

ŒUVRE, FILM, INSTALLATION

THESE ARE NOT MY IMAGES DE IRIT BATSTRY

Sandra Lischi, Università degli Studi di Pisa

Mon propos est d'analyser ici ce qui constitue à la fois un exemple de "versions multiples" et une rencontre entre la vidéo et l'art contemporain; ou encore mieux, un exemple du dialogue entre cinéma, peinture, photo et arts électroniques. Il s'agit aussi d'une pratique artistique qui concerne plusieurs lieux et plusieurs démarches d'exposition: la salle de cinéma et l'émission télévisuelle pour la version monobande de l'œuvre; des espaces à chaque fois différents pour sa version installation; et finalement la galerie d'art pour sa version photographique.

L'œuvre – l'ensemble des œuvres – a été conçue et réalisée par Irit Batsry, artiste "nomade" et internationale d'origine israélienne, basée à New York et qui a travaillé en résidence dans le monde entier, avec des projets et des œuvres réalisées au Brésil, au Canada et en Europe. Elle réalise des œuvres vidéo à partir du début des années 80. Elle est une des artistes indépendantes les plus importantes dans le domaine de l'art vidéo et elle a obtenu plusieurs prix, parmi lesquels le "Guggenheim Foundation Fellowship" (1992), le "Grand Prix Vidéo de Création de la SCAM" (Société Civile des Auteurs Multimédia, 1996 et 2001) et le "Whitney Museum's Bucksbaum Award" (2002). Son travail a été l'objet de nombreuses expositions dans trente-cinq pays différents, et il a été diffusé par les chaînes de télévision PBS, WDR et ARTE, dans des salles de cinéma et des musées (parmi lesquels le MOMA et le Whitney Museum à New York, le Musée Reina Sofia à Madrid et le Museu de Arte Moderna à Rio de Janeiro). Une rétrospective lui est consacrée en septembre 2006 à la Galerie du Jeu de Paume, Paris.

Le parcours d'Irit Batsry se déroule sans qu'elle ait jamais abandonné une démarche d'artiste plasticienne: ses études en céramique et modelage à l'Académie de Beaux Arts de Jérusalem l'ont amenée au plaisir de "toucher les images" procurée par la vidéo, avec ses possibilités de manipulation, métamorphose et "image-processing" en temps réel.

Arts plastiques, mais aussi littérature et poésie: il en subsiste des traces puissantes dans l'activité d'écriture des textes de ses œuvres vidéo, caractérisés par leur rythme poétique et leur grand pouvoir d'évocation.

Je me suis tournée vers les arts plastiques car il me semblait que les mots étaient trompeurs. Ironiquement, ce sont les arts plastiques (et plus particulièrement la vidéo) qui m'ont ramenée aux mots. J'examine constamment la distance entre le mot et l'image, peignant l'espace entre nommer et voir. Combien de sens recèle un mot? Et une image? Que ressentons-nous en entendant le mot "chaise" et en voyant celle-ci? Nommer une chose la fait-elle exister ou disparaître?¹

Des traces de ses origines d'artiste plasticienne subsistent dans la construction de ses

installations vidéo, impliquant des techniques mixtes, l'emploi de surfaces de projection accidentées et l'idée de "sculpture" des mots; mais aussi dans ses vidéos monobande, avec l'importance accordée à la couleur et à la *trame* de l'image, traitée d'une manière picturale ou travaillée par le ralenti. La présence du geste, illustrée par les nombreuses images de mains qui touchent, qui modèlent, qui caressent, qui effleurent, ou qui interviennent dans le quotidien avec des actions simples, témoignent de la démarche plasticienne et soulignent l'importance du toucher, ainsi que l'attention portée à une sorte de ciselure de l'image et à une construction synesthétique de sa perception, à laquelle la conception sonore participe de façon déterminante.

