans le poème dont ils étaient extraits, je trouvais les vers moins magiques mais certes plus drôles, puisqu'au contraire cette maison, celle du poète, offrait un trou béant aux visiteurs mal intentionnés, voleurs de manches de pioche, l'arroseur arrosé. J'ai donc décidé d'en rester à mon impression initiale, plus invraisemblable, et m'adonnai à de longues marches nocturnes pendant des mois, jouant François Villon, dans l'espoir de trouver cette façade merveilleuse, dont j'enregistrai un plan fixe de quelques minutes une fois découverte. Il me fallait alors créer un moment magique, durant lequel une porte se révèle et s'offre à l'image. J'ai pour cela découpé mon cadre fixe en plusieurs points afin de faire apparaître le dessin d'une porte imaginaire, suivant une technique de divisions et de superpositions multiples d'un seul plan vidéo sur lui-même que j'utilise systématiquement dans mon travail plastique. À cette époque, j'écrivais beaucoup sur le film structurel dans mes recherches sur l'art vidéo pionnier, son formalisme et ses corps introduits dans l'espace dynamique entre la caméra et le moniteur de contrôle. En comparant les deux, je m'enthousiasmais de penser que le corps qui pénétrait un circuit vidéo fermé ne pouvait absolument pas être anecdotique, contrairement au possible protagoniste d'un film structurel (qui repose avant tout sur l'exposition formaliste d'une configuration de prise de vue ou de montage). Le dispositif d'un circuit vidéo fermé est la mise en espace d'une structure vivante particulière dont le mécanisme ne peut être enclenché ou dévoilé qu'avec la saisie d'un envahisseur. Un envahisseur, un bandit, comme François Villon. Quoi qu'il en soit, j'avais envie de faire l'expérience de ce type de dispositif en direct pour jouer le vagabond de ma vidéo. J'ai donc utilisé ma webcam pour m'incruster en temps réel dans le plan fixe de quelques minutes que j'avais retravaillé de cette façade de nuit. Et j'ai joué Villon avec quelques allumettes pour détacher ma silhouette dans l'obscurité épaisse de ma chambre, de la rue avec cette façade sans porte sur l'écran de mon ordinateur, et j'ai joué en direct à faire apparaître l'issue miraculeuse...



*«vivre et mourir comme un toast sous la pluie»
Kerlar*
Florence Heyer ÉSAÉ



Vadim Bernard, *da-w-n* (d'après Héraclite)
da-w-n, vidéo, couleur, son, 2'59
© Vadim Bernard, 2009

«Si toutes choses devenaient fumée, les narines les discerneraient.»

Vadim Bernard (2009) – En filmant les primates du Jardin des Plantes (idée qui m'est venue en lisant la citation, «voir avec les narines» me semblant avoir un côté primitif), j'ai remarqué que chez les orangs-outangs les parties claires de leurs visages correspondent aux parties saillantes. J'ai repensé à mon projet *me-ror* dans lequel j'avais utilisé l'image du visage du spectateur en infrarouge pour remodeler un volume de sa tête (en assumant les défauts, étant donné que l'on obtient de nombreuses aberrations en choisissant de mettre en volume les parties claires et en creux les parties sombres, comme je l'ai fait). Ma vidéo est donc issue d'une capture vidéo du programme en train de se jouer, un patch max/msp/jitter qui produit une vue sur un maillage 3D créé à partir d'un rush ralenti du visage d'un orang-outang. J'ai transformé le code pour obtenir un aspect plus vaporeux en affichant le maillage par petits points vibrants, et non en voile lisse comme dans *me-ror*. J'ai aussi choisi de jouer sur le point de vue. On est face au visage du primate seulement dans la deuxième partie de la vidéo, et sous la surface dans la première partie. J'ai ensuite retravaillé la capture vidéo du patch dans le logiciel *after effects* (découpage, colorimétrie, vitesse, adoucissement des points, montage du son). En ce qui concerne mon expérience de la citation littéraire imposée, il me semble d'une certaine manière qu'il était plus facile d'avoir une contrainte de départ plutôt que d'être totalement libre. J'ai l'habitude de travailler sous contrainte dans mes travaux de design. Je n'ai pas cherché où se situait exactement cette citation dans l'œuvre d'Héraclite, mais j'en ai lu de nombreuses autres, par curiosité.



Johanna Vaude, *UFO Dream* (d'après John Keel)
UFO Dream, vidéo, couleur, son, 5'35
 © Johanna Vaude, 2009

«Un jeune professeur d'université... après avoir investigué un cas de poltergeist lié à des ovnis... souffrit de possession et fut amené à croire qu'il avait commis un vol de bijoux audacieux alors qu'il se trouvait en transe ou dans un état second.»

Johanna Vaude (2009) – Quand tu m'as envoyée la citation de John Keel, je me suis mise à enquêter sur le web (un peu comme le chercheur dans la citation) et je me suis alors retrouvée devant un labyrinthe d'informations ! J'étais complètement submergée par tout ce que je pouvais trouver sur le sujet des ovnis. Et d'une certaine manière, je pense que j'ai voulu restituer de façon subjective et synthétique toutes les découvertes que j'ai faites sur ce mystère et ce qui l'entoure à partir des images insolites que j'ai collectées lors de mes recherches. J'étais totalement étourdie ! J'ai ensuite créé une bande sonore à partir de clichés de musiques de films de science-fiction pour accompagner le montage que j'ai opéré de l'ensemble d'images d'archives et d'amateurs que j'avais collecté. La relation entre les deux m'a amusée ! Car la fiction, si l'on cherche bien, nous la trouvons dans la réalité. Je n'aurais jamais pensé faire ce film sans ton incitation, et cela m'a beaucoup réjouie ! Une fois le film terminé, j'ai finalement cherché de quel ouvrage provenait la citation (*The Mothman Prophecies*, 1975), et cela m'a donné envie de lire le livre ! Je ne voulais simplement pas tenter de recontextualiser la citation à fin de m'imprégner librement de son atmosphère.



Vincent Ciciliato, *The Sea* (d'après Mary Shelley)
The Sea, vidéo, couleur, son, 5'09
 © Vincent Ciciliato 2009

«Les restes de la créature à demi achevée que j'avais détruite reposaient éparses sur le sol... Je les ai alors déposés dans un panier, avec une grande quantité de pierres, les entassant déterminé à les jeter dans la mer cette même nuit... »

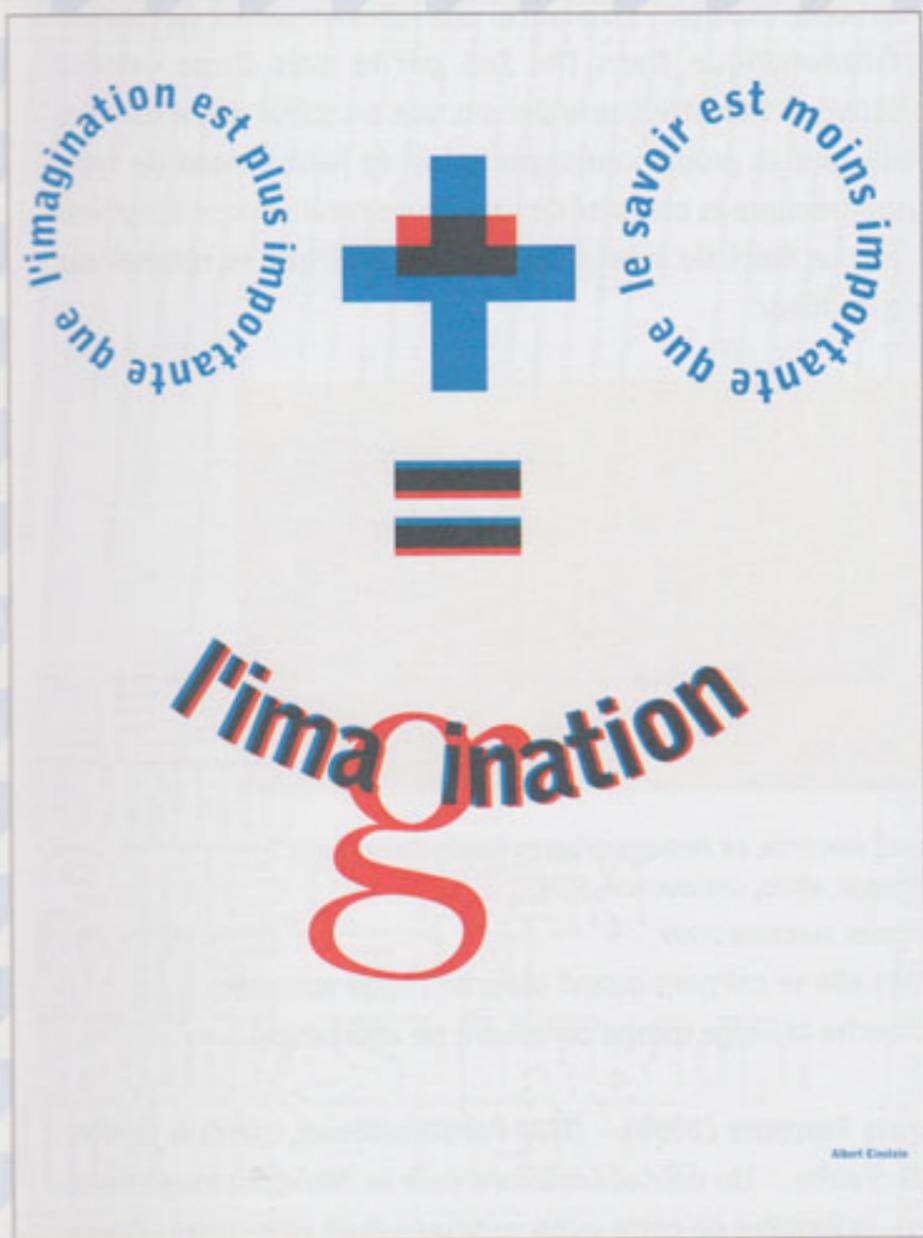
Vincent Ciciliato (2009) – Je n'ai pas lu *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), mais J'en connais bien sûr les adaptations cinématographiques. Je voulais en effet avoir une vision assez détachée de la citation initiale. Pour jouer pleinement le jeu et la logique du cadavre exquis, il me semblait intéressant de ne pas être influencé par d'autres éléments annexes. La question de la monstruosité m'a permis d'amorcer une réflexion autour du rapport réel-fantasmagorique. Dans *The Sea*, par le biais d'une caméra subjective, le monstre que le personnage principal voit n'est rien de plus que sa propre compagne. Ainsi se lient visions de type schizophrénique et brutalité de l'acte qui se réalise dans la sphère du réel. La mort du sujet n'est rien de plus que le résultat du délire du tueur.



Jacques Perconte, *Le Passage* (d'après Guido Cavalcanti)
Le Passage, vidéo, couleur, son, 6'04
 © Jacques Perconte 2009

«Et les airs se calment quand blanche l'aube apparaît
 Et blanche la neige tombe où le vent ne courbe pas... »

Jacques Perconte (2009) – TGV Paris-Bordeaux, mardi 6 janvier 2009 : l'aube... Du noir aux marrons puis au blanc, au rouge et au jaune, la lumière de cette aube enneigée était étonnante. J'avais cette phrase de Guido Cavalcanti en tête. Je voulais la mettre en couleur. Je voulais filmer un paysage en mouvement, un paysage déplié, un paysage qui passerait dans notre cœur par le jeu de la matière fragile de la poésie picturale. L'ensemble du film collectif *Le Passage 2009* fonctionne comme une sorte de cadavre exquis. Chaque auteur ayant reçu une citation et le titre d'un acte doit essayer de s'inscrire dans une continuité dont il ne connaît rien. Je ne me suis pas posé la question d'une potentielle continuité. Je suis parti sur le fait que j'ouvrais et fermais une fenêtre. J'ai décidé d'aborder ce projet le plus simplement possible ne me laissant guider que par l'inspiration. Je n'ai rien couché sur le papier à part la citation. Il fallait que j'ai une relation avec elle et que de



« L'imagination est plus... »
Albert Einstein

Ana Aranda Balcazar ÉSAÉ

là découle une histoire. Je ne voulais pas faire un film qui raconte la citation. Je voulais que le film soit un sentiment et une histoire associés à la citation. Qu'ensemble ils construisent quelque chose. Le film ne va pas sans le texte. Il ne le remplace pas. Il va avec. À ce moment, j'ai fait plusieurs voyages en train. J'aime voyager tôt le matin. Et j'ai eu ces aubes enneigées. Je les ai filmées. Et j'ai senti comment le film allait se dessiner. Je sentais dans le texte quelque chose de tourné vers le féminin. Quelque chose lié à une certaine nostalgie. Un sentiment amoureux soumis au manque, à la distance. Peut-être était-ce tout simplement ce que j'éprouvais en m'éloignant de chez moi et de ma chère amie. Peut-être est-elle à la source de ce film. Quoi qu'il en soit, ces émotions m'ont mis sur la piste des fils. Je voyais à partir de là le film comme un paysage se transformant en un flot de cheveux. Je voyais les branches horizontales et les troncs verticaux se mélanger dans une chevelure. Des aubes que j'ai filmées, une m'a retenue. J'étais épris. Elle était dorée. Le film tend vers ce jaune. Il raconte la nature qui m'emporte, qui m'éblouit et qui noue des sentiments entre eux. Et cette histoire qui s'écrit, là où le vent ne plie pas, c'est quand le film se termine. C'est quand l'absence se tient belle et bien là et qu'elle ne se mêle plus à la poésie du paysage, au plaisir des yeux, à la sympathie de la situation. Trop loin entre ses cheveux et la nature qui se fondent si lentement, l'image s'efface et le son sature. Tout brûle. Il faut laisser un peu de place au silence et au calme. J'ai passé quelques heures à essayer de caler un ralenti sur la séquence de cette aube. Je travaille avec after effects. À partir de chaque image, la machine recrée des images intermédiaires pour nourrir le changement de régime. Bien sûr recréer des images comme cela est facilement hasardeux. Alors je me suis bagarré avec les réglages pour essayer d'obtenir quelque chose de décent, car j'ai filmé avec mon appareil photo sans préparation. Il y a des défauts assez amusant dans l'image. Finalement les vagues d'erreurs qui surgissent dans les ralentis sont la véritable expression de cette extension du film qui ne peut pas naturellement s'étendre. Comme la compression exprime une lecture du monde, ici le ralenti exprime une idée du mouvement. Le bug n'est pas une erreur pour le logiciel. Cela ne devrait pas en être une pour moi.

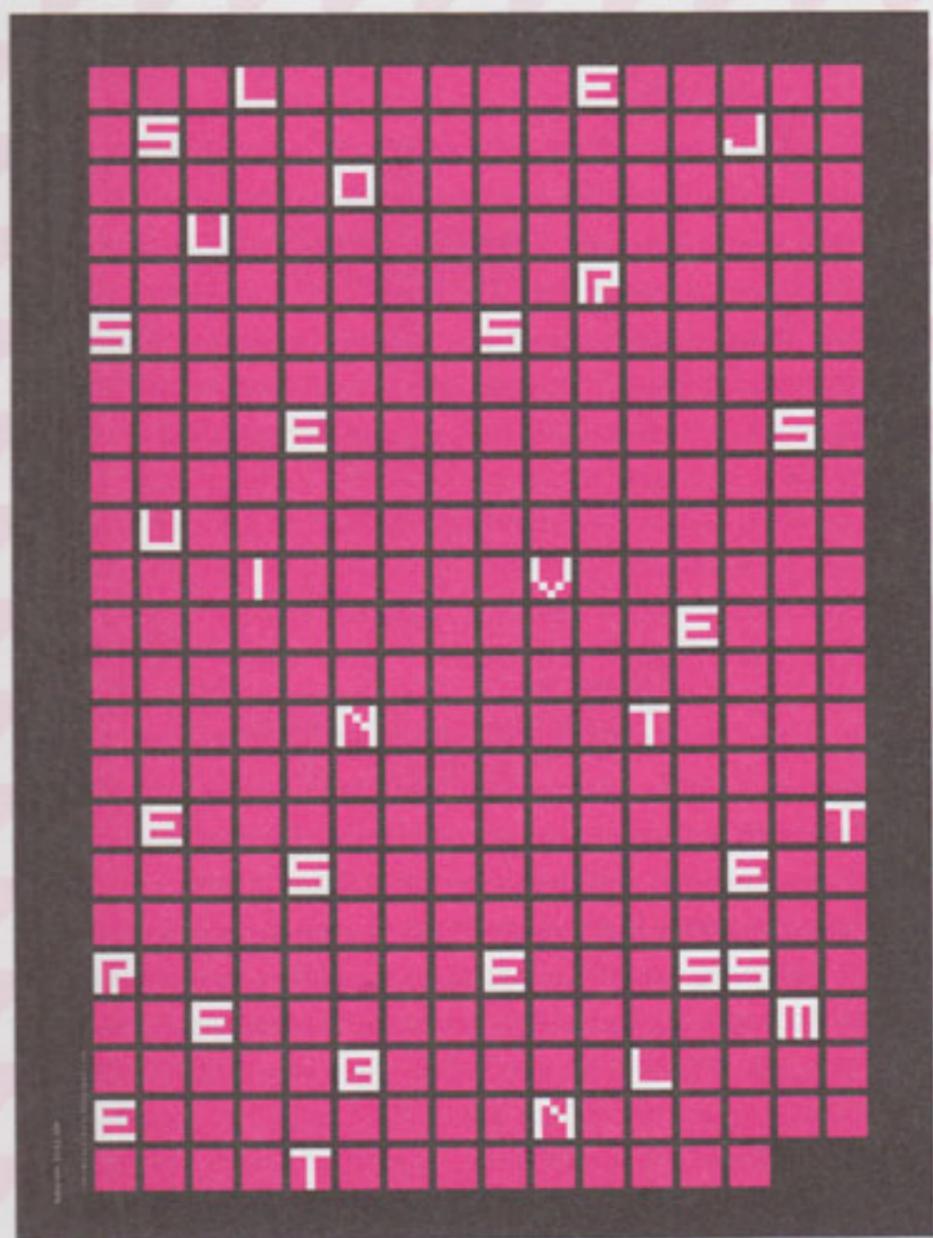
Conclusion autour de la narration et de la citation en art vidéo

Le Passage 2009 imaginé par Violaine Boutet de Monvel et Jeff Stanley s'inscrit dans la logique d'une réflexion sur le développement historique et esthétique de l'art vidéo des années soixante à nos jours, le renversement progressif, néanmoins radical, du paradigme moderniste et formaliste qui informait cet art il y a cinquante ans. Contrairement au cinéma grand public qui est de tradition textuelle, c'est-à-dire lié à la mise en forme d'un scénario prédéterminé, la vidéo d'art est le lieu d'expérimentations sur l'image qui se passent le plus souvent d'une intrigue originelle d'ordre littéraire. En effet, la stylisation des événements saisis lors du tournage et des séquences d'images organisées lors du

montage est, dans le cadre du cinéma commercial, mis au service de récits externes et en est l'exégèse figurée, tandis la vidéo d'art s'est définie historiquement dans les années soixante contre le parrainage encombrant de ce grand cinéma, celui qui puise inlassablement son programme et son message dans les mots. Dans un contexte artistique historiquement dominé par le modernisme et le Pop Art de part et d'autre de l'Atlantique, les œuvres de primeur des deux premières générations d'artistes vidéo se concentrèrent toutes exclusivement, à un moment ou à un autre, sur l'exploration des spécificités d'un médium (la vidéo) et d'un média (la télévision) pour l'établissement d'une grammaire proprement vidéographique. À dessein fut écarté dans un premier temps tout l'illusionnisme propre au cinéma, ses mises en scène, sa médiation au public via la projection programmée en salle, et non pas l'illusionnisme en tant que tel. Si la vidéo a très souvent été abordée sur la question du rapport direct à la réalité, l'environnement immédiat qu'il était dorénavant possible de saisir et de visionner aussitôt sur moniteur vidéo avec l'introduction sur le marché des premières caméras analogiques portables dès 1965, les artistes vidéo des deux premières générations n'ont en effet pas ignoré la question de la fiction. Bien au contraire, l'autonomie de plus en plus grande offerte par les équipements vidéo portatifs permit aux artistes de délaisser le viseur pour intervenir directement et librement dans le champ de saisie de leurs caméras, a fortiori de s'intéresser à la question des dispositifs de capture. Nombre de mises en scène étaient dès lors le lieu de performances vidéo, les artistes de ces deux premières générations exposant très souvent leurs propres corps à la saisie et à l'image pour venir supporter, catalyser, les fictions vidéographiques qu'ils y développaient en direct. Dans les installations en circuit vidéo fermé (par exemple celles de Peter Campus et Dan Graham pour la première génération, Gary Hill et Bill Viola pour la seconde), les corps mêmes des spectateurs pouvaient être confrontés à des dispositifs de saisie similaires qui les invitaient à venir jouer ou rejouer les fictions vidéo à la première personne. S'il ne s'agissait pas de récits de type cinématographique littéraire, les scénarios élaborés pour les dispositifs des installations vidéo et les montages opérés dans les monobandes étaient des enchaînements d'événements. De ce fait, il y avait narration. S'appliquant avant tout à délimiter les spécificités du médium vidéo dans une entreprise qui pouvait tendre vers la réduction moderniste, parfois allant même jusqu'à l'abandon temporaire de la figuration, les trames de ces premiers récits électroniques étaient certes le plus souvent élémentaires. Cependant, leur retrait manifeste de la narration textuelle avait alors valeur essentielle, mais aussi politique (devant inciter le spectateur à la contemplation et à la réflexion plutôt qu'à la consommation, télévisuelle, rendue indigeste par l'abstraction). Ainsi les fables déployées dans les œuvres pionnières de l'art vidéo étaient d'ordre réflexif parce qu'elles portaient et réfléchissaient systématiquement, à un degré ou à un autre, la technologie même qui autorisait leur production. L'art vidéo pionnier, formaliste, était sa propre exégèse et, si mise en scène il

y avait d'une situation externe (peut-être d'origine littéraire) dans le jeu de ses circuits, elle n'était jamais indépendante, souveraine, comme au cinéma, mais portait avec elle une démonstration électronique quand ce n'était pas la technologie elle-même qui autorisait les instants de fiction.

Du travail de citation, à comprendre au sens large de translation de données quelle que soit leur nature d'origine dans d'autres formes ou d'autres contextes de présentation, il y en a donc bien eu depuis le début de l'histoire de l'art vidéo. Néanmoins l'objet de ce travail de translation a recouvert maints visages depuis la fin des années soixante. Dans l'art vidéo pionnier, la mise en valeur d'une spécificité technique ou théorique de l'image électronique, de son hypothèse à son expression figurée (son expérience équivalant sa validation), peut évidemment être comprise comme une forme de citation. La vidéo se racontait elle-même avec ses moyens inhérents, loin de la logique propre à la narration littéraire. Alors que tout le système de postproduction repose depuis la fin des années quatre-vingt-dix sur la technologie numérique, dans des pratiques qui ne se limitent absolument plus au simple outil vidéo mais réinvestissent volontiers, et assez souvent arbitrairement, l'argentique, il est à observer que la figuration narrative et, avec elle, toute la tradition textuelle du cinématographique sont revenues dans le champ de ce qui continue à être appelé «art vidéo». Le récit, dans la nature externe qu'il peut entretenir avec le médium qui le véhicule (comme c'est le cas à la télévision et au cinéma dont les images à caractère illustratif et/ou informationnel ne sont que le produit extrinsèque d'un message soumis à la logique étrangère de l'écriture), n'est plus considéré comme une cosmétique frivole, mais comme une donnée incontournable de la constitution du langage contemporain. Loin des narrations d'ordre réflexif mises en jeu dans les œuvres pionnières de l'art vidéo, ces nouvelles productions audiovisuelles artistiques à l'ère numérique semblent justifier leur existence par la mise en scène de thématiques à première vue affranchies de (ou du moins peu concernées par) la technologie qui les rend sensibles. Nombre d'entre elles se penchent sur le rôle actif du spectateur dans la perception et la (re-)construction des récits (leur genre n'est pas ici en question), la tendance actuelle est semble-t-il à l'expérimentation des modalités globales de la narration. En effet, la question des spécificités propres aux différents médiums de l'image en mouvement (vidéo et film) a été reléguée au second plan depuis la fin du siècle, la technologie numérique minimisant (si ce n'est effaçant) leurs différences dans un reformatage uniforme et binaire. Historiquement, la commercialisation du magnétoscope et l'édition progressive sur support VHS du patrimoine cinématographique à la destination du grand public à la fin des années quatre-vingt ne sont évidemment pas étrangères à la réintroduction flamboyante du cinématographique, a fortiori du littéraire, dans les pratiques vidéo artistiques, autorisant les films de cinéma mêmes à devenir l'objet possible d'analyses vidéo. L'œuvre vidéographique magistrale réalisée par Jean-Luc Godard entre 1988 et 1998, les Histoire(s) du cinéma, peut être considérée comme une influence directe pour la troisième géné-



« Les jours se suivent et se ressemblent »

Kathya Hahn ÉSAÉ

ration des artistes vidéo ou « recycleurs de cinéma ». Les œuvres *24 Hour Psycho* de Douglas Gordon (1993), projection vidéo de *Psycho* d'Alfred Hitchcock (1960) ralenti à vingt-quatre heures, ou encore *L'Ellipse* de Pierre Huyghe (1998), triple projection vidéo centrée sur la réalisation d'une scène manquante dans le film *L'Ami américain* de Wim Wenders (1977), sont le témoignage par excellence du changement de régime de l'art vidéo. Significatives d'un déplacement de l'intérêt porté sur la spécificité du médium vidéo vers un intérêt porté de manière plus générale sur la représentation et l'analyse des structures narratives, les pratiques multimédias de cette génération d'artistes se distinguent des œuvres d'art vidéo antérieures très précisément par la référence explicite au cinéma (sa citation dans une analyse vidéographiée). En cela, elles débordent le champ strict de l'art vidéo tel qu'il avait été pensé dans les années soixante et soixante-dix. De manière plus générale, la démocratisation et la globalisation de la technologie numérique a ouvert de nouvelles perspectives dans le champ de l'image en mouvement, inspirant dans ses transferts multimédias systématiques l'hybridation de logiques narratives diverses pour la mise en scène de récits versatiles et nouveaux. Dans cette histoire vient s'inscrire l'ensemble des vidéos expérimentales réalisées par les artistes du *Passage 2009*, au carrefour du littéraire et de l'image en mouvement, dans les tangentes qu'ils ont chacun imaginées afin d'échapper au conformisme illustratif qui informe trop souvent les ambitions commerciales des images explicites et informatives diffusées en masse par les médias.

Biographies des artistes

Jeff Stanley poursuit son Master en arts plastiques à University of Texas at Austin, où il est également instructeur. Il pratique la vidéo, la peinture et la performance. Il dirige le Passage Festival depuis sa création en 2006 au Kentucky (Murray State University).

Jonathan Regier est poète et doctorant en Philosophie des Sciences à l'Université Paris 7 Paris Diderot. Son premier recueil de poèmes, *Three Years from Upstate*, a été publié en 2008 par l'éditeur et peintre new yorkais Michael Hafftka (Six Gallery Press).

Vadim Bernard est diplômé des Beaux-Arts de Valence et des Arts Décoratifs de Paris. Membre actif de la plate-forme INCIDENT.NET, il s'intéresse au design graphique en mouvement et travaille sur la conception d'installations interactives et audiovisuelles.

Johanna Vaude est titulaire d'une maîtrise en arts plastiques de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. L'art cinématographique lui permet de traduire par l'hybridation plastique ses expériences sensorielles.

Vincent Ciciliato est un artiste multimédia et doctorant en Arts Plastiques à l'Université Jules Verne de Picardie et poursuit ses recherches sur l'interaction en temps réel dans le post-diplôme Ade Recherche Interactive de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris.

Jacques Perconte explore le corps, le paysage et la couleur à travers les supports numériques. Chaque œuvre trouve naturellement son expression adéquate dans la photographie, la vidéo, la création interactive, l'écriture ou la musique. Les autres artistes participants au Passage 2009 étaient Natacha Clitandre, Emma Dusong, Kristina Felix, Eric Hovis, Robert Melton, Jonathan Regier, Robert Spees, Jeff Stanley, Michael Taylor et Ricky Yanas.