

Université Paris VIII
Esthétiques, Sciences et Technologies des Arts

Habilitation à diriger des recherches

présentée par
Stéphan Barron

Sous la direction de Madame la Professeure Marie-Hélène TRAMUS

Volume IV

annexes

Textes et fragments critiques écrits sur Stéphan Barron et autres documents



Table des matières

<i>Bibliographie sur les œuvres de Stéphan Barron</i>	p. 6
 <i>Baltique</i>	
BENOIT Laurent, « Baltique », <i>Cartes sur câbles</i> , hiver 1988, n°17, Bruxelles, p.23	p. 8
 <i>Nuit de la télécopie</i>	
« Tell an artist », <i>The Village Voice</i> , 10 octobre 1986, New York (Illustration)	p. 11
PLANTE Marie, « Entrez dans l'art planétaire, Rien de spécial vous y invite », <i>Liberté de Normandie</i> , 10 oct. 1986, Caen	p. 12
« Nuit internationale de la télécopie, paroles et images en contact », 13 oct. 1986, Caen	p. 13
 <i>Thaon/New York</i>	
PLANTE Marie, « Thaon, New York », <i>Liberté de Normandie</i> , 19 juin 1989, Caen	p. 14
VINCENT Hervé, « Thaon-New York par satellite », <i>La Renaissance</i> , 19 juin 1987, Bayeux	p. 15
ALEXANDRE Xavier, « L'imaginaire par satellite », <i>Ouest France</i> , 23 juin 1987, Caen	p. 17
 <i>Mur</i>	
FARGIER Jean-Paul, « Devoir de Français », <i>Les cahiers du cinéma</i> , n°397, Paris, juin 1987, p X	p. 18
ARNAUDET Didier, « Sigma 23 », <i>Art Press</i> , n°121, janvier 1988	p. 19
LABASTIE François, <i>Art Vidéo, Réflexion artistique et technologie, Nam June Paik, Bill Viola et Stéphan Barron</i> , Mémoire de Maîtrise de Sciences et Techniques de l'Information et de la Communication, Université de Bordeaux III, 1988	p. 20

Note : certains des documents présentés ici sont des articles de presse. Ils contiennent des approximations, parfois des erreurs, mais ils ont aussi un intérêt car ils donnent un éclairage particulier, et montrent comment ces œuvres peuvent être perçues par le grand public.

Dans la chaleur des concepts

DREHER Ly, « An den Wigwamzeichen vorbei zum Videokünstler », *Süddeutsche Zeitung*, Munich, 5 juillet 1988 p.33

Alice

DE KERKHOVE Derrick, « Mirror, mirror off the wall... », Catalogue de *Les transinteractifs* - Paris/Toronto, novembre 1988 p. 34

Vidéos documentaires sur *Dans la chaleur des concepts*, *Thaon/New York, Orient Express, Traits*

GUESNEUX Pascal, « Quatrième rencontre vidéo art plastique », *Kanal Magazine*, février 1991 p. 35

Le *Dogme* de Lars von Trier, 1995 p. 36

Traits

COSTA Mario, « Le voyage de Stéphan et Sylvia », *Dépliant de Traits*, Ed. Rien de Spécial, Secqueville-en-Bessin, 1990 p. 37

« Linien », *Kunstforum International* n°101, Juin 1989, p. 432 p. 40

« Mittelmeer via Längengrad », *Oberösterreichische Nachrichten*, n° spécial Ars Electronica, 13 sept. 1989, Linz, p.V. p. 41

« El centre Espais entra en un viatge artistic a traves del telecopiador », *Avui*, 6 sept. 89, Barcelona p. 42

FALGAS Jordi, « Stéphan Barron i Sylvia Hansmann », *Punt Diari*, n°3295, 24 sept. 1989, Gérone p. 43

BARBU Théo, « The fax a new medium arouses new concepts », *Artspeak*, novembre 1989 Vol XI n°5, New York p. 45

DURAND Régis, « Attentes », *Art Press*, novembre 1989 n°141, p.75 p. 46

MÜLLER Markus, « Traits-Linien », *Dépliant de Traits*, Ed. Rien de Spécial, Secqueville-en-Bessin, 1990 p. 47

RESTANY Pierre, « Le méridien ou le trait fractalisé », *Dépliant de Traits*, Ed. Rien de Spécial, Secqueville-en-Bessin, 1990 p. 50

CAPELLA Anna, « Installacio del projecte Linies », *Catalogue Espais Activitats 1989*, Ed. Espais, Girona, 1990, p.159 p. 53

CHABERT Ghilaine, « Un support artistique inattendu : La télécopie », *Le journal du téléphone*, avril 1990 n°7, pp. 51 à 55 p. 55

ENGEL Jürgen, sans titre, <i>Artist Kunstmagazin</i> , février 1991 n°8, Brême, p.10-11	p. 59
POPPER Frank, <i>L'art à l'âge électronique</i> , Ed. Hazan, Paris, 1993, p.133	p. 61
KISSELEVA Olga, <i>Cyberart, un essai sur l'art du dialogue</i> , Ed. L'Harmattan, 1998, pp. 148-149	p. 62
 <i>Orient Express (Exposition)</i>	
BOISTE Agnès, « Art électronique, Paris-Budapest », <i>Hérouville Nouvelles</i> , mai 1990, Hérouville	p. 63
 <i>Les plantes de mon jardin</i>	
TRAVADON Nathalie, « Exposition à Prague sur un jardin d'Hérouville », <i>Ouest France</i> , 25 mai 1991	p. 64
 <i>À perte d'entendre</i>	
TRAVADON Nathalie, « À perte d'entendre », <i>Ouest France</i> , 9 juillet 1991, Caen	p. 65
 <i>Autoportrait</i>	
KOSIK Antonin, « Autoportrét », <i>Atelier</i> , n°3, 10 février 1994, Prague, p.15	p. 66
 <i>Signes des temps</i>	
DONGUY Jacques, « Stéphan Barron, artiste hypermédia », <i>Dépliant de l'exposition à Faches Thumesnil</i> , Avril 1993	p. 67
BARYGA Phillipe, « Stéphan Barron », <i>Sans Titre</i> , n°22, Lille, avril 1993	p. 68
 <i>Le bleu du ciel et Orient Express</i>	
« Stéphan Barron, voyage en images », <i>La Voix du Nord</i> , 11 janvier 1994	p. 69
 <i>Ozone</i>	
BROWN Paul, « Stéphan Barron at the Old Treasury Building », <i>Catalogue du Festival International d'Adelaïde</i> , 1996	p. 70

site-non_site

CAUQUELIN Anne, « Cette terre qui nous regarde »,
texte en ligne sur <http://www.technoromanticism.com>, 2004 p. 75

CAUQUELIN Anne, *L'exposition de soi, Du journal intime aux webcams*,
Ed. Eshel, Paris, 2003 p. 78

com-post

ROGUE Evelyne, « Com_post de S. Barron ou le miroir de la communi-
cation ».
<http://www.artcogitans.com/articles/E.Rogue.Compost.pdf>, 2004 p. 80

Textes transversaux

COUCHOT Edmond, « Stéphan Barron et le plaisir de l'ubiquité »
texte en ligne sur <http://www.technoromanticism.com>, 1997 p. 85

COUCHOT Edmond, *La technologie dans l'art*, Ed. Jacqueline
Chambon, 1998 p. 87

POPPER Frank, *Contemporary artist*, 5th edition, 2000 p. 88

WILSON Stephen, *Information Arts, Interaction of Art, Science and
Technology*, MIT Press, 2002 p. 91

COSENTINI Stefania, *L'estetica della comunicazione, storia e teoria di
un'avanguardia estetica degli anni '80*, Corso di Laurea in Lettere,
Cattedra di storia dell'arte contemporanea, sous la direction de la prof.
Simonetta Lux, Università degli studi di Roma La Sapienza, 2003 p. 94

de MÈREDIEU Florence, *Arts et nouvelles technologies*, Ed. Larousse,
2003 p. 96

entretien entre Julien KNEBUSCH et Stéphan BARRON, *Ma conscience
s'étend sur la surface du globe*, avril 2002 p. 97

KNEBUSCH Julien, "Planet Earth in Contemporary Electronic
Artworks", in *Leonardo*, MIT Press, vol. 37, n° 1, 2004. Cet article sera
publié prochainement en version française dans la revue *Géographie et
cultures de la Sorbonne*. p. 108

Bibliographie générale sur les œuvres de Stéphan Barron

Publications universitaires :

LABASTIE François, *Art Vidéo, Réflexion artistique et technologie, Nam June Paik, Bill Viola et Stéphan Barron*, Mémoire de Maîtrise de Sciences et Techniques de l'Information et de la Communication, Université de Bordeaux III, 1988

DOS SANTOS PRADO Gilberto, *Expériences artistiques d'échanges d'images dans les réseaux télématiques, la ligne/lune imaginaire*, Thèse de doctorat, Université Paris 1, 1994

COSENTINI Stefania, *L'estetica della comunicazione, storia e teoria di un'avanguardia estetica degli anni '80*, Corso di Laurea in Lettere, Cattedra di storia dell'arte contemporanea, sous la direction de la prof. Simonetta Lux, Università degli studi di Roma La Sapienza, 2003

Livres mentionnant les projets de Stéphan Barron :

POPPER Frank, *L'art à l'âge électronique*, Ed. Hazan, Paris, 1993, p.133

POPPER Frank, *Art at the electronic age*, Ed. Thames and Hudson, London, 1993

URBONS Klaus, *Elektrographie, Analoge und digitale Bilder*, Ed. Dumont, Cologne, 1994

COSTA Mario, *Le sublime Technologique*, Ed. Idérives, Lausanne, 1994, p. 20

FOREST Fred, *L'art à l'heure d'internet*, Ed. L'Harmattan, 1998

COUCHOT Edmond, *La technologie dans l'art*, Ed. Jacqueline Chambon, 1998

KISSELEVA Olga, *Cyberart, un essai sur l'art du dialogue*, Ed. L'Harmattan, 1998

POPPER Frank, *Contemporary artist*, 5th edition, 2000

WILSON Stephen, *Information Arts, Interaction of Art, Science and Technology*, MIT Press, 2002

de MÉRÉDIEU Florence, *Arts et nouvelles technologies*, Ed. Larousse, 2003

CAUQUELIN Anne, *L'exposition de soi, Du journal intime aux webcams*, Ed. Eshel, Paris, 2003

Presse nationale et internationale :

« Tell an artist », *The Village Voice*, 10 octobre 1986, New York (Illustration)

« Linien », *Kunstforum International* n°101, juin 1989, p. 432

« Mittelmeer via Längengrad », *Oberösterreichische Nachrichten*, n° spécial Ars Electronica, 13 sept. 1989, Linz, p.V.

« El centre Espais entra en un viatge artistic a traves del telecopiador », *Avui*, 6 sept. 89, Barcelona

ARNAUDET Didier, « Sigma 23 », *Art Press*, n°121, janvier 1988

BARBU Théo, « The fax a new medium arouses new concepts », *Artspeak*, novembre 1989 Vol XI n°5, New York

BARYGA Phillipe, « Stéphan Barron », *Sans Titre*, n°22, Lille, avril 1993

BENOIT Laurent, « Baltique », *Cartes sur câbles*, hiver 1988, n°17, Bruxelles, p. 23

BOURELLY Robert, « Palette de vidéastes et plasticiens à Hérouville », *Sonovision*, février 1988

CHABERT Ghilaine, « Un support artistique inattendu : La télécopie », *Le journal du téléphone*, avril 1990 n°7, pp. 51 à 55

DREHER Ly, « An den Wigwamzeichen vorbei zum Videokünstler », *Süddeutsche Zeitung*, München, 5 juillet 1988

DURAND Régis, « Attentes », *Art Press*, novembre 1989 n°141, p.75

ENGEL Jürgen, sans titre, *Artist Kunstmagazin*, février 1991 n°8, Brême, pp.10-11

FARGIER Jean-Paul, « Devoir de Français », *Les cahiers du cinéma*, n°397, Paris, juin 1987, p X
FALGAS Jordi, « Stéphan Barron i Sylvia Hansmann », *Punt Diari*, n°3295, 24 sept. 1989, Gérone
FOUQUE Patrick, « Mur, une enceinte vidéo », *Vidéopro*, n°12, avril 1988, Paris
GAUVILLE Hervé, « Paris-Budapest, vestiges d'une civilisation future », *Libération*, 19 oct. 87, Paris, p.42
GUESNEUX Pascal, « Quatrième rencontre vidéo art plastique », *Kanal Magazine*, février 1991
HATTINGER Gottfried, « Linien von Stéphan Barron und Sylvia Hansmann », *Ars Electronica Festival Programm, Im Netz der System*, sept. 1989, Linz, p.30
KOSIK Antonin, « Autoportrait », *Atelier*, n°3, 10 février 1994, Prague, p.15

Textes pour des catalogues :

BROWN Paul, « Stéphan Barron at the Old Treasury Building », *Catalogue du Festival International d'Adelaïde*, 1996
CAPELLA Anna, « El projecte Linies », *Espais Papers d'Art*, n°23, oct. 1989, Gérone
CAPELLA Anna, « Installacio del projecte Linies », *Catalogue Espais Activitats 1989*, Ed. Espais, Girona, 1990, p. 159
COSTA Mario, « Le voyage de Stéphan et Sylvia », *Dépliant de Traits*, Ed. Rien de Spécial, Secqueville-en-Bessin, 1990
COSTA Mario, *L'estetica della comunicazione, cronologia et documenti*, Ed. Palladio, Salerno, 1988, p. 4
COSTA Mario, sans titre, *Catalogue de Artmedia*, Salerno, novembre 1990, pp .44,45
DE KERKHOVE Derrick, « Mirror, mirror off the wall... », *Catalogue de Les trans-interactifs - Paris/Toronto*, 1988
DE KERKHOVE Derrick, « Le point d'être dans *Le Bleu du Ciel* », *Cédérom Art Planétaire*, Ed. Rien de Spécial, 2000
DONGUY Jacques, « Stéphan Barron, artiste hypermédia », *Dépliant de l'exposition à Faches Thumesnil*, Avril 1993
MÜLLER Markus, « Traits-Linien », *Dépliant de Traits*, Ed. Rien de Spécial, Secqueville-en-Bessin, 1990
RESTANY Pierre, « Le méridien ou le trait fractalisé », *Dépliant de Traits*, Ed. Rien de Spécial, Secqueville-en-Bessin, 1990
RESTANY Pierre, « Discussion à propos du bleu du ciel », *Cédérom Art Planétaire*, Ed. Rien de Spécial, 2000