La main et le geste, mais aussi l'œil et le regard. Dans l'œuvre de Irit Batsry, le regard et la perception sont questionnés sans cesse: les perturbations de la vision, le strabisme et l'état d'aveuglement progressif, caractérisent les textes et les histoires de ses personnages (parmi lesquels Buckminster Fuller, Alberto Giacometti...) et la métamorphose de ses images – effets de flou, entr'aperçu, ombres, silhouettes. Avec la question de l'identité (identité nomade, à interroger, identité dépaysée, difficile, précaire...), le regard constitue un des thèmes forts du travail de Batsry. D'un point de vue théorique et conceptuel, il s'agit encore d'un questionnement de l'image. On le verra par la suite.

These Are Not My Images

A qui appartiennent les images? A celui/celle qui les a filmées? A celui/celle qui les regarde? A celui/celle qui a été filmé/e? A ceux qui les ont montées, ou mises en musique? Voilà un des thèmes forts de la vidéo de Irit Batsry *These Are Not My Images (Neither There Nor Here)* (2000). Il s'agit d'un film-vidéo, car si la technique de tournage-montage est électronique, la démarche et la durée sont filmiques. On y trouve la durée typique d'un long-métrage (80 minutes), la nécessité pour l'auteur d'une projection sur grand écran, les références au cinéma (Marker, Pasolini, Rossellini), le mélange entre narration, documentaire et essai filmique. L'œuvre se présente sous une double version, puisque pendant la longue période de montage, Irit Batsry a réalisé une installation vidéo, *To Leave and To Take* (1997) où elle utilise des images de la version monobande et en ajoute d'autres, filmées pour l'occasion, composant la multivision avec des objets réels. Une troisième version, qu'on se limitera ici à citer, est constituée par le tirage de photos grand format à partir de la vidéo et de l'installation, photos qui furent exposées dans une galerie d'art à l'automne 2004.² Mais, dans un certain sens, la photo a été aussi à l'origine de la vidéo *These Are Not My Images*:

During the first journey I found myself shooting in passing. My video camera became both a bridge and a shield between, and from, the place, the people, and myself. When I returned, I started printing: hundreds of video prints – images of instants that last but 1/50 of a second, found in months of excavations into hours of recorded materials.³

La photo, donc, comme matière de départ; mais aussi, d'une manière bien sûr différente, comme matière d'arrivée, cette fois-ci sous sa forme picturale. La vidéo se transforme en image fixe, "hybride" entre photo et peinture.

Partons donc de l'œuvre "principale" de cette série d'œuvres – *These Are Not My Images (Neither There Nor Here)* – et de la description que l'auteur en fait:

These Are Not My Images entremêle des éléments de genres différents (documentaire, fiction, expérimental) dans le but de s'interroger sur notre manière de voir et de montrer la réalité. Le film trace le voyage d'une réalisatrice occidentale, accompagnée par un guide à moitié aveugle et suit sa rencontre avec un réalisateur local, dans un "road movie" décalé qui se passe dans un futur proche. Il évoque les différents sens du mot "lieu": un endroit, un territoire, un contexte, une situation, une place, un chez soi. Il parle de l'identité et de l'altérité, de l'intimité et de la distance, des relations entre le "premier" et le "troisième". Images et sons ont été enregistrés dans le Tamil Nadu, en Inde. Les images, faisant référence aux différents modes de production d'images (peinture, photographie, cinéma, vidéo), font alterner images d'apparence "documentaire" et images transformées électroniquement. Le film s'interroge sur les frontières du "documentaire": quelle part de "réalité" les images et les sons transformés restituent-ils? Le cadrage et le montage sont-ils moins déformants que la manipulation électronique d'images? Pasolini a dit: "Un occidental qui va en Inde a tout, mais ne donne rien. L'Inde n'a rien, mais donne tout". Est-ce que l'acte de faire un film est un acte de donner ou de prendre?⁴

L'Inde n'est jamais nommée dans le film (on voit bien que l'auteur donne le nom du film à son œuvre vidéo pour souligner son caractère "cinématographique"), mais on comprend de quel pays il s'agit. L'histoire est métafilmmique: il s'agit d'une histoire de film-makers, où l'on voit aussi (en noir et blanc) des images du geste de couper-coller la pellicule dans une ancienne soierie abandonnée. Montage-tissage-couture, mais aussi travail, forme artisanale désormais ancienne et, qui sait, en voie de disparition? La narration en voix-off des trois personnages trace un paysage médiatique marqué par le contrôle des images numériques, qui n'appartiennent plus aux auteurs et qui sont captées et acquises par un pouvoir central. Quelques échos se trouvent, d'ailleurs, dans le texte de *These Are Not My Images* et dans son sous-texte, *La Jetée*, mais aussi *Sans Soleil*, de Chris Marker.⁵ Le travail manuel du film et de la pellicule (désormais interdite dans la fiction) semble ici pouvoir échapper au contrôle justement parce qu'il n'est pas transformé en chiffres: il n'est pas numérisé, il n'est pas abstrait, il n'est pas virtuel. Il ne va pas vite, il n'est soumis ni aux compressions, ni aux émissions dans l'espace, ni aux réseaux. Il peut se cacher. En effet, *These Are Not My Images* se présente comme un long *flash-back* dans lequel la protagoniste revoit et interroge les images qu'elle a filmées, les transforme, les ralentit, les fait défiler à l'envers, les arrête; échappée au système de contrôle, elle s'est réfugiée dans l'atelier de tissu (du film) du réalisateur local. Deux types de montage se trouvent confrontés, ainsi que le même amour pour la mémoire des images, l'effort de vivre avec elles, d'en absorber l'essence secrète, d'en découvrir et d'en dévoiler la profondeur. "Pour moi, il n'y a pas de cinéma sans intimité", dit la protagoniste dans le texte de *These Are Not My Images*. Et encore: "L'âme des images, leur essence, émane de leur histoire, de la possibilité de les voir et de les revoir, laissant à chaque fois des marques différentes sur la surface de la perception."

Cette phrase nous ramène, comme dans un jeu de poupées russes, à l'histoire même de la fabrication de ce film. Le travail de post-production a occupé Irit Batsry pendant six ans, et chaque image a été retravaillée de plusieurs façons: même les images les plus "réalistes" ont subi des métamorphoses. Dans la séquence sur les peintres d'affiches cinématographiques, on assiste comme "en direct" à plusieurs stades de ces transformations: les images presque documentaires du travail qui est à l'origine de ces grands tableaux nous mènent de la peinture au cinéma et les effets visuels déployés en succes-

sion nous conduisent de la vidéo à la peinture et enfin au dessin. D'ailleurs, Irit Batsry refuse le terme "trucages" et même celui d'"effets spéciaux" pour les métamorphoses vidéo, préférant le terme anglais d'*image processing*. Elle va encore plus au delà de cette expression, dans le sens où le traitement et l'élaboration des images se fait tout en permettant à ces dernières de se dévoiler. C'est comme une performance de l'image, un travail patient d'excavation – ou d'alchimie – qui convoque les formes cachées à venir à la surface. Je rappelle ici que déjà Dziga Vertov refusait le terme "trucages", lui préférant terme "procédés",⁶ et que de nombreux auteurs vidéo définissent les effets électroniques comme "normaux" et non pas comme "spéciaux". Dans le cas de Irit Batsry, la "normalité" de la manipulation de l'image est enrichie par l'intimité profonde avec l'image même. Comme pour l'imprimer dans l'esprit. Voici la phrase de clôture de *These Are Not My Images*, sur la longue séquence où une vieille femme racle l'intérieur d'un petit pot avec sa main malgre et rugueuse: "C'est le dernier plan. J'essaie de l'absorber. Ce n'est pas facile. Cette image pourrait effacer la mémoire de tout ce que j'ai vu. Elle peut devenir la seule image qui me reste en mémoire."

Du film-vidéo monobande à l'installation

Dans le film vidéo monobande *These Are Not My Images*, conçu pour le grand écran et pour la salle de cinéma (et diffusé sur ARTE aussi), il y a, on l'a vu, plusieurs thèmes et plusieurs niveaux de lecture. Essai vidéo, ainsi que nouvelle forme de fiction/narration, de documentaire et de journal de voyage, le film aborde les questions de l'identité et du dépaysement, de la confrontation entre le Nord et le Sud du monde, du regard de celui qui "capture" les images, et aussi les questions de "propriété", contrôle et pouvoir des/sur les images mêmes. À ce propos, la métaphore du guide qui devient aveugle, tout en suivant une tradition épique du voyant et du narrateur doué d'un regard "autre", devient évidente. De même pour la métaphore du regard "autre" de l'art vidéo, qui nous aide à voir au delà ou au delà de l'apparence. Tout en restant dans le domaine du cinéma, il est intéressant de noter que, parmi les installations les plus récentes d'Irit Batsry, *Set* (Whitney Museum of American Art, New York, 2004) recrée avec une série de projections dans un espace noir les suggestions picturales captées pendant le tournage d'un film au Brésil.⁷

Dans l'installation vidéo que Irit Batsry a réalisé pour le Centre Oboro de Montréal (*To Leave and To Take*, 1997),⁸ une des significations profondes de ce que sera *These Are Not My Images* se donnait à voir avant la conclusion du montage de la monobande et en plein travail de postproduction. Ceci était possible grâce à la forme du dispositif, à sa technique mixte et multimédia, à sa capacité d'entraîner le spectateur dans un parcours et à l'appeler à ses responsabilités morales face à une situation autre (dans ce cas là, une situation défavorisée). D'un côté, nous avons un "film" en train de se faire imposant, riche, avec un tissage et une trame (visuelle et fictionnelle) fourmillante de couleurs, de rythmes et de sons (des sons réels retravaillés et enrichis, entrelacés avec des musiques et d'autres sons grâce à la création sonore profonde et "tactile" de Stuart Jones), avec des retours constants au cinéma (et au cinéma sur l'Inde aussi). De l'autre côté, nous avons une œuvre qui se situe dans le domaine de l'art contemporain et des arts plastiques (la vidéo de Batsry étant de plus en plus subtile), œuvre muette, dans l'ombre, où le spectateur constitue un état physique, sensoriel, dû à la déambulation et au parcours de regard. *Enfin*, une fois, laissons la description à l'auteur:

In a vast dark space several thousand rice hands (transparent gloves filled with rice) are scattered or piled up on the ground to create makeshift "shelters" reminiscent of trenches. Through elaborate lighting, the shadows of the rice piles seem to create on the walls an "infinite landscape" into which viewer's shadows are cast as they walk through this rice field/mine field. The repetitive movements of a hand moving rice from one pile to another haunts the space. Through an optical illusion, it seems as if the hands in these video projections are moving the rice in the actual space: from a far away wall to a nearer one, from a wall to a column. At the end of each itinerary, the viewers face a large scale video projection of a woman eating in the street, alternating with that of an old woman endlessly trying to extract something out of a seemingly empty receptacle.⁹

To Leave and To Take: le mot *to leave* signifie laisser, mais aussi partir; *to take* signifie prendre, mais aussi capter des images, filmer. Prendre et laisser, donc; mais aussi partir et filmer. L'installation rend explicite une des significations fortes du (futur) film: la relation du cinéaste avec le monde filmé, le "vol" des images, les dangers de l'exotisme et les blessures du colonialisme, mais aussi la relation d'un spectateur occidental d'art contemporain avec la nourriture essentielle et principale d'un pays comme l'Inde, le riz. Il faut faire attention à ne pas le plétner, à ne pas le détruire ou l'abimer pendant la "visite". Regarder les images, donc; mais en même temps surveiller son propre parcours, sa propre démarche. La misère qu'on voit sur les parols dialogue avec les centaines de mains transparentes, et donc blanches, remplies de riz: des mains qui offrent, des mains qui prennent, des mains qui demandent de l'aide?

"L'installation = a écrit Bernard Lamarche = est à sa manière prescriptive. Pas contingente, mais elle n'en impose pas moins aux déplacements du spectateur, à chacun de ses pas, qui demande, à un certain degré, de la vigilance."¹⁰ La forme installation, son appel direct au visiteur (qui devient, souvent malgré lui, *acteur* dans et du dispositif, même s'il ne s'agit pas d'interactivité au sens technique du terme), permet d'adresser un appel qui semble être plus direct, à travers un itinéraire métaphoriquement "dangereux", effectivement pas confortable et qui met le "spectateur-acteur" mal à l'aise. Ou, encore mieux peut être, voici une forme qui semble choisir un des thèmes du film pour le rendre explicite, transparent comme les mains qui habitent l'installation. Thème éthique, on pourrait dire, comme le souligne aussi la destination de la matière même de l'œuvre: le riz n'est jamais jeté après l'exposition, mais récupéré et offert à des associations qui s'occupent des gens défavorisés de "notre" monde.

Ce parcours – de la photographie à la vidéo, à l'installation et finalement à la photographie à caractère picturale –, cet itinéraire qui va de la salle de cinéma et de l'émission télévisuelle aux centres culturels et à une galerie d'art, itinéraire qui se situe quelque part entre le circuit du cinéma expérimental ou de l'art vidéo et celui des musées, me paraît exemplaire. Pas seulement pour le dialogue entre le cinéma et les arts visuels contemporains qu'il implique (touchant les questions du "cinéma exposé", du retour du cinéma sur la vidéo, de la relation entre image fixe et image en mouvement), mais aussi pour la lucidité et la patience, voire la passion, avec laquelle Irit Batsry repense et retrace les arts et les médias. Son "discours", à la fois poétique et politique, porte sur la construction même des images dans l'époque actuelle.

- 1 I. Batsry in: AA.VV., *Irit Batsry. Traces d'un passage/Traces of a passage* (Hérimoncourt: Centre International de Création Vidéo Montbéliard-Belfort, 1993), p. 119.
- 2 "Irit Batsry, Images from *Neither There Nor Here*", Shoshanawayne Gallery, Santa Monica, CA, 10 septembre-16 octobre 2004 (avec projection de la vidéo *These Are Not My Images* le 7 octobre).
- 3 I. Batsry, *Hybrid Images. A Selection from Neither There Nor Here and from These Are Not My Images* (New York: Irit Batsry Studio, 2003), sans indication de pages.
- 4 I. Batsry, texte de présentation du film, dans le dossier édité par "Heure Exquise!" (distributeur de son œuvre).
- 5 Pour une analyse plus détaillée de *These Are Not My Images*, voir S. Lischi, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video* (Roma: Scuola Nazionale di Cinema, 2001), pp. 121-125; S. Cargioli (sous la dir. de), *Immagini oltre. Incontri con Irit Batsry e Dominique Smersu* (Pisa: Ondavideo, 2000).
- 6 F. Devaux, L'Homme à la caméra de *Dziga Vertov* (Crisnée: Yellow Now, 1990), pp. 40-41.
- 7 Il s'agit du film *Madame Satã* (K. Ainouz, 2002).
- 8 L'installation sera ensuite proposée/recréée à Amsterdam, Porto, Paris et Lisbonne du 2000 au 2003.
- 9 I. Batsry, *Hybrid Images*, op. cit. Cette image sera l'image finale du film.
- 10 B. Lamarche, "Installation d'ombres", *Le Devoir* (18-19 octobre 1997).