Presse locale :

LABBE Pascal, « Rencontres Souterraines, petites et grandes performances » , *La Dépêche de l'Eure*, 18 juin 1983, Louviers
PACHEUX Guy, « Téléphone pour photocopie », *Ouest France*, 7 oct. 1986, Caen
VINCENT Hervé, « Stéphan Barron et la Nuit internationale de la télécopie », *La Renaissance du Bessin*, 10 oct. 1996, Bayeux
PLANTE Marie, « Entrez dans l'art planétaire, Rien de spécial vous y invite », *Liberté de Normandie*, 10 oct. 1986, Caen
« Nuit internationale de la télécopie, paroles et images en contact », 13 oct. 1986, Caen
« *Mur*, de Stéphan Barron : cauchemar libre en 64 cases », *La montagne*, 23 avril 1987, Clermont Ferrand,
PLANTE Marie, « Thaon, New York », *Liberté de Normandie*, 19 juin 1989, Caen
VINCENT Hervé, « Thaon-New York par satellite », *La Renaissance*, 19 juin 1987,

Bayeux

ALEXANDRE Xavier, « L'imaginaire par satellite », *Ouest France*, 23 juin 1987, Caen

HANSEN Jean-Michel, « Cinq lycées ouvrent leurs portes », *Ouest France*, 31 oct. 1987, Caen

« Un vidéaste au lycée Curie », *La voix, Le bocage*, 3 nov. 1987, Vire

MONNIER Pascale, « Cinq créateurs pour cinq lycées », *Ouest France*, 30 janvier 1988, Caen

« Images informatiques et arts plastiques, un projet de transmission avec l'Espagne », *Ouest France*, 20 avril 1988, Caen

« L'art sur informatique », *Liberté de Normandie*, 22 Avril 1988, Caen

« Entrez les artistes à l'école, les enseignements d'un bilan », *Ouest France*, 4/06/88, Caen

« Entrez les artistes à l'école », *Marie Claire Normandie*, sept. 1988, Caen

LAHOUSSE Jacques, « À chacun son méridien », *L'indépendant de Perpignan*, 14 sept. 1989

Auteur inconnu, « Cinquante images de l'instant », *Ouest France*, 25 mai 1990, Caen

BOISTE Agnès, « Art électronique, Paris-Budapest », *Hérouville Nouvelles*, mai 1990, Hérouville

TRAVADON Nathalie, « Exposition à Prague sur un jardin d'Hérouville », *Ouest France*, 25 mai 1991

TRAVADON Nathalie, « À perte d'entendre », *Ouest France*, 9 juillet 1991, Caen

« Histoires à réveiller les somnambules », *Nord Eclair*, 12 janvier 1994

« Stéphan Barron, voyage en images », *La Voix du Nord*, 11 janvier 1994

Textes en ligne

ROGUE Evelyne, « Com_post de S. Barron ou le miroir de la communication ».

<http://www.artcogitans.com/articles/E.Rogue.Compost.pdf>

sur le livre *Technoromantisme*

<http://www.artcogitans.com/articles/E.Rogue.Technoromantisme.pdf>

Émissions de radio :

France Culture 06.86 : France Inter 06.86 / Radio France Puy de Dôme 04.87/
Radio France Basse Normandie 10.86 / WNYC New York - 06.87 / Radio France
Basse Normandie 06.87 / France Culture Nuits Magnétiques 10.89

France Culture, Multipistes - 8/01/2000

France Culture, Multipistes - 20/07/2002

France Culture, Multipistes - 25/10/2002

Émissions de télévision : FR3 Basse Normandie juin 1986 / RAI TV (Italie) mars 1989 / M6 Lille - février 1994

Conférences :

Colloque *Artcom* - Ecole des Beaux-Arts de Paris - Janvier 1986

Colloque *Vers une culture de l'interactivité* - Cité des Sciences et de l'Industrie - Paris - Mai 1988

Ecole d'Art de Sarrebrücke - Novembre 1992

Colloque sur Vilèm Flüsser - Anvers - Octobre 1993

Université européenne de la Recherche - Paris - Novembre 1993

Université de Nice - Séminaire de Fred Forest - 1996

Akademie der Bildenden Künste - Munich - Nov. 1997

Colloque *Musiques, arts, nouvelles technologies* - Montpellier Barcelone - Déc. 2000

Colloque *Artmedia*, Paris, 2002

Baltique - bande vidéo - 1985

Texte de Laurent Benoit paru dans *Cartes sur câbles*, Trimestriel - Hiver 88-89 - n°17 - GSARA - DISC - 26, rue du marteau - 1040 Bruxelles

« Parmi quelques bandes dont on ne sait quoi penser, il y a de ces œuvres qui, sans raison bien claire, dissipent toutes les hésitations : ça, c'est de la vidéo ! Et même si on n'aime pas, aucun doute, c'en est. Ainsi du film de Stéphan Barron : *Baltique*. Et pourtant, quelle économie d'effets spéciaux ! Nuls tripatouillages électroniques chers au cœur de bien des vidéastes. Ce film de 18 minutes (trop long selon quelques uns) est un croisement entre le Land Art et le Ready-Made. Land Art parce que le sujet en était les plaines à blé : champs, foin coupé, horizon, meules de paille. Ready Made parce que ce paysage, loin d'être détourné (emballé par Christo ou repeint par Vénilia), est respecté tel qu'en lui-même. La prise de vue est simple (mais le cadrage inimitable, et le montage sublime). Cet être-là de la plaine à blé a cette présence même des Ready-Mades à peine trafiqués, mais subitement lestés d'opacité par le dépaysement du contexte muséal.

C'est ainsi que nos chères bottes de paille, et leur matière si chaude et si familière, celles où nous nous roulions, étant petits, deviennent froides et interrogatives. Ceci à cause du médium vidéo, si moderne, si électronique, et qui altérerait la chaleur ancestrale de la paille. À cause aussi de l'époque : quelques images de poteaux électriques, un passage de moissonneuse batteuse ... La paille n'est plus ce qu'elle était (cf. les saccades de fléaux manuels, invisibles, au début de la bande). À cause, bien sûr, de la musique étalée sur le tout : une bande son rock, hargneuse, de cold wave entêtante. Tout cela transforme la mer blonde des blés en une *Baltique*, d'épis aigus comme des bris de glace.

Adieu *La terre* de Dovjenko, et la limpidité des campagnes, Bonjour Barron. Stéphan Barron dialectise incessamment écologie et technologie. C'est son obsession. Son credo. Mais si ce message n'est pas toujours explicite, il reste (à moins que ce ne soit l'essentiel) un formidable travail plastique appliqué aux formes simples des meules de paille : rondes ou

parallélépipédiques, elles s'égrènent en chapelet, ou s'empilent au contraire comme des donjons. Elles sont tourbillons d'énergie ou masses dormantes, jaunes ou vertes, radieuses ou voilées, plastiques de châles de deuil noirs ... C'est beau. Un montage rythmique les propulse, et quelques mouvements de caméra les agitent : un va et vient de cette caméra à ras du champ évoque le geste de la fauche. Un renversement de la caméra (ciel en bas, foin en haut) forme un ciel de spleen, aux nuages de paille lourds.

Quelque chose de méthodique, de systématique chez Barron en a agacé plus d'un. Le film s'en tient à une idée fixe, la presse comme un citron, l'épuise, fait la liste exhaustive (inutilement?) de tous les effets possibles. C'est ce qui fait la longueur du film. Ce qui fait aussi que, se terminant, on pense qu'il a touché sa limite et les limites sont toujours tristes à voir. Rester en-deçà nous eût mieux laissés rêveurs. Mais Barron ignore cet équilibre-là. Il y va à fond, et finalement on lui est reconnaissant aussi de cet entêtement-là.

Cette rumination sera nécessaire, après tout, à la métamorphose étrange du blé libre et vivant en cruelles bottes compactes et martyres. On peut voir là une variante rurale et pessimiste des compressions de César. Idéologiquement, Stéphane Barron est fasciné par le progrès dans un système d'attraction-répulsion qui n'a rien de simple : nostalgie des campagnes aujourd'hui agressées ou agressives, adoration ambiguë des gadgets modernes. Une de ses dernières installations exacerbe cet esprit : la téléportation vidéo d'une église médiévale en plein New-York. Je ne l'ai pas vue mais le principe en est déjà assez parlant. Idéologiquement passionnant et très actuel, esthétiquement impeccable, le travail de Barron nous impatient de connaître sa suite. *Baltique* a reçu le prix du Musée d'Art Moderne de la ville de Céret dont on espère qu'il n'est que le début d'une série de lauriers plus rémunérateurs ».

«Tell an artist», *The Village Voice*, 10 octobre 1986, New York

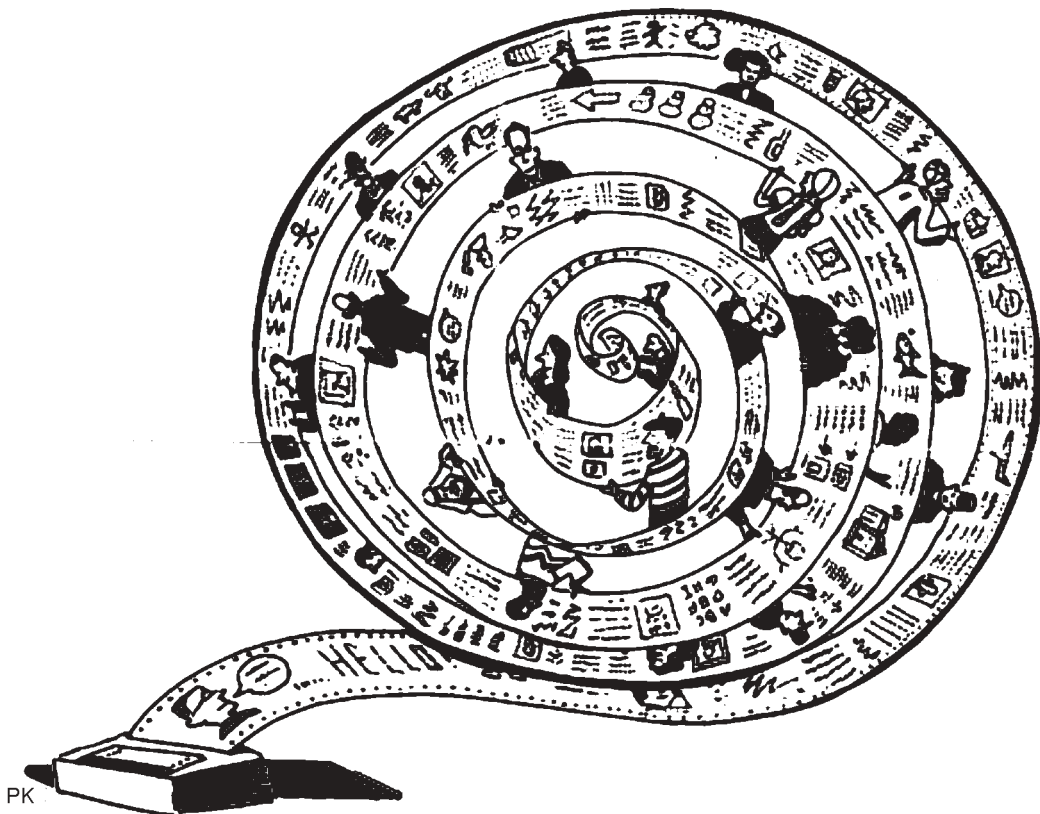


THE WEEKLY NEWSPAPER OF NEW YORK

1986 ~ \$1.00

Tell an artist : « International Night of Telecopy »—artists fr/ Paris, Caen, Rome, Amiens, Oxford, Brussels, & NYC exchange messages, images, & poetry via telecopiers, telephones, & telefaxing. With instant slides & live performances, incl. Maggie Ens & Peggie Lowenberg's «Daze of Awe»; Algis Norvila, Alas Dies Laughing, & more, at happening place, Fashion Moda, 2803 Third Ave (#2 or #5 train to 149th St & 3rd Ave), Bronx, 585-0135, 2-6 p.m., contrib.

International Night of Telecopy : tell an artist



PK

PLANTE Marie, «Entrez dans l'art planétaire, Rien de spécial vous y invite», *Liberté de Normandie*,
10 oct. 1986, Caen

A LA SALLE G. BRASSENS samedi 11 octobre de 21 h à 2 h du matin

Nuit internationale de la télécopie

Entrez dans l'art planétaire...



Rien de spécial vous y invite

Entrez dans l'art planétaire... Rien de spécial vous y invite : c'est ainsi que Stéphan Barron a libellé ses invitations pour la nuit internationale de la Télécopie qu'il organise le samedi 11 octobre à partir de 21 h, salle G. Brassens. Paris, Caen, New-York, Rome, Amiens, Oxford, Bruxelles : des artistes de ces 7 villes échangeront, une nuit durant, messages et dessins par télécopieurs à la manière de « Cadavres exquis surréalistes ». C'est une première internationale...

Stéphan Barron a été fortement influencé par les écrits de Fred Forest, qui pose, dans son « manifeste pour une esthétique de la communication, les bases d'une approche nouvelle de l'art aujourd'hui. « Ce qui fonde l'œuvre écrit-il, ce n'est plus son support matériel ni sa représentation visuelle, picturale, mais ce qui précisément n'est pas perceptible à nos sens, tout en l'étant à notre sensibilité.

Les technologies nouvelles doivent nous amener à renouveler nos codes, notre façon de comprendre. « La communication n'est plus une simple opération de transmission, explique F Forest, elle est le lien et l'outil où se forge la réalité. » Exemples : l'information boursière est un objet économique en soi pour les agents de change, « au même titre d'ailleurs que certaines communications érotiques tarifées pour 15 minutes ». Que deviennent, dans tout cela, le poète et le peintre ? Il faut trouver de nouvelles formes d'art, modifier nos habitudes de perception. Le temps et l'espace, affirme F. Forest, sont la matière première de l'artiste. L'ubiquité n'est plus une utopie de l'esprit.

Le samedi 11 octobre, Stéphan Barron a invité six artistes qui travailleront en public et en relation avec leurs correspondants : J.L. André, P. Boutibonnes, B. Bizien, J.J. Dumont, S. Hansmann, P. Lerochereuil, S. Martineau, Muzo, Patrick Moussin, C. Roudenko et T.Weyd.

Un dispositif vidéo diffusera en direct l'action réalisée sur les télécopieurs. Les dessins et les messages seront agrandis grâce à un photocopieur et disposés sur des cimaises pour constituer spontanément une exposition planétaire. Un environnement vidéo sera réalisé pendant la manifestation : des vidéos d'Europe et des U.S.A. seront projetées sur grand écran, ainsi qu'une sélection de la biennale d'art vidéo de Bonn, et *Métropolis*, de Fritz Lang, avec une musique de Art Zoyd et Univers Zéro. Ce n'est pas, bien évidemment, la performance technique qui prévaut ici, mais plutôt la manière de détourner le « progrès » pour créer le rêve. « Entendre, peut-être, comme l'écrit F. Forest, les signaux électriques qui tracent au dessus de nos têtes, dans le ciel, des configurations invisibles, fulgurantes et magiques ... ».

«Nuit internationale de la télécopie, paroles et images en contact», 13 oct. 1986, Caen

« Nuit internationale de la télécopie » Paroles et images en contact

« On peut avoir Rome ? » (...) « On est déjà parti à New York, alors un peu de patience ! ». Ne vous y trompez pas : la *Nuit Internationale de la télécopie* se déroulait dans la nuit de samedi à dimanche à la salle Georges-Brassens. Et « Rien de spécial » vous y invitait.

Ainsi, depuis Caen, en liaison interactive avec Amiens, Paris, New York, Rome, Oxford et Bruxelles, des artistes se sont échangés des compositions graphiques sur télécopieurs.

Pour Stéphan Barron, l'organisateur de cette soirée, l'idée était de faire ressentir au public « que l'on vit dans un village planétaire », en communiquant au moyen d'un télécopieur lié au téléphone. Une façon de juger de la qualité du dialogue à travers le monde, qui se matérialisait pour les artistes par l'image. A cet effet, un dispositif vidéo diffusait en direct l'action réalisée sur les télécopieurs.

Chacun mettait « un coup de patte » aux photocopies reçues de l'extérieur, avant de les réexpédier dans un des centres associés à l'opération. Ou bien, système inverse, le travail personnel - dessins et messages - partait directement de la salle G. Brassens pour être transmis à l'étranger.

Cette première internationale dans ce domaine est sans doute originale et intéressante. Mais la communication connaît, elle aussi, ses limites. Et pour certains artistes, le fait de ne pas savoir si leurs dessins sont exploités ou non, une fois arrivés à New York, par exemple, et si cette ville se préoccupe de retransmettre les copies ailleurs, en est déjà la preuve.

A côté de cela, beaucoup de dessins restaient à réception anonymes. Question de rodage sans doute. Et quand les copieurs se mettent eux aussi en panne. Alors...





A L'ÉGLISE DE
THAON
LE SAMEDI 20
JUN
DE 20 H A 24 H

Thaon / New York

L'association « Rien de spécial » organise le samedi 20 juin une soirée qui unira l'Ancien et le Nouveau Monde...

Un ensemble de manifestations unira l'église médiévale de Thaon et les cloîtres médiévaux européens reconstitués pierre par pierre à New-York, en particulier au nord de Manhattan et dans le Bronx. « Les rencontres souterraines sont une oeuvre d'art de l'esthétique de la communication, mouvement artistique fondé en 1983 par Fred Forest.

En juillet 1986, Stéphan Barron réalisait une performance : La « réactivation symbolique des cloîtres new-yorkais par le transfert d'une pierre et la dispersion de poussières de l'église de Thaon dans le jardin de ces Cloîtres, et la réactivation symbolique de « l'Ancien monde » par le transfert d'une bouteille de Coca Cola et de poussières des rues de New-York dans l'église de Thaon. Le 20 juin, au cours de la soirée, concerts et performances se déroulant de part et d'autre de l'Atlantique seront retransmis en direct : le son par satellite, une image en noir et blanc toutes les 21 secondes (Télévision lente).

A 19 h 45, ThaonVidéos : « Letter from the roof », de Sophie Loret et « New-York » de S. Barron. A 20 h, concert de musique médiévale par l'Ensemble Guillaume Chastillon.

De 21 h à 23 h 30 : concerts et performances interactives. À 23 h 30, projection de vidéos d'artistes américains.

Vous êtes invité à apporter à Thaon tout symbole, image, objet, vêtement qui représente pour vous le mieux l'Ancien Monde. Une image digitalisée sera envoyée à New-York au cours de la soirée. Entrée libre.

Stefan Eins, fondateur de la galerie d'art du Bronx, « Fashion Moda » est actuellement à Thaon, où il peint des toiles en harmonie avec l'architecture pré-romane de l'église de Thaon. Il sera également présent lors de cette soirée.

RENCONTRES

Thaon - New York par satellite

La vieille église romane de Thaon est le théâtre demain soir des « Rencontres souterraines », de l'association Rien de Spécial qui mettront en contact des artistes français et américains, mais aussi le grand public, par le biais de la transmission par satellite.



SAMEDI A LA VIEILLE EGLISE DE THAON

Les rencontres souterraines de « Rien de spécial »

Après la nuit de la télécopie en octobre dernier, salle Georges Brassens, l'association « Rien de Spécial », en collaboration avec un certain nombre de nobles institutions départementales et régionales, organise un ensemble de manifestations, à partir de samedi, sur le site de la vieille église de Thaon.

Stéphan Barron (cf. R.L.B. du 10 octobre 1986), amateur d'art de la communication devant l'éternel, reprend le flambeau de sa première expérience de « Rencontres souterraines », élaborée en 1983.

S'y ajouteront samedi soir, une transmission par satellite entre l'église de Thaon et la galerie Fashion Moda dans le Bronx de New-York, puis la présentation d'une exposition de peintures et de matériaux relative à cette démarche artistique, non limitée dans le temps et l'espace. Elle se tiendra jusqu'au 28 juin, toujours dans la vieille église nichée dans un écrin de verdure, à Thaon.

Manifestation culturelle en trois phases

« Rien de Spécial » commente sa « performance » de réactivation souterraine par une double manifestation symbolique : le transfert d'une pierre et la dispersion de poussières de l'église médiévale de Thaon dans le jardin des Cloîtres, qui ont été reconstitués pierre par pierre, au Nord de Manhattan et le transfert d'une bouteille de Coca-cola et de la poussière des rues de New-York, dans l'église médiévale du Bessin.

S'en suivra une transmission par satellite, de concerts et de différentes performances, se déroulant de part et d'autre de l'Atlantique et retransmis donc, en direct.

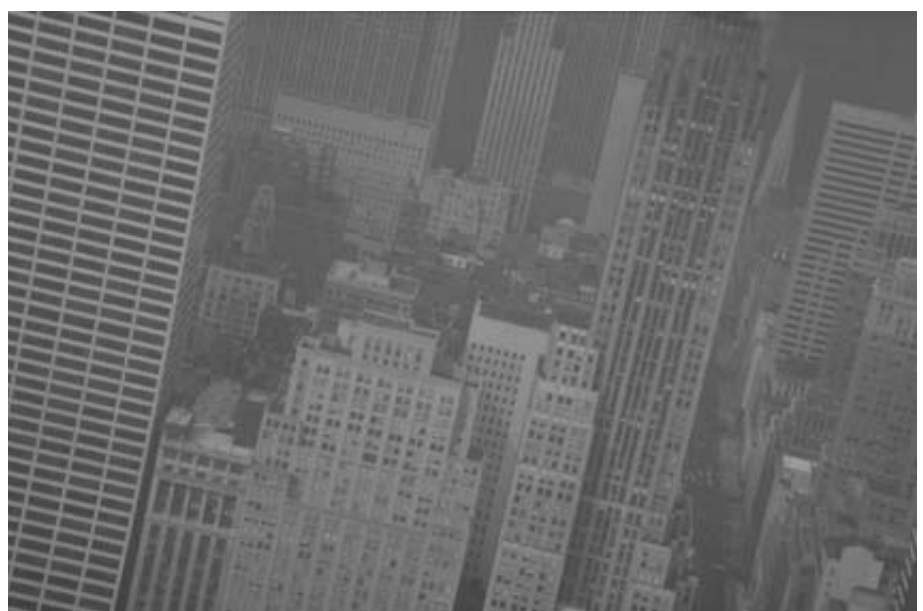
Ainsi, le public pourra-t-il assister, entre autres, à la présentation fournie par l'Ensemble Normand Guillaume Chastillon, à la découverte de la musique de Tara Cross, de Controlled Bleeding, Fred Forest... des artistes américains.

Enfin, l'église thaonnaise sera le cadre d'une exposition de quatre peintres, Barron, Bizien, Hansmann, Dumont, explorant la limite formelle entre l'abstraction et la figuration. Elle regroupera également les traces et les documents se rapportant au projet de liaison.



De la vieille église de Thaon...

...aux Cloîtres de New York.



Thaon / New York..Rencontres souterraines - concerts-vidéo-performance en l'église médiévale de Thaon, samedi 20 juin, entre 20 h et 24 h. Entrée libre.

Allo New York, ici l'Ancien Monde



L'imaginaire par Satellite

La vieille église de Thaon, petit bijou roman niché au fond d'un vallon, a connu une singulière aventure artistique samedi soir. Elle était ni plus ni moins en liaison directe avec New York : une rencontre mitonnée de longue date par l'artiste Stéphan Barron, avec la bénédiction et quelques subsides ou une aide technologique de la part de mécènes privés et publics. Musique médiévale ou résolument nouvelle ont, via satellite, franchi l'océan entre Thaon, la galerie Fashion Moda et les Cloisters dans le quartier du Bronx à New York. Des images ont suivi en noir et blanc, à raison d'une toutes les 21 secondes (télévision lente) s'intégrant dans un environnement de vidéos et de diaporamas sur grand écran. La technique a fait cependant parfois des caprices. A l'origine, Stéphan Barron voulait, grâce aux possibilités offertes par la technologie médiatique, établir un lien entre l'église de Thaon et les cloîtres médiévaux européens reconstitués au nord de Manhattan. Mais le Metropolitan Museum, qui gère ces cloîtres, n'a pas vu d'un bon œil la possibilité d'y voir entrer des écrans, fut-ce pour des performances artistiques par définition éphémères. Qu'importe, Stéphan Barron a poursuivi son idée symbolique par un premier geste tout simple il y a un an : il a rapporté de Thaon une pierre et de la poussière qu'il a dispersées dans les jardins des cloîtres. Et de New York, il a ramené une bouteille de Coca-Cola et de la poussière de la rue. Voilà comment on « réactive », l'ancien et le Nouveau Monde!

Samedi était la manifestation la plus spectaculaire de cette rencontre frappant l'imaginaire entre les deux mondes. Pendant plus de quatre heures, des liens de sons et d'images se sont établis entre Thaon, son public et la galerie américaine avec ses spectateurs. Allez savoir ce que les New-Yorkais ont, dans leur cadre pensé de la musique et des chants médiévaux interprétés par l'ensemble Guillaume-Chastillon dont le concert, parfois troublé par des sonneries de téléphone, a ouvert la soirée. Une chose est certaine quand, plus tard, les voûtes romanes ont résonné de la musique « industrielle » échangée entre le compositeur italien Vivenza à Thaon et l'Américain Croiners à New York, l'impression était plus que curieuse. Plus encore, au fur et à mesure qu'on s'éloignait du bâtiment, d'où débordaient force décibels comme de rotatives tournant à plein régime. On aurait cru l'église comme prise de frénésie, s'encanaillant avec les sons industriels du XXe siècle. Elle d'habitude si paisible dans sa verdure. S'il y a eu parfois ruptures de son ou d'images, malgré une impressionnante machinerie, l'ensemble du programme a pu se dérouler de façon correcte devant un public allant et venant, surpris, enthousiaste ou déconcerté. De toute cette soirée, Stéphan Barron a engrangé de quoi réaliser une vidéo. Par ailleurs, il expose dans l'église avec trois autres peintres -Bertrand Bizien, Sylvia Hansmann et Jean-Jacques Dumont - des œuvres qui veulent sensibiliser aux recherches formelles de l'art contemporain. Ce jusqu'au 28. Parallèlement, un artiste américain, Stefan Eins, travaille actuellement sur un projet plastique à partir de la petite église.

Mur - Installation vidéo - 1987

FARGIER Jean-Paul, «Devoir de Français», *Les cahiers du cinéma*, n°397, Paris, Juin 1987, p X

Quatre murs formant un carré, amorçant un cube. 4 x 4 x 4 : seize moniteurs se faisant face deux par deux. Il y a deux sources d'images : chacune alimente deux parois. Ce sont des pans entiers de mur qui glissent, vibrent, répétant seize fois le même atome en mouvement. Seize fois le mouvement. Et seize fois un autre mouvement. Un bloc dense de mouvement, lent, changeant, s'inversant, éclatant en arrêts brusques, stridents, striants, stressants. Important, ce choix d'une masse, refus du patchwork. C'est le refus de l'anecdote, du pittoresque. Le parti pris est pictural. Stéphan Barron a filmé des murs pour son MUR : il aurait pu tomber dans le détail architectural, la fresque urbanistique, le relevé sociologique, la documentation historique. Il est allé droit à la matière, dans la matière. Pas le matériau, la matière. Ce qu'il dresse devant nous c'est tout sauf du béton, du plâtre, du bois. de la pierre. C'est de la matière en fusion. En pénétrant entre ses quatre murs, aspiré par un son fuselant, on entre dans une fournaise, un lieu chauffé à blanc. Sa caméra opère comme un lance-flammes, une tuyère, capable d'élever la poussière solidifiée des matériaux qu'elle approche à la hauteur des températures où elles vont fondre, se désagréger, perdre leur solidité rassurante pour prendre une allure inquiétante, une vitesse qui les précipite lentement vers leur état ultime.

MUR... Les capitales (voulues par l'auteur) dispensent de l'accentuation. En lettres minuscules, cela pourrait aussi bien s'écrire mûr. Mur mûr : matière parvenue au stade final d'un processus, après quoi il ne lui reste plus qu'à couler ou à se volatiliser. Liquide ou gazeux mais surtout plus solide, le mur de Barron a un pouvoir d'attraction irrésistible. Il donne le vertige, s'offre à vous absorber. À plonger votre regard dans la dérive compacte de ces rouges inouïs, de ces jaunes ardemment sulfureux, de ces veines virant au blanc éblouissant, vous basculez, vous y êtes. Où ? Dedans. Dans la simultanéité (du solide et du vaporeux), dans la couleur, dans la densité, dans le mouvement, dans la vitesse (de la lumière), dans la fusion, dans la fission, dans la pulsion, la pulsation, le sexe. Laisse

béton, c'est des gluons ! Ils sont deux murs et ils convergent vers leur jointure écartée. Ils sont trois, ils sont quatre, ils vous cernent. À regarder un mur on est pris de vertige, à en fixer deux/trois c'est la conscience de soi qui s'en va, s'y perd. Et puis s'y retrouve : en pensant au quatrième côté, l'invisible. Car pour voir celui-ci, il faut virer de bord, pivoter. Ce quart de tour vous sauve, vous arrache, vous rend à vous. L'expérience n'est pas seulement plastique, elle est cinesthésique.

Stéphan Barron est un jeune vidéaste de vingt-six ans. Il a réalisé deux bandes (un journal de voyage à New York, un long clip de musique contemporaine). Il s'adonne au mail art (l'art postal). En juin (le jour du solstice) il reliera par satellite New York à une église romane du Calvados. Puis, autre projet, il tentera de faire dialoguer le Mur de Berlin et la Grande Muraille de Chine, par l'entremise de deux poètes et d'un satellite. Je crois qu'il ira loin. Plus tard, il ne faudra pas oublier que tout cela commença à Clermont-Ferrand.

Jean-Paul Fargier

ARNAUDET Didier, «Sigma 23», *Art Press*, n°121, janvier 1988

Dans *Mur*, Stéphan Barron oppose, sur quatre parois de seize écrans, de très gros plans de murs. La musique bruitiste qui accompagne cette installation accentue l'impression de lente désagrégation d'une masse de matières et de couleurs. La surface flottante des moniteurs enferme le regard dans le vertige d'une surprenante expérience plastique.

LABASTIE François, *Art Vidéo, Réflexion artistique et technologie, Nam June Paik, Bill Viola et Stéphan Barron*, Extrait de Mémoire de Maîtrise de Sciences et Techniques de l'Information et de la Communication, Université de Bordeaux III, 1988

Stéphan BARRON partage ses activités entre l'Art Vidéo et l'Art Planétaire.

Influencé, comme beaucoup d'artistes, par Marcel DUCHAMP, il fut aussi très touché par le travail de Fred FOREST. En Art Vidéo proprement dit, Stéphan BARRON apprécie l'œuvre de Bill VIOLA, qu'il découvrit alors que sa propre démarche vidéo était déjà engagée depuis quelques temps. Aussi Bill VIOLA est un artiste vidéo qui le passionne, par son impressionnante façon de rythmer les vidéos, sa façon de filmer et son regard sur le monde.

L'œuvre vidéo de Stéphan BARRON comporte à la fois des œuvres relevant d'une esthétique visuelle, comme *MUR*, *Baltique* ou *New York* ; et aussi des réalisations plus conceptuelles ou militantes telle la pièce réalisée sur le thème de Tchernobyl. Cette intervention, proposée à Cherbourg, fut une prise de position claire par rapport à la société. Selon les thèmes ou les objets, il aborde le traitement de ses travaux de façon esthétique ou conceptuelle. Par exemple le thème du nucléaire, plus difficile à traiter de façon visuelle, sera abordé de façon politique.

Plusieurs lignes de force relient ces différentes productions. *MUR* est une claire continuité de *Baltique*, sur le travail de la verticalité et de l'horizontalité. Dans *Thaon/New York* sa démarche, sa façon de filmer peuvent aussi se rapprocher de *Baltique* ou de *New York*. On peut observer certaines imbrications entre les différents modes de fonctionnement comme *Berlin/Pékin* (un projet d'installation vidéo) et sa façon de filmer si particulière. Un aspect conceptuel comme une prise de position vis-à-vis de la société se dégagent de ce projet puisque *Berlin/Pékin* est un parallèle entre la muraille de Chine et le mur de Berlin ; sur l'obsolescence des frontières. Comment un rempart comme la muraille de Chine peut perdre sa totale signification, et comment une frontière telle celle entre les deux « Allemagne » peut être si récente et si forte. Cette œuvre tentera de prendre quelques distances par rapport à nos cloisonnements mentaux si xénophobes.

Berlin/Pékin, sera composé de quatorze télévisions, si possible sur une grande distance. Sept téléviseurs diffuseront des images de la muraille de Chine et les sept autres des images du mur de Berlin. L'artiste redoutant l'aridité de ces ima-

ges prévoit aussi d'injecter des images des vies quotidiennes des Chinois et des Berlinoises.

La diffusion de cette œuvre n'est pas encore définie. Peut-être sera-t-elle présentée dans une galerie new-yorkaise. En fait, le problème de la diffusion n'intervient qu'après la création. *MUR* était une installation produite par le festival de Clermont-Ferrand et sa présentation à Avignon était prévue à l'avance. Cette œuvre a maintenant suivi cinq expositions différentes. Mais pour *Berlin /Pékin*, Stéphane BARRON est producteur de son œuvre. Il présente le projet aux financeurs, puis il proposera l'œuvre aux diffuseurs et distributeurs. C'est alors une démarche plus volontariste, de franc-tireur.

Ne travaillant jamais pour la télévision, Stéphane BARRON note une indifférence réciproque de ce média pour ses travaux. En France, certains artistes vidéastes ont un rapport à la télévision, c'est-à-dire une frustration ou un complexe. Pour Stéphane BARRON c'est un média totalement différent de l'Art Vidéo et ce premier l'indiffère ; il ne possède d'ailleurs pas de téléviseur chez lui. Son parcours artistique a commencé par la peinture et sa filiation est proche des arts plastiques. D'autres vidéastes sont plutôt influencés par le cinéma ; ce n'est pas le cas pour lui. Nous pouvons au passage remarquer en France une telle dichotomie entre ces deux filiations. Le travail de Stéphane BARRON ne propose pas de vidéos narratives ; elles sont complètement différentes de l'esprit cinématographique. Il apprécie pourtant le cinéma expérimental et trouve l'esprit de l'Art Vidéo très proche de cet art. Les artistes poussant très loin leur démarche selon un support, tel le film, arrivent ainsi à préfigurer des résultats obtenus avec un support différent, telle la vidéo.

Le coût de diffusion des œuvres d'Art Vidéo est très élevé. L'exposition d'une œuvre est surtout faite en rapport aux financeurs. L'artiste essaie alors de donner le plus grand écho possible au projet. Stéphane BARRON envoie beaucoup ses vidéos à l'étranger malgré le peu d'argent rapporté, couvrant simplement les frais de copies. Il va maintenant changer de mode de distribution : ayant un distributeur en France, il en aura un autre en Italie et prochainement au Japon. Les festivals représentent la principale diffusion, ensuite vient la télévision . En Italie, des producteurs envisagent la diffusion d'extraits de ses travaux comme *MUR* ou *Baltique*.

Son œuvre *New York* reste proche de l'esprit cinématographique, donc pourrait être diffusée à la télévision. Aux USA, de nombreux artistes tel Bill VIOLA colla-

borent avec les chaînes de télévision malgré la différence d'approche entre l'Art Vidéo et les productions commerciales. L'intervention de Bill VIOLA pour « Reverse Television » prenant en compte le mode de diffusion, le média et le public, est une démarche très intéressante. Le meilleur procédé paraît être une réflexion sur le média, sur un aspect interactif, plutôt que l'adaptation d'œuvres vidéo sans liens avec la télévision.

En Europe, les moyens de production diffèrent du système américain dans lequel mécénat et sponsoring sont largement développés, avec les avantages et inconvénients que cela suppose pour les artistes. En France, le mécénat évolue mais reste encore très classique et donc peu dynamique. Peu d'entreprises se risquent à intervenir dans le domaine de l'Art de la Communication et les nouvelles technologies. Stéphane BARRON utilise pourtant le sponsoring comme aide à la production mais sous forme de prêt de matériel sophistiqué pour des transmissions.

Tenant compte de l'expérience acquise à chaque transmission, Stéphane BARRON explique l'évolution de son œuvre par un renouvellement mêlé d'évolution. *Thaon/New York*, par exemple, n'est pas un produit fini. Mais l'intérêt réside justement dans les erreurs, les décrochages de satellite, ces moments nouveaux et inédits : un plan flou, ou bougé, un moment qui fait réagir... *Thaon/New York* n'est donc pas une œuvre d'art définie dans le temps, le jour de la transmission. C'est une œuvre continue, un processus et une démarche concrétisée par un ensemble d'actions. Pour Stéphane BARRON, l'œuvre *Thaon/New York* débute avec la production et la recherche des sponsors. Pour lui, la démarche artistique ne se limite pas à la réalisation de l'œuvre. C'est la démarche de sa vie ; davantage un processus qu'un objet ou un événement ponctuel.

INTERVIEW DE STÉPHAN BARRON

Église de Thaon (Normandie), 6 Avril 1988

Je travaille en vidéo depuis 1984, j'ai commencé par faire des mono-bandes dont *Baltique* et *New York*. Cette dernière était un super 8 gonflé en 3/4 U-matic, en noir et blanc. Parallèlement j'ai rencontré Fred FOREST en 1986, qui m'a conseillé de reprendre un peu les activités que j'avais commencées en 1983 sur la communication, puisque j'avais fait des festivals de performances multimédia avec tout un système de communication autour. Et je ne savais pas que cela pouvait être de l'Art de la Communication. Depuis, j'ai poursuivi simultanément un Art des télécommunications planétaires et l'Art Vidéo. Dernièrement j'ai fait une installation vidéo qui s'appelle *MUR*, qui a été très soutenue par Jean-Paul FARGIER des Cahiers du Cinéma, et a été montrée dans plusieurs villes dont Bordeaux. En Art Planétaire j'ai réalisé plusieurs pièces comme la transmission par satellite entre Thaon et New York. Thaon, c'est cette église médiévale. J'ai mis deux ans pour persuader les gens de faire une transmission par satellite entre cette église et New York, sur la relation entre le nouveau monde et l'ancien monde... J'ai utilisé une nouvelle technologie qui s'appelle le « slow-scan », qui permet de digitaliser des vidéos à peu près une image digitalisée toutes les dix secondes, six secondes, cela dépend. Et cela permet d'envoyer des images digitalisées par téléphone, c'est donc un outil de transmission très beau, avec un grain très épais. Et le satellite fut utilisé pour faire une diffusion radio, en direct sur New-York, et une diffusion radio en direct sur la Basse Normandie. C'était très complexe à gérer au niveau de la communication.

Quelles furent les activités présentées lors de cette transmission?

Il était très difficile de persuader les gens de faire une transmission. On aurait pu, par exemple montrer un bout de pierre, un caillou de l'église et faire une vidéo transmission, et l'envoyer à New York, ce qui aurait été un geste symbolique très intéressant mais il était difficile de persuader des sponsors et des financeurs institutionnels de dépenser autant d'argent pour un bout de caillou. Il était plus facile de les persuader de faire des sortes de soirées de concerts et de performances. J'ai demandé à des artistes d'intervenir par rapport au thème du nouveau monde et de l'ancien monde. L'idée est de réaliser un collage de ces interventions sonores et visuelles à distance, et de réaliser ainsi une instal-

lation planétaire. Il y a eu de la musique médiévale, de la musique industrielle interactive, c'est-à-dire qu'il y avait un musicien à New York et un musicien ici, qui faisaient de la musique en simultané en tenant compte du décalage de deux secondes. Je crois que c'est peut-être la première fois qu'on faisait de la musique interactive en direct. Il y avait aussi des performers qui faisaient différents types d'actions par rapport à ce thème -là. Ce qui était important était de faire un lien entre ce lieu et New York, entre ce lieu et particulièrement les Cloîtres qui ont été transportés pierre par pierre à New York. L'idée de l'œuvre était en fait de réactiver les cloîtres qui ont été emmenés, transportés du vieux monde à New York, et de réactiver à partir d'une église médiévale authentique, faire une transmission... C'est ce que les communicateurs et sociologues appellent le « supplément d'âme ». J'avais repris ce terme de « supplément d'âme » de façon ironique en disant qu'il fallait injecter du supplément d'âme aux cloîtres de New York, avec une vidéo-transmission à partir d'une église médiévale authentique.

Peux-tu expliquer l'Esthétique de la Communication et l'Art Planétaire à travers cet exemple de transmission *Thaon/New York* ?

L'Esthétique de la Communication est en fait une façon d'intervenir par rapport aux nouvelles technologies, d'essayer de réfléchir soi-même en tant qu'artiste, d'essayer de faire réfléchir les gens qui participent, qui regardent, à tout ce qui peut avoir trait à la communication. C'est alors très large, cela peut rassembler des gens qui travaillent plus sur la communication publicitaire, cela peut être comme dans mon cas, plus sur les aspects planétaires, ou comment on peut être en relation directe grâce aux nouvelles technologies, ce que j'appelle Art Planétaire. En pleine campagne on peut être en relation avec New York. Bientôt je vais faire une transmission entre Abidjan et Rennes, c'est-à-dire une transmission entre l'Afrique et l'Europe. Donc je travaille plus sur l'aspect planétarisation et le concept de village global de Mac Luhan. Comment l'espace et le temps peuvent être ressentis différemment à l'âge des nouvelles technologies.

Pourquoi avoir choisi l'église de Thaon?

Cela me paraissait important car la plupart des transmissions, pour des raisons techniques et peut-être surtout médiatiques, ont été réalisées dans les institutions artistiques de grandes villes. Par exemple entre Beaubourg et New York.

Ce qui me paraissait intéressant était de partir de ce concept de base des Cloisters qui m'avait beaucoup impressionné et amusé. Que ces américains aient besoin d'emmener des pierres d'Europe avec eux et de reconstruire des cloîtres là-bas. C'était complètement incroyable et typiquement américain ; c'est en fait à partir de ces cloîtres et aussi de ma passion pour cette église, que je trouve très belle, que je me suis dit il faut faire un lien entre ces deux lieux. Alors je n'ai pas fait uniquement un lien technologique : comme je voyais trop de difficultés pour réaliser cette opération, j'ai emmené une pierre et de la poussière de cette église jusqu'à New York ; j'ai déposé le tout et j'ai ramené une bouteille de Coca-cola que j'ai laissée ici. C'était une sorte de lien symbolique entre le nouveau monde et l'ancien monde. Les nouvelles technologies sont intéressantes car elles nous font entrer dans un nouveau champ de réalité. Aussi je m'efforce le plus possible de savoir pourquoi j'utilise une nouvelle technologie, ce qu'elle apporte de nouveau et de plus que les supports classiques. Souvent des artistes utilisent des ordinateurs de la même façon qu'ils utiliseraient des moyens classiques... Il n'y a pas de modification psychologique par rapport à ce qu'était la peinture. Pour moi, c'est à la limite de perdre son temps.

Parlons maintenant de ton travail en Art Vidéo. Peux-tu définir l'Art Vidéo selon tes activités ? Prenons par exemple ton œuvre *MUR*.

L'Art Vidéo est un art lié au support spécifique de la vidéo qui est différent du support chimique, du cinéma, et qui est différent de la peinture. C'est donc quelque chose de particulier. Il y a la taille de l'écran, la luminosité particulière de l'image, le grain de l'image ; il y a la possibilité d'avoir sur plusieurs écrans la même chose ou bien des images différentes. Donc plein de particularités qui font de la vidéo un support vraiment différent des autres supports, et c'est pour cela que je prends une position si possible bien tranchée par rapport au cinéma. Cela ne veut pas dire que je n'aime pas le cinéma, mais ça ne m'intéresse pas de faire du théâtre, le filmer en vidéo, de travailler sur les aspects narratifs de la vidéo ; ça ne m'intéresse vraiment pas. Ce qui me passionne, et je considère que l'on entre dans une partie artistique dès ce moment-là, c'est lorsqu'on travaille sur les aspects spécifiques d'un support et que l'on va le plus profondément possible pour sa compréhension psychologique et son aspect tactile et sensuel. Quel est le processus de la production vidéo ? Faire des repérages, ce qui est très important pour le choix des éléments, tourner, monter, dérusher,

cela n'est pas bien compliqué. Chaque étape de la vidéo doit être repensée de manière artistique. C'est peut-être avoir aussi un rapport à l'inutilité, je veux dire par rapport à la vidéo industrielle par exemple. En faisant de la vidéo artistique, on choisit. Personnellement je travaille par thème... Ici, j'avais envie de travailler sur les murs ; je ne pense pas qu'il y ait de groupe industriel intéressé par une vidéo sur les murs. C'est quelque chose de purement esthétique, il n'y a pas d'intérêt en fait.

En ce qui concerne cette œuvre, *MUR*, quelle fut la démarche de production et de réalisation ?

J'ai rencontré Jean-Paul FARGIER un peu avant, je lui ai montré *Baltique* qui lui a beaucoup plu ; ça l'a intéressé, et une semaine plus tard j'avais envie de faire une installation, j'avais une idée sur les murs, j'avais envie de travailler là-dessus. C'est une idée d'ailleurs qui me trottait depuis au moins six mois. Alors je lui ai téléphoné, lui demandant s'il était possible de produire cela pour Avignon. Il m'a répondu que Clermont l'avait appelé et cherchait un réalisateur pour faire une vidéo. J'ai rencontré le producteur à Clermont. C'était en fait la première production où c'était assez facile, la production n'étant pas faite principalement par moi. J'ai collaboré un peu à la production c'est-à-dire à la recherche d'argent, mais globalement c'était très simple au niveau de la production puisque Clermont a trouvé des financements, s'est occupé ensuite de monter cette énorme installation de 64 moniteurs, de scier les planches, et tout ça c'était très compliqué... Pour moi, il y avait une synergie un peu avec le producteur et les gens de l'association organisatrice. C'est la première fois que je n'étais pas en fait le centre de la production, c'est-à-dire je ne me bagarrais pas pour trouver l'argent de ma réalisation.

Quelle a été la recherche artistique pour cette œuvre, et peux-tu rappeler comment se présente l'installation ?

On m'avait demandé d'intervenir une fois dans un projet collectif. Le projet était de filmer, à une heure précise un jour précis, ce qu'on voulait dans le VI^{ème} arrondissement, à Paris. Alors à 15h le 26 Novembre, tous les participants à ce projet collectif, une vingtaine de personnes environ ont filmé ce qu'ils voulaient, et moi j'avais choisi de filmer un mur c'est-à-dire l'absence complète de narration ou même de communication. J'avais envie de reprendre ce thème-là et de

l'approfondir en 3/4. J'ai donc réfléchi à nouveau à sa présentation, et l'idée qui m'est venue était de faire quatre murs et de les séparer, en fait les murs seraient construits avec des télévisions. Il y avait 16 télévisions par mur, ça fait 64 en tout. Pour chaque mur, 4 fois 4, et en tout 4 fois 4 fois 4. C'est très géométrique : les spectateurs entrent au sein des quatre murs, sont complètement encerclés par la vidéo, par les murs. Ils entrent presque dans l'image.

Puis le tournage ; au début j'avais commencé à tourner sur les murs, alors j'avais pris des plans plus ou moins larges, je ne savais pas trop encore. J'ai tourné durant six jours, et je crois les premiers jours j'ai tout jeté. La caméra n'était pas bonne, pour les trois premiers jours de tournage, et aussi je n'avais pas vraiment trouvé ce que je recherchais. Plus j'avais dans mon tournage, plus c'était précis, c'était près des murs, il y avait une texture particulière, des mouvements de caméra particuliers, et c'était aussi une prolongation d'une première vidéo que j'avais faite, qui s'appelle *Baltique*, où il y avait un travail sur la verticalité. Je n'ai vu aucun vidéaste qui mettait sa caméra à l'envers, alors que cela me paraît évident de mettre la caméra à l'envers, de mettre la caméra oblique. On a vraiment une perte de repère complète, de repères spatiaux, et dans *MUR* il y a ce travail-là. Il y a deux bandes différentes ; par exemple quand je filme un panoramique vertical avec la caméra à l'envers, dans l'installation j'associe les deux plans. Ce n'est pas systématique, pas forcément à l'envers à l'endroit, ça peut être oblique/oblique. Je filme le plus possible d'images, par exemple je veux filmer ce mur-là ; je cherche toutes les façons de filmer, alors je fais un plan fixe là, je fais un panoramique vertical, à l'endroit, à l'envers. J'essaie aussi de faire des plans ratés ou bougés...

Comment poursuis-tu cette recherche esthétique au montage?

Au montage, le dérushage est une sélection. Puis je travaille beaucoup en fonction des couleurs car les températures de couleurs de la vidéo donnent une image comme-ci le matin, une image comme-ça le midi, et une image encore différente le soir. Ces différences sont importantes. J'essaie d'associer les couleurs, tous les orange ensemble ou bien je fais des mélanges. Je commence sur un plan plus ou moins orangé, je fais une transition avec un autre plan qui va être d'une couleur proche ou complémentaire par exemple.

Fais-tu des trucages au montage ?

Non, pas du tout. Car je n'ai accès pour l'instant qu'à du montage cut, alors tout l'accent est porté, sur la surprise de l'image, quand elle apparaît, c'est une sensation du temps. C'est très intuitif en fait. J'ai demandé à travailler sur des bancs de montage plus compliqués, peut-être le ferai-je un jour mais je crois qu'il faut toujours être maître de ces techniques-là. Par exemple pourquoi on va utiliser un fondu... Pour *MUR* justement je devais refaire des fondus à l'intérieur, j'ai regardé la vidéo, la bande. J'avais la possibilité de terminer la réalisation sur un banc de montage trois machines permettant ce type d'effets. J'aurais eu la possibilité d'injecter tout ce que je voulais comme trucages. C'est ce que je pensais faire au début, et puis finalement je ne l'ai pas fait.

Certains artistes ne jugent pas la caméra primordiale, ils travaillent surtout au montage, avec des images qu'ils repiquent sur la télé. Comment te places-tu vis-à-vis d'eux?

Je ne travaille pas beaucoup sur les trucages. Parfois je récupère des images de la télé, pour certaines installations, certains travaux vidéo mais en général je préfère filmer. J'accumule le plus possible d'images au tournage, jusqu'à ce que je pense en avoir assez. Je regarde tout ça et puis je sélectionne. Par contre pour *C'est dans d'autres tiroirs*, que j'ai faite pour une exposition qui eut lieu à Cherbourg, une ville qui vit à 90% du nucléaire, j'ai fait une installation sur Tchernobyl. Pour cette installation vidéo, j'ai utilisé des images enregistrées à la télévision, en faisant un parallèle entre un match de foot et Tchernobyl. L'image est noire pendant 30 minutes puis sur une minute il y a l'annonce de la catastrophe de Tchernobyl par la télévision russe. C'est le seul moment où il y a de l'image, mais il n'y a plus de son. Donc c'est un rapport à la télévision, au ronron de la télévision et au poids de l'image sans son. C'est très social et politique.

Travailles-tu aussi sur le rapport du spectateur à l'installation?

MUR est une installation très visuelle mais aussi très physique. Il y a des gens qui ont vraiment le vertige dans cette installation. *MUR* a une dimension conceptuelle et d'exploration de la perception : l'enfermement, la verticalité, l'horizontalité. Cette installation est une sorte de préfiguration de ce qu'on vivra peut-être si on va dans l'espace un jour, une perte de référence spatiale.

Parlons de l'évolution d'un projet, du financement à la réalisation, et peux-tu évoquer tes futurs projets en vidéo?

Pour *MUR*, c'était une association de Clermont-Ferrand qui a trouvé ses financements auprès de partenaires locaux. Je n'avais pratiquement pas de production à faire. J'ai demandé à la DRAC, la Direction Régionale des Affaires Culturelles, c'est-à-dire le ministère de la Culture, s'ils pouvaient compléter un peu le financement de Clermont-Ferrand. D'habitude je suis tout seul, je prends mon téléphone, je connais déjà les fonctionnaires car maintenant cela fait à peu près quatre ans que je travaille à produire mes travaux. Avec la DRAC cela ne se passe pas forcément bien, même s'ils me connaissent. Ils ont financé *Thaon / New York* mais après ils m'ont dit : « Ouaaa... Qu'est-ce que c'est que ça ?... » et les gens n'avaient rien compris à ce truc-là. Donc il était très difficile de leur redemander quoi que ce soit. Mais alors, et c'est très bizarre, ça n'a pas marché pendant six mois et puis maintenant visiblement ils n'ont plus assez de projets à financer alors ils cherchent autre chose. C'est très épisodique, alors maintenant je vais souvent chercher des financements à Paris, on peut demander des subventions plus importantes pour financer plus facilement des projets. Parce qu'on ne peut pas passer une énergie folle à trouver trois bouts de ficelle. Il faut travailler, faire avancer les projets. J'ai plein de projets dans la tête, et je passe beaucoup de temps à essayer de les produire. Par exemple *Berlin / Pékin*, cela fait plus d'un an que j'essaie de le financer et je n'y arrive pas...

***Berlin/Pékin*, de quoi s'agit-il?**

Berlin/Pékin c'est en fait une installation vidéo. J'essaie de faire dans celle-ci un parallèle entre la muraille de Chine et le mur de Berlin. Je vais mettre sept télévisions avec des images du mur de Berlin, sept télévisions avec des images de la muraille de Chine ; et c'est une sorte de mélange entre l'esprit de *MUR*, l'installation vidéo, et l'esprit de l'Art Planétaire. J'essaie de faire des installations moins éphémères que *Thaon/New York*. *Thaon/New York* m'a demandé deux ans de préparation, pour une œuvre de quatre heures. Je ne sais pas où cela m'entraîne, si c'est ce qui sera le plus intéressant, mais je continue à faire des projets de transmission. J'ai participé à *Paris/Budapest (Dialogue ordinaire)*, qui était une transmission au moyen d'ordinateurs, en octobre dernier. Maintenant je prépare deux transmissions par ordinateurs et modems : *Hérouville/Saragosse* et *Rennes/Abidjan*. Ces projets de transmissions m'excitent beaucoup, donc j'ai envie d'en faire.

Quels sont tes outils et méthodes de travail en ce qui concerne ces transmissions, par exemple *Hérouville/Saragosse* ?

On utilise tout simplement des Macintosh, des Mac II d'Apple et des modems. On peut donc envoyer des images par téléphone. J'essaye justement de pousser les artistes à faire des projets liés à la transmission. Pourquoi utilise-t-on un ordinateur, et pourquoi envoyer ça par téléphone ? En quoi c'est différent d'envoyer une huile sur toile par camion, qu'est ce qui va être différent ? Cela va être le support informatique qui permet l'interactivité par exemple, ça va être l'instantanéité, c'est-à-dire qu'en cinq, dix minutes on peut envoyer une image à Saragosse ; elle peut être interprétée puis réexpédiée sous une autre forme dans la demi-heure qui suit. Donc des choses qui sont liées à l'espace et au temps. Pour *Dialogue ordinaire*, il y avait par exemple des artistes qui intervenaient, qui amenaient des dessins qu'ils faisaient depuis dix ans, et dessinaient la même chose avec la palette graphique. Alors qu'est ce que cela change, on travaille peut-être plus vite avec la palette graphique, on peut effacer plus vite, plus facilement, mais je veux dire que ce sont des apports négligeables par rapport à la révolution mentale qu'entraînent l'informatique et la communication.

Quel sera le thème de *Hérouville/Saragosse* ?

Chaque artiste définit un projet. Je sais que Sylvia HANSMANN par exemple dit, écrit sur l'ordinateur : « Je vais vous chercher une image à la mer ». Et elle prend la voiture, et dans les deux heures qui suivent elle ramène une image de la mer qui est à 15 kilomètres de Caen, la digitalise et l'envoie à Saragosse. Dans ce cas , le travail a une relation au temps et à l'espace : l'instantané, le différé, le proche, le lointain. Je vais faire un projet très simple, comme je vais avoir beaucoup de travail d'organisation, je ne pourrai pas faire un gros projet, je vais simplement envoyer des images de la vie quotidienne. Par exemple sur une journée, à sept heures du matin je vais envoyer l'image du réveil, à huit heures l'image du petit déjeuner, etc... tout au long de la journée ; comment la journée se déroule ici. Je pense qu'à Saragosse, au niveau du mode de vie cela ne va pas changer grand chose, je veux dire il n'y a pas une différence fondamentale de mode de vie entre Saragosse et Hérouville. Ce serait plus intéressant de faire ce travail entre Hérouville et Abidjan.

(Suite du mémoire de François Labastie)

ANALYSE D'UNE OEUVRE DE STEPHAN BARRON : *MUR*, 1987

MUR est une installation vidéo de quatre parois de seize écrans chacune. Le spectateur évolue à l'intérieur du cube amorcé par les 64 téléviseurs qui diffusent des images de murs ; deux bandes différentes mais liées, donnent au spectateur une certaine impression de vertige accompagnée d'une musique bruitiste très impressionnante.

Dans cette œuvre, la musique occupe une place importante. Stéphane BARRON a demandé à quatre musiciens bruitistes, de faire une musique pour cette installation. Mais la musique proposée ne correspondait pas suffisamment à l'idée du projet. Stéphane BARRON a alors utilisé une musique encore plus naturelle : il avait aperçu à l'école des Beaux-Arts de Paris, des gens qui granaient des pierres, c'est-à-dire les rendaient lisses avec du sable de différentes épaisseurs. Le sable est placé entre deux grosses pierres que l'on frotte l'une sur l'autre. Cette action produit un bruit de pierre extraordinaire. Il eut l'idée d'enregistrer cela. Le résultat fut un bruit à l'aspect un peu amplifié, plus épais, qu'il modifia légèrement, à l'aide d'un égaliseur, pour éliminer certaines fréquences déplaisantes. Enfin il est arrivé à la musique de *MUR*, produite donc à partir de pierres, et correspondant vraiment à un bruit de mur. C'est à la fois une musique industrielle, naturelle et artisanale. Stéphane BARRON note l'aspect légèrement ironique de sa démarche, vis-à-vis des musiciens bruitistes, très engagés dans leur idéologie. Sa musique industrielle est simplement réalisée avec des cailloux.

Cette musique de *MUR* est oppressante, mais illustre la volonté de l'auteur d'impressionner les spectateurs au sein de l'installation. Le début de l'image est un travelling sur un mur noir, et la fin un mur blanc puis un fondu au blanc. Ce blanc de fin dure une minute entière. L'auteur souhaite exprimer les sentiments que procure la méditation Zen, un grand bouleversement intérieur, psychologique pour arriver à une sorte de libération. Le noir du début renvoie au blanc de la fin. La façon de filmer de l'auteur s'est mise en place en 3 ou 4 jours, pour cette œuvre. Il a élaboré progressivement son procédé, et tourna finalement en macro, très près des murs. L'organisation des plans vient en fonction des couleurs, suivant les températures de couleur, les tonalités, mais aussi l'aspect matériel des surfaces. Au montage, Stéphane BARRON a suivi le bruit comme support, car le bruit a une grande importance dans les changements de plans ;

les chocs pouvant entraîner la surprise et le passage au plan suivant.

À la suite de repérages, Stéphane BARRON a tourné à Caen puis à Paris, du côté de La Bastille. Il n'écrit pas de scénario mais tourne un stock d'images en se concentrant sur chaque aspect plastique du sujet. Il sélectionne les images et prépare un plan de montage. Pourtant ce plan évolue selon le travail d'édition. Ainsi ayant prévu des bandes de 10 minutes, elles durent finalement 15 minutes. Les images de *MUR* ont un aspect purement esthétique. Il n'y a pas de message, ne serait-ce qu'anecdotique dans ces images. De nombreux murs portent l'inscription « Défense d'afficher » et l'auteur fait remarquer la facilité d'utilisation des graffitis, mais cela ne l'intéressait pas. Il a alors volontairement éliminé tous ces aspects, pour se concentrer sur une recherche abstraite.

Il faut remarquer le travail sur la verticalité et l'horizontalité. L'auteur voulait travailler sur ces aspects-là, c'est-à-dire une sorte de prolongement de ce qu'il y a dans *Baltique*. Lors des premières présentations de *MUR*, des spectateurs se sont sentis malades ou pris de vertige à l'intérieur de l'installation. Stéphane Barron, surpris du résultat, trouve intéressant ce type de réaction car il a beaucoup travaillé sur cette perte de repère.

Dans son œuvre précédente, *Baltique*, il avait récupéré de nombreux plans bougés. Lors de chaque tournage, des images sont emmagasinées en surnombre, avant ou après les séquences prévues. Parfois la caméra tourne trop longtemps, jusqu'à un déplacement de matériel, ou un réglage. Stéphane BARRON fut séduit par ces images ratées, et décida de les employer dans *Baltique*. Dans *MUR* il produisit volontairement de telles images, faisant bouger le matériel, faisant pivoter rapidement la caméra et la bloquant d'un coup sec. Il garde par exemple les dernières secondes d'un panoramique très rapide et stoppé d'un coup sec. Le résultat est un effet de glissement. Lorsque de telles images sont diffusées sur un mur de téléviseurs, l'impression produite est un glissement total. L'auteur a tenté de recréer cela, d'une façon sensitive, grâce à la façon de tenir la caméra, comme la manière de tenir un pinceau. Donnant un certain rythme au montage, Stéphane BARRON avoue apprécier travailler sur cet aspect de surprise, d'apparition de l'image.

Süddeutsche Zeitung

An den Wigwamzeichen vorbei zum Videokünstler

Der junge Franzose Stéphan Barron, ist erst über einen langen Fußmarsch durch den Wald über Icking zu erreichen. Pure Absicht des Video Künstlers, der mit hölzernen Wigwamzeichen den matschigen Weg markierte. Urplötzlich dann flimmert ein Fernseher im dunklen Forst, und auf der Mattscheibe brennt es knisternd lichterloh. Barron hat mit spektakulären Aktionen schon von sich reden gemacht. Sein Thema ist der bisher so unüberbrückbare Kontrast zwischen einer sich explosiv entwickelnden Technik und der geschundenen Natur. Er versucht Verbindungen herzustellen, zu versöhnen, Technik der Natur dienstbar zu machen.

DE KERKHOVE Derrick, « Mirror, mirror off the wall... », Catalogue de *Les trans-interactifs* - Paris/Toronto, 1988

STEPHAN BARRON

(Communication artist)

"Mirror, mirror off the wall..."

Alice is a short performance which takes advantage of the reverberation effect of a looped transmission between two cameras to multiply a single image to infinity. The artist places his head within the loop and then removes it to see it fade away after a few seconds of looped interactions between the two cameras. Stéphan Barron was born in 1961 in Caen.

Though he began studying engineering, he threw it all away to become, in his own words, a "bricoleur" of new technological effects via media. He has created several performances of telefax and radio exchanges across the Atlantic, since 1983.

(Artiste en communications)

« Les miroirs feraient bien de réfléchir davantage avant de nous renvoyer notre image » Jean Cocteau

Alice est une performance-éclair dans laquelle l'artiste passe la tête entre un moniteur et une caméra braquée sur son propre reflet électronique. Apparaît ainsi un phénomène bien connu de puits/miroir sans fin de 7253 kilomètres de profondeur. Cette mise-en-abîme de l'image qui se multiplie à l'infini dure quelques secondes, le temps de se déconstruire, après que l'artiste aura retiré sa tête. Stéphan Barron est né à Caen en 1961. Après avoir jeté son froc d'ingénieur-en-herbe aux orties, il s'est livré à une recherche passionnée des arts de la communication. Il travaille tous les media, même l'avion. Depuis 1983, il a réalisé au moins trois actions de communication transatlantique.

Vidéos documentaires *Dans la chaleur des concepts, Thaon/New York, Orient Express, Traits*

GUESNEUX Pascal, «Quatrième rencontre vidéo art plastique», *Kanal Magazine*, Février 1991

Stéphan Barron projetait alors quatre œuvres *Dans la chaleur des concepts, Thaon/New York, Orient Express, Traits*, et on pouvait constater l'orientation essentiellement exploratrice qu'il assigne au médium.

Exploration du temps ou de l'espace, ou de l'espace-temps, ses travaux affirment l'étroite corrélation entre le médium et le sujet développé.

Le slow-scan dans la vidéo *Thaon/ New York* renforce cette fièvre singulière qui nous prend à l'idée des conséquences de la technologie la plus récente : les côtoiements les plus imprévisibles.

Déplacement via l'image dans l'espace, ou déplacement dans l'espace via l'image, c'est ce même sentiment fiévreux de déplacement/tournoiement qui s'exprime dans *Orient Express*, voyage entre Paris et Budapest, jalonné d'une prise de vue de dix secondes toutes les heures, ou dans *Traits*, parcours en droite et en voiture sur le méridien de Greenwich.

Vitesse déstabilisatrice de l'image vidéo, danse des électrons, brouillage des frontières.

Pascal Guesneux

Les dix règles du Dogme 95 de Lars von Trier

- Éclairage naturel seulement, ou le strict minimum requis (ex. : un spot attaché à la caméra lorsque les conditions de tournage l'exigent) : tournage en extérieur.
- Caméra à l'épaule, vidéo légère, matériel portable (de type caméra Sony) ; transfert du film de la vidéo au 35mm.
- Obligation de recourir à la couleur.
- Rejet des filtres, des trucages, des effets spéciaux et visuels
- Proscription absolue des films de genre (thriller, horreur, fantastique, science-fiction, etc.)
- Le scénario doit être un canevas à partir duquel laisser libre cours à l'improvisation ; en outre, il doit être entièrement dépourvu d'actions superficielles (ex : meurtres, armes).
- Seul accompagnement sonore autorisé : la musique et les bruits live, présents et enregistrés lors du tournage (aucun retravail sonore au montage n'est autorisé)
- Aucun décor, costume ou accessoire : le film est tourné dans des « lieux réels » ; rejet complet du studio
- Le film ne doit porter en aucun endroit la signature du réalisateur (ce afin de briser la dictature de l'auteur bourgeois et afin de redonner la primauté au travail collectif et démocratique)

Le réalisateur doit enfin signer cette déclaration :

« De plus, je jure comme réalisateur de m'abstenir de tout goût personnel ! Je ne suis plus un artiste. Je jure de m'abstenir de créer une « œuvre », car je considère l'instant comme plus important que la totalité. Mon but suprême est de forcer la vérité à sortir de mes personnages et du cadre de l'action. Je jure de faire cela par tous les moyens disponibles et au prix de tout bon goût et de toutes considérations esthétiques. Ainsi je prononce mon VŒU DE CHASTETÉ... »

(extrait de la déclaration officielle de Dogma 95).

COSTA Mario, «Le voyage de Stéphan et Sylvia», *Dépliant de Traits*, Ed. Rien de Spécial, Secqueville-en-Bessin, 1990 (texte écrit en juin 1989)

Stéphan BARRON est en France un des rares artistes qui interprète à sa façon les principes de l'Esthétique de la communication et les « met en scène » dans des travaux de grande efficacité et d'une remarquable complexité conceptuelle. Dans d'autres exemples bibliographiques (1) j'ai rappelé un de ses projets particulièrement significatifs, élaboré à l'occasion des « Transinteractifs » de Paris de 1988 (2). Ici j'illustre et je commente un nouveau projet, intitulé *Traits* qu'il réalisera en septembre 1989.

Stéphan et son amie Sylvia Hansmann décrivent en auto une ligne droite sur le méridien de Greenwich, de la Manche à la Méditerranée. En se servant d'un téléfax relié à un radio-téléphone installé sur la voiture, ils expédient dans divers lieux d'exposition en europe des images relatives au voyage qu'ils sont en train d'accomplir et aux lieux qu'ils rencontrent.

Tout cela, si je pense bien, ne sert pas du tout à récupérer une sorte de « mythologie » du voyage ou à proposer une « poétique » du nomadisme post-moderne, mais à accomplir une investigation de type épistémologique. Barron isole de l'ensemble des notions de base de l'esprit humain, la ligne, et crée une situation expérimentale capable de faire ressortir sa phénoménologie actuelle. On se souvient que la ligne est génétiquement le mouvement d'un point dans l'espace, elle inclut donc les notions d'espace, de temps, et de mouvement.

On se souvient encore que la ligne, en dehors du fait qu'elle est une notion de base de l'esprit humain, est aussi un des premiers symboles graphiques de l'humanité, largement représenté dans les grottes de la préhistoire dont cette région au sud de la Loire est pleine et que Stéphan et Sylvia ont choisi de traverser (3).

De tout cela on déduit que :

1) Chaque changement dans le processus d'humanisation et d'assujétissement de l'espace, du temps et du mouvement, a une incidence sur la conception de la ligne ;

2) La conception de la ligne est donc fonction et indice du niveau anthropologique atteint ;

3) Le niveau anthropologique de l'homme contemporain peut apparaître par les modalités de conception de la ligne dont il dispose actuellement.

Il s'agit à présent de faire ressortir cette phénoménologie mentale du trait et de mesurer les façons dans lesquelles la ligne peut être mentalement présente.

Revenons alors au voyage de Stéphan et Sylvia.

La première notion de ligne qu'il sollicite est celle du Méridien de Greenwich - ligne absolument inexistante, fictive et virtuelle - point de référence pour chaque placement espace-temps, mais elle-même en suspens en dehors de l'espace et du temps ; ligne liée à l'irruption de la civilisation et de l'abstraction : la ligne frontière de la ville, la ligne de répartition coloniale...mais aussi la ligne géométrique et astronomique de la science antique.

La seconde notion de ligne évoquée dans le voyage de Stéphan et Sylvia est liée au parcours qu'ils effectuent avec leur voiture ; et la ligne tracée par le « corps », la plus archaïque des conceptions de la ligne, la matrice anthropologique tout autre ; le corps mécanique (la voiture) n'enlève rien à la pesante matérialité du mouvement dans l'espace-temps ; c'est la ligne qui rappelle la condition d'existence de l'homme dans le monde, son irrégulier devoir d'être toujours dans une portion limitée de l'espace-temps ; son devoir nécessaire de mourir dans un lieu et un instant définis. C'est le signe gravé sur les parois du paléolithique, l'unique épiphanie mentale de la ligne chez l'ancêtre de l'homme.

Mais la phénoménologie du trait n'est pas conclue : Stéphan et Sylvia expédient de loin avec le téléfax des images et des traces de leur voyage, mais on pense qu'aucune intention narrative ou documentaire n'est dans tout cela ; ce qu'ils envoient vraiment chaque fois ce sont leurs coordonnées d'espaces-temps envoyées en mouvement à une série de coordonnées d'espaces-temps fixes ; un nouveau type de ligne qui fait irruption dans l'horizon anthropologique : la ligne instantanée de l'espace-temps électronique ; la ligne inexistante / existante, virtuelle / réelle,

immatérielle / concrète...créée par les nouvelles technologies de communication et théorisée par l'Esthétique de la Communication.

Et ce n'est pas tout : les lieux d'exposition d'Europe sont comme les cavernes du paléolithique. Même dans ce cas on est face à des traits, à des lignes, mais la complexité conceptuelle de leur consistance est le signe du niveau anthropologique différent que nous avons atteint : les rapports électroniques alignés sur les parois dessinent dans l'imaginaire contemplatif une ligne hyper-déterminée, c'est-à-dire un lieu-linéaire de l'esprit constitué par la superposition logique et ontologique de la linéarité déduite de la succession des images sur la paroi et de toutes les autres dont on a jusqu'à présent discuté.

Mario Costa, Juin 1989

Traduit de l'italien par Wanda Hudhomme

Notes :

(1) Cf. *Mass media*, Année VIII, N 1, 1989, page 27/30 et *Vidéocultures* 2, Faculté de philosophie, Université de Naples, 14/15 Avril 1989, page 29/30 - En outre deux projets réalisés par Stéphan Barron en 1986 *La Nuit Internationale de la Télécopie* et en 1987 *Thaon/New York* ont été insérés dans le programme télévisé en 3 points que j'ai réalisé pour la RAI (15 et 22 février et 1er Mars 1989, 12 h 30, chaîne 3) intitulé *Une esthétique pour les média*.

(2) Cf. le catalogue de la manifestation.

(3) Cf. A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Einaudi, Turin, 1979, Vol II, Chap XIX - A. Leroi-Gourhan, « L'évolution de l'art paléolithique », dans *Voyage dans le temps*. « Evolution de l'homme et préhistoire », Lectures extraites de *Le Scienze*, édition italienne de *Scientific American* - Le Scienze, S.p.a Editeur, Milan 1977, pages 103 et suivantes.

A. Leroi-Gourhan, « Les signes des parois du paléolithique supérieur franco-cantabrique », dans G.Carchia-R.Salizzoni (traduit de) *Esthétique et Anthropologie*, Rosenberg et Sellier, Turin 1980, pages 225 et suivantes.

KUNSTFORUM

N°.101, Juni 1989, p.432

Linien thematisiert das Kunstprojekt von Stéphan Barron und Sylvia Hansmann, bei dem sie vom 7. bis zum 19. September mit dem Auto eine Gerade auf dem Greenwich-Längengrad, vom Armelkanal bis zum Mittelmeer, beschreiben.

Mit Hilfe eines Auto-telefax senden sie regelmäSig Bilder und Texte ihrer Reise an Telefaxe, die an verschiedenen Ausstellungsorten in 8 Ländern aufgestellt sind : In Linz auf der Ars Electronica, im Institut Français, Köln, den Galerien Espais, Gérone, Alain Oudin, Paris, in der Halle für zeitgenössische Kunst in Rennes, im Maison de la Culture, Amiens, im Museum für moderne Kunst, Céret und im Museum von Coutances.

Die beiden Künstler wollen mit diesem Projekt auf eine neue Art und Weise eine Linie darstellen ; eins der ersten Symbole der Menschheit. « Eine Darstellung, die Raum, Zeit und die Vorstellungskraft eines jeden einschließt. » Dazu erscheint ein Katalog mit einer Einleitung von Pierre Restany.

Direktissima entlang der Greenwich-Route

Mittelmeer via Längengrad

Linien betitelt sich das Projekt von Stéphan Barron (F) und Sylvia Hansmann (BRD) und eine Linie der besonderen Art zieht das Duo vom Ärmelkanal in der Umgebung von Deauville in Frankreich bis zum Mittelmeer bei Castellon de la Plana in Spanien : Eine Direktissima mit dem Auto entlang des Greenwich-Längengrades. Unter Zuhilfenahme eines Auto-Telefa senden sie regelmässig Bilder und Texte über ihre Reise an verschiedene Faxgeräte in Europa, darunter auch ins Medien-Dorf.

Rechnet man die zurückgelegte Strecke in Telekopierpapier um, so ergibt das ungefähr Rollen, die — aneinandergeschaltet — wieder eine Linie ergeben. Auf diese Weise versuchen Hansmann/Barron eine neue Darstellungsform eines der ersten Menschheitssymbole, eben der Linie, einzuführen. Eine Darstellung, die sowohl im ein als auch zwei— und dreidimensionalen ihre Gültigkeit hat, und sogar den Zeitfaktor beinhaltet. Ein weiterer Aspekt, der sich aus dieser Form ergibt, ist auch die Vostellungskraft jedes einzelnen. Die persönliche Interpretation des Betrachters.

Stéphan Barron zu seiner Arbeit : «Seit dem letzten Jahrhundert hat sich unsere Umwelt verändert. Jedermann kann jederzeit mit Leuten über beliebige Entfernungen hinweg kommunizieren, kann sich schnell von einem Punkt zum anderen bewegen, kann sich darüber informieren, was auf der anderen Seite der Erde vor sich geht. Unser Konzept der Zeit verändert sich : Wir können Stimmen aufnehmen und Bewegungen. Wir verwenden den Computer, um einen neuen Raum zu schaffen. Einen Raum, der nicht grösser ist als , 0 und 1.»



Programme du Festival
Ars Electronica
Hors-Série, Septembre 1989, p.V

Unterwegs auf dem Greenwich-Längengrad : Barron und Hansmann ziehen *Linien*.

«El centre Espais entra en un viatge artístic a través del telecopiador», *Avui*, 6 Sept. 89, Barcelona

El centre Espais entra en un viatge artístic a través del telecopiador

El centre d'art contemporani Espais de Girona, començarà demà les seves activitats d'aquesta temporada 89-90 amb la posada en marxa d'un telecopiador que rebrà imatges i reproduirà els senyals enviats, des d'un emissor mobil, pels artistes Sylvia Hansmann i Stéphan Barron. Aquesta experiència forma part de l'anomenat projecte *Línies*. Així mateix, demà Espais també inaugura una exposició dels pintors Pere Camps i Selvaggi, i de l'escultor nat a Cardedeu Jaume Simon.

El projecte *Línies* és una experiència consistent a traçar en autmobil una línia recta sobre el meridià de Greenwich, des del canal de la Mànega fins al Mediterrani. És a dir, des de Deauville fins a Castelló de la Plana. Amb l'ajut d'un telecopiador mobil, eis dos viatgers —el francès Barron i l'alemanya Hansmann— enviaran regularment imatges i textos sobre el seu viatge a ciu telecopiadors situats a França (cinc), Alemanya (dos), Àustria (un) i Catalunya (un).

El centre de Catalunya que rebra les imatges es Espais Centre d'Art Contemporani. Segons s'explica en la presentació d'aquesta singular experiència, "la línia recta realitzada per aquests dos artistes es materialitzarà en eis llocs d'exposició mitjançant les cintes de les teiecopies enviades i, al mateix temps, en l'esperit i ànim dels espectadors que visitin eis centres, a través de línies imaginàries".

Una línia d'espai, temps i imaginació

Barron i Hansmann tenen la intenció d'iniciar una nova representació de la línia, un dels primers símbols de l'home. Els dos artistes volen que la seva nova representació de la línia integri l'espai, el temps i la imaginació i reflexió de cadascú. En aquest sentit, la referència geogràfica del meridià de Greenwich soluciona el pro-



El mapa mostra la línia recta que els artistes Barron i Hansmann volen fer en cotxe. Deu centres d'Europa, entre ells Espais, en rebran imatges per telecopiador

blema de la representació espacial, aproximant un projecte real a una concepció de traçat mental.

Barron, que és qui ha ideat aquesta experiència, ha triat el meridià de Greenwich perquè —segons explica en la presentació del projecte— és el primer de tots eis traçats sobre la Terra i constitueix la referència, quasi universal, del temps i l'espai. Barron és un dels pocs artistes francesos que des de 1983 utilitza les noves tecnologies de comunicació en les seves manifestacions artístiques. El 1986 va dur a terme *La nit internacional de la telecomunicació*, on es va establir comunicació simultània entre artistes de París, Brusselles, Nova York, Roma i d'altres ciutats. L'últim muntatge seu va ser *Orient Express* un procés de transmissió amb computadora entre París i Budapest. Sylvia Hansmann, d'origen alemany, participa en *Línies* per treballar sobre els conceptes de *canvi* i *permanència*, que intentarà analitzar sobre eis llocs ubicats al meridià de Greenwich. Una vegada finalitzada l'experiència, s'editarà un catàleg que aportarà testimonis i avaluarà els resultats.

Stéphan Barron i Sylvia Hansmann

Són dos artistes que han enviat obres per mitjà de telefax a tot Europa, en un recorregut de tretze dies seguint el meridià de Greenwich

Des del dia 7 fins al passat dia 19 de setembre un aparell de telefax instal·lat a Espais-Centre d'Art Contemporani de Girona va estar vomitant un seguit d'imatges, textos i altres obres d'art que, des de diferents punts d'Europa, hi enviaven els dos artistes Sylvia Hansmann i Stéphan Barron. Espais era una de les nou terminals receptores del Projecte línies que han realitzat els dos artistes. Es va tractar de traçar en automòbil una recta seguint el meridià de Greenwich des del Canal de la Mànega fins al Mediterrani, o sigui des de Deauville fins a Castellò de la Plana.

JORDI FALGÀS

A David Hockney, un dels màxims exponents del pop-art, se li atribuïa fa poques setmanes el descobriment del telefax per a usos artístics. El pintor britànic, resident als EUA, declarava que l'artista ha d'aprofitar les noves tecnologies i humanitzarles. Últimament el pintor ha estat enviant als seus amics faxes de 16 planes que, una vegada recompostos, formen un mural d'un metre per quasi metre i mig. Ara Hockney està treballant en un de 36 planes.

Molt bé, senyor Hockney, però vostè no ha sigut el primer. Alguns mesos abans, l'artista francès Stéphan Barron ja estava concebent, junt amb Sylvia Hansmann, d'origen alemany, el Projecte línies. «L'origen de la nostra acció —explica l'Stéphan— prové d'una visita que vam fer a unes grutes prehistòriques, on els traços fets pels homes prehistòrics que vam poder observar ens van impressionar molt. D'aquí va sortir la idea de fer un projecte sobre el traç, la línia».

La seva intenció era iniciar una nova representació de la línia, un dels primers símbols de l'home, una representació que integra l'espai, el temps amb la imaginació i la reflexió de cadascú. Per realitzar aquest projecte, evidentment calia trobar la línia més important.

«Vam escollir el meridià de Greenwich, que és la línia més simbòlica, és la referència universal per al temps, per al temps i per a l'espai, també. Per a mi, que porto a terme una reflexió sobre el temps i l'espai, era molt significatiu treballar amb el principal meridià».

Evidentment la principal incògnita que presenta aquesta acció és ¿i com es fa per anar des de l'Atlàntic fins al Mediterrani en línia recta, travessant rius, muntanyes, camps, boscos, llacs i altres accidents geogràfics?. Tots dos riuen i la Sylvia respon que «home, com us podeu imaginar és impossible de seguir la línia imaginària i aleshores el que vam fer va ser dividir el recorregut en tretze jornades, tretze etapes. I cada dia el que fèiem era coincidir amb un o dos punts reals sobre els que passa el meridià, i la resta la fèiem per carreteres normals».

Arribats al punt escollit foien fotografies i es posaven a treballar amb tot el material que tenien i trobaven. A l'hotel més proper—i davant la sorpresa dels hotelers—installaven els dos faxes (cedits per EGT Internacional) i la fotocopiadora, i començaven a ampliar, reduir, i crear noves i múltiples imatges que, successivament, anaven enviant als nou centres receptors : Ars Electronica, de Linz (Àustria) ; l'Institut Francès de Colonia (Alemanya) ; la Galeria Alain Oudin, de Paris ; la Galeria d'Art Contemporani La Criée, a Rennes

(França) ; la Casa de Cultura d'Amiens (França) ; el Museu d'Art Modern de Ceret (França), el Museu de Coutances, al Canal de la Mànega (França) i Espais Centre d'Art Contemporani, a Girona.

«Ara tinc en projecte—continua Stéphan—fer un gran quadrat, a Nova York, que s'anomenarà *Times Square*, el quadrat del temps. Però aquests treballs amb la línia i el moviment són només una part del meu treball, lligats amb aquesta tecnologia. He treballat amb satèl.lit, amb imatges vídeo trameses per telèfon, amb transmissions per ordinador, etc. El que més m'atreu són les llargues distàncies, el que es pot anomenar com *art planetari*, l'art sobre el planeta».

Estan molt contents del resultat obtingut amb el projecte *Línies*, però ells mateixos diuen que «una cosa era el que ens pensàvem abans de sortir i l'altra la que ha resultat. Però el treball ha estat interessant i intens, hem fet quaranta dues imatges per cada un dels centres receptors, totes diferents, la qual cosa vol dir un munt de feina. D'altra banda hi ha el factor viatge i aventura, una mena de pelegrinatge que és força comparable al que podia ser fer el Camí de Santiago, que es va convertir en un recorregut artístic».

Tornen a riure quan se'ls pregunta pel futur d'aquest tipus d'accions. Serà l'art del futur? «És tota una discussió teòrica que tenim amb artistes més clàssics, perquè n'hi ha que no es volen desfer de la pintura ni un moment, i en canvi jo penso—parla Stéphan— que cal servir-se d'aquestes noves tecnologies per crear obres d'art. Ara, això no vol dir que forçosament d'aquí a un temps l'art sigui això. Probablement poden conviure plegats».

Sylvie ategoix que «l'art no ha de ser només això. En qualsevol de les seves vessants, l'art el que ha de fer és aprofitar tots els mitjans tècnics possibles per a la creació, que són fantàstics. En el que no es pot caure és en l'artesanía. Sempre cal continuar la recerca, més que científica, la recerca que ens permet la imaginació».



Sylvia Hansmann i Stéphan Barron, amb la seva filla Lucie, i algunes de les obres que han enviat per fax a Girona.

Foto : Manel Lladé.

«Es pot anomenar art planetari»

Stéphan Barron és un dels pocs artistes francesos que des de 1983 utilitza les noves tecnologies de comunicació en les seves manifestacions artístiques. Entre d'altres projectes ha realitzat : *La nit internacional de la telecomunicació* (1986), on es va establir comunicació simultània entre artistes de tot Europa ; *Thaon/New York* (1987), utilitzant un satèl.lit, i *Orient Express* (1987), un procés de transmissió amb computadora entre París i Budapest.

Sylvia Hansmann, alemanya d'origen, realitza una activitat artística de creació de testimonis a partir de l'anàlisi d'entorns. Entre d'altres, ha realitzat les següents instal·lacions : *Llocs a determinar* (1987), una instal·lació en un supermercat destruït per un incendi ; i *El vent* (1989), una instal·lació sobre el vent i les seves empremtes.

A peine le fax a-t-il fait son apparition dans les entreprises que les artistes, à la recherche de nouvelles expériences esthétiques, s'en sont emparé. Stéphane Barron et Sylvia Hansmann ont utilisé ce nouveau support en septembre dernier, lors d'un parcours le long du méridien de Greenwich, de Villers-sur-mer (France) à Castillon de la Plana (Espagne). Chemin faisant, ils ont envoyé grâce à un télécopieur de voiture des informations et des images en direction de neuf lieux d'art en Europe, dont l'Institut Français à Cologne, et la galerie Alain Oudin à Paris.

Les messages envoyés par fax n'ont pas la qualité d'une photographie ou d'un dessin adressé par la poste. En revanche le fax permet de réintroduire la dimension théâtrale de l'immédiat et du direct dans les lieux d'exposition, la dépêche artistique pouvant tomber à n'importe quel moment. Le fax, c'est l'urgence de l'émotion retrouvée : l'artiste émetteur est potentiellement en contact permanent avec le visiteur récepteur de la galerie.

L'expérience artistique de Stéphane Barron et Sylvia Hansmann, soutenue par le Ministère de la Culture, France Télécom, EGT et l'IGN, a valeur simultanément de décentralisation et de délocalisation de la création. Décentralisation parce que les œuvres de Barron et Hansmann, douées d'ubiquité, font leur apparition simultanément dans plusieurs lieux en France, en Espagne, en Allemagne. Délocalisation parce que l'atelier de l'artiste se transporte sur le lieu même de l'exposition, où est fabriquée et mise en scène l'image définitive : à la galerie Alain Oudin par exemple, le ruban de la télécopie traverse un plancher, et l'exposition se prolonge à l'étage inférieur.

Machins de machines annonce les productions graphiques obtenues par détournement de machines diverses (photocopie, télécopie, imprimante laser, etc). Personnellement, j'attends toujours la grande exposition qui fera le point sur ces recherches et me convaincra de leur intérêt artistique. Car la plupart du temps, ces travaux sont pure manipulation technologique, pauvres sur le plan du concept (une pensée du détournement), comme sur le plan plastique. Je sais bien que, pour beaucoup, l'art aujourd'hui doit être communication (au sens du fonctionnement pur et vide d'un dispositif). Et sans doute sommes-nous trop nostalgiquement attachés à des œuvres qui témoignent d'une pensée ou d'une vision originales (fussent-elles conceptuelles ou critiques...)

Ce texte est un compte-rendu de l'exposition *Machins de machines* dans lequel le projet *Traits* était exposé à la galerie Alain Oudin à Paris. Il montre l'incompréhension de cette oeuvre et de l'art de la communication de la part de ce critique du très officiel *Art Press*...

MÜLLER Markus, « Traits-Linien », *Dépliant de Traits*, Ed. Rien de Spécial, Secqueville-en-Bessin, 1990

« Chaque ligne peut être considérée comme l'ensemble des points qui bougent dans l'espace. La ligne géométrique est un être invisible. Elle est la trace du point en mouvement et sa résultante. Elle est née du mouvement - elle est née de la destruction de l'immobilité des points. Ici on fait le saut du statique au dynamique » (1).

Les traits que Stéphan Barron et Sylvia Hansmann produisent dans le cadre de leurs « traits-concepts » sont des visualisations d'un processus dynamique qui rappelle par sa dimension et ses aspects multiples aussi bien la tradition de la performance que les grandes actions de land-art de la fin des années 60.

Traits était un voyage en voiture de Barron et Hansmann (la voiture synonyme pour notre société « mobile », de substitut au penis ou au revolver dans l'Europe turlupinée par l'éclat des armes), le long du dit « Méridien-Zéro », le Méridien de Greenwich, c'est à dire le long de la ligne qui nous sonne l'heure. Un trait qui, comme projection des conventions de la tentative désespérée de l'homme de la soumettre, fait part d'un réseau abstrait que la géographie a mis autour de la terre.

Aller le long de cette ligne en voiture cela veut dire avant tout de ne pas aller le long de cette ligne. La route de Barron et Hansmann, de la Manche jusqu'à la Méditerranée, était forcément à cause du réseau routier et des obstacles naturels une autre ligne que celle que nous appelons le Méridien-Zéro (leur relation correspond en fait à celle de la droite dans le sens d'Euclide, et du contour du « Bonhomme de Pomme » de Mandelbrot).

Le trait que suivaient Barron et Hansmann se révèle pour le public, parce qu'ils ont interrompu leur trajet à peu près cinq fois par jour, pour envoyer d'un lieu, d'un point, des téléfax à en tout 8 lieux d'exposition en Europe. Ils utilisent alors l'espace électronique, le réseau électronique dans lequel l'ère post-industrielle a enveloppé la terre.

(Que s'est-il passé le 20.7.1969 ? Le premier monde électronique voyait des pieds humains marcher dans la poussière de la lune, le premier monde électronique avait son premier évènement médiatique simultané,

La luna était conquise).

Cela veut dire concrètement que dans chacun des huit lieux d'exposition était installé un téléfax qui recevait chaque jour 15 messages d'un fax de voiture, et cela imprimé en continu (sur du papier infini).

Il est remarquable que chaque fois que le voyage le long du Méridien-Zéro était interrompu, quand un lieu d'émission était atteint, les fax commençaient à travailler ; cela veut dire que plus de papier infini-blanc était imprimé. À la pause momentanée de route était liée une phase de travail du côté de la machine-réceptrice. La droite du papier infini rappelle manifestement la ligne idéale du Méridien-Zéro.

Les télécopies qui étaient reçues dans les lieux d'exposition sont alors indirectement le résultat d'une action sur un point d'arrêt qui est placé sur une ligne à parcourir et directement la conversion point par point d'un original placé dans le télécopieur en un fac-similé éloigné à des milliers de kilomètres.

« La réalité est une computation de points. Le monde n'est plus pour nous (à travers l'ordinateur) un objet contre lequel on butte, le monde est pour nous maintenant un support, un écran, un champ de possibilités sur lequel nous projetons du sens » (2).

Le Méridien-Zéro est une projection. Les mètres infinis des télécopies sont une projection. Toutes les deux sont liées par des processus différents : le processus du voyage le long du méridien, le processus de la création, le processus de l'envoi et de la réception des originaux, le processus de la perception par les spectateurs des télécopieurs en train d'imprimer, pour en nommer seulement quelques-uns.

Par la réflexion du spectateur les reliques de l'action, les télécopies deviennent l'histoire d'un voyage, l'histoire d'une ligne. Le voyage le long du Méridien-Zéro est aussi bien pour les spectateurs que pour les artistes, impossible, possible est la reconstruction du « trait » comme computation de points (points d'arrêt) dans notre imagination.

Le processus de la reconstruction nous laisse forcément éprouver la relativité du temps (Les méridiens, sont les lignes médianes de zones temporelles), de l'espace (une télécopie arrive en temps réel dans huit lieux d'expo), et de la réalité. Les spectateurs et Kant rajoutent aux choses l'espace et le temps.

André Malraux remarque justement que le musée du XIXème siècle - parce que galerie de peinture et pas musée de couleur serait complété par des voyages d'Art (3). Par des voyages d'Art vers les chefs-d'œuvre qui, semble-t-il intransportables, sont exclus des records des ventes publiques. Les fresques de Giotto et de Raphaël ne se prêtent toujours pas ou mal aux grandes rétrospectives tellement aimées.

Barron et Hansmann montrent qu'à l'âge de la reproductibilité, nous spectateurs sommes responsables du moment d'aura que nous cherchons avidement en regardant de l'art.

« La réalité n'existe pas », écrit Paul Celan, « la réalité doit être cherchée et trouvée ». Chaque spectateur de Traits, des bandes de télécopies peut participer au voyage le long du Méridien, le long du temps. C'est la réalité qu'il peut chercher et trouver : chaque spectateur doit trouver son propre Méridien, doit envelopper le monde de son propre réseau.

Marküs Muller

1er Octobre 1989

Traduit de l'Allemand par Sylvia Hansmann

Notes

(1) KANDINSKY Wassily, Point et ligne sur plan, Ed. Gallimard, Paris, (1ère édition Denoël, 1970), 1991, p.67

(2) Interview de Willem Flusser par Florian Rötzer, Kunstforum n°97, Cologne, 1988

(3) MALRAUX André, Le musée imaginaire, Ed. Gallimard, Paris, 1952, p.10

RESTANY Pierre, « Le méridien ou le trait fractalisé », *Dépliant de Traits*, Ed. Rien de Spécial, Secqueville-en-Bessin, 1990

Demander à Stéphan Barron pourquoi il a choisi le Méridien de Greenwich ou plutôt un fragment du Méridien pour réaliser son opération Traits, c'est comme demander à Benoît Mandelbrot pourquoi il a choisi la côte de la Bretagne pour réaliser son opération de dimensionnement fractal. Et en effet l'opération Méridien de Stéphan Barron et de son amie Sylvia Hansmann est basée sur le concept de mesure active et passive, mentale et pratique.

Le Méridien de Greenwich est pris à son entrée sur le continent européen, c'est-à-dire à Villers-sur-mer et l'opération se termine en Espagne à Castellón de la Plana, après toute la traversée de la France, donc de la mer à la mer. Elle est jalonnée par des prises de terrain, si l'on peut dire, ou des prises de vue du terrain qui consistent à photocopier des éléments de la nature et du terrain à différents endroits et à les réexpédier par fax à huit musées différents qui sont en quelque sorte les projecteurs fractalisants de l'opération.

Cette opération vise, comme le dit d'ailleurs de façon très juste Stéphan Barron, à induire une image mentale de ce trait, c'est à dire de ce fragment de mesure du méridien. Pour que cette mesure ait un sens et ait son vrai sens, il faut qu'elle dépasse justement sa dimension purement pratique. Elle n'est conçue en temps que mesure, dans la mesure, où elle est perçue aussi bien au départ par les émetteurs de messages-repères sur le méridien qu'à l'arrivée par ceux qui en reçoivent la trace faxée, comme un phénomène tangible perçu comme l'image cohérente du trait. Donc le fait de transmettre un fragment du trait c'est en quelque sorte considérer la partie pour le tout et chaque récepteur du message le conçoit comme tel.

Cette opération a aussi la valeur sentimentale du voyage, du repérage, du parcours avec tout ce que cela peut impliquer comme imprévu et

comme moment fort sur le plan existentiel. Barron est extrêmement conscient du côté composite des références sur lesquelles s'appuie le projet, mais je pense que le problème qui est posé par cette multiplicité des références est un problème relativement secondaire. Ce qui est beaucoup plus important c'est le phénomène de la perception et surtout le phénomène d'une sensibilité qui peut atteindre par la propre extension de son dynamisme interne la dimension planétaire, le sens du monde comme un objet à mesurer, un objet sujet de sa propre mesure.

Je pense que les jeunes créateurs de la génération de Barron, sont par la force des choses voués à un amalgame synthétique dans les références qui leur permettent de vérifier des normes de langage. Et cette expérience de Barron et de Hansmann m'apparaît comme exemplaire à la fois d'un moment et aussi d'un besoin. Le moment c'est le passage de la société industrielle à la société post-industrielle et le besoin c'est celui de s'insérer dans une sensibilité apte à dépasser les bilans de la modernité et à s'insérer dans la condition post-moderne. Ce qui me paraît capital et déterminant dans ce genre d'entreprise c'est bien cela, c'est le constat du caractère unique de notre époque et la volonté de l'assumer à travers des perceptions qui répercutent une situation ponctuelle jusqu'à l'infini et qui crée cette espèce de fatalité de l'identique sur lequel s'appuie la normalité de nos différences qu'elles soient petites ou grandes.

Barron et Hansmann ont devant eux toute la vie comme on le dit dans ce cas, mais je pense que cette opération, qu'ils seront amenés à considérer comme les préambules d'une démarche plus ample, intervient à un moment extrêmement précis, qui est celui du vacillement de nos valeurs, comme l'a bien défini Jean-François Lyotard et qui donc pose en termes essentiels, fondamentaux et structurels la question de la mesure. De la mesure de l'espace et du temps, de la mesure de l'être par rapport à son environnement, de la mesure de l'être par rapport à sa vertu de communication, ce qui implique dans le cas précis, l'usage de certaines technologies de la communication instantanée, et qui surtout crée la conscience très nette que la mesure en soit n'est pas une fin en soit, mais une aventure de la perception humaine. Et c'est ce sens de l'aventure humaine qui fait que l'opération de Barron et Hansmann n'est pas une performance

comme les autres, elle n'est pas non plus une performance liée à un sens ironique de la relativité des choses. C'est vraiment une mesure à double sens : au sens extérieur du constat objectif et de la communication de ce constat, et au sens intérieur, celui de la perception humaine de l'opération. Je crois que nous serons amenés de plus en plus dans les années qui viennent à considérer ce phénomène non pas comme un amalgame gratuit, mais comme une sorte de moralité opérationnelle dans la perception. Il nous est absolument nécessaire, indispensable, d'apprendre à planétariser nos concepts, nos émotions et nos jugements. La mesure est l'étalon même de cette perception globalisante, et je pense qu'avec le recul du temps, la démarche de Barron et Hanssmann apparaîtra comme logique et d'une logique illuminante par rapport à la recherche tous-azimuts qui est la dimension actuelle de notre conscience collective.

Peut-être que dans la simplicité logique de l'opération on tombe dans une sorte de quotidien, de quotidien intelligent et valable. En quelque sorte Stéphan Barron et Sylvia Hansmann auraient inventé à nouveau « le fil à couper le beurre » ou « l'Oeuf de Christophe Colomb », mais peut-être que le retour à ce genre de donnée essentielle et de base correspond à la nécessité du présent et nous aide à forger *ab ovo* pour ainsi dire ou *a nihilo*, les instruments de notre nouvelle connaissance.

Les fax qui ont été réunis par les différents points d'arrivée, les différents musées qui ont jalonné le parcours mental du trait, constituent la fractalisation de ce propre trait et l'ouverture d'une chaîne autosimilaire qui pourrait répéter à l'infini, l'image de cette partie prise pour le tout, et c'est en ce sens que nous devons réfléchir à la portée des gestes simples qui rechargent notre perception et lui donnent une qualité humaine et émotionnelle infiniment renouvelée et renouvelable.

Pierre Restany

Paris, Mardi 13 Mars 1990

ESPAIS

Centre d'Art Contemporani
ACTIVITATS 1989



Instal.lació del Projecte *Línies*

MUNTATGES / PERFORMANCES

Instal·lació del projecte *línies* : del 7 al 19 de setembre de 1989

Xerrada i col·loqui : 21 de setembre de 1989

Stéphan Barron i Sylvia Hansmann són una parella d'artistes vinculats a les noves tecnologies. Generalment, velliculen tot el seu procés creatiu a través d'aparells de telecomunicació.

L'Stéphan, des de l'any 1983, està immers en projectes d'àmbit internacional, com ara *Thaon/New York* o *Orient Express* —ambdós fets l'any 1987. Ja sigui per TV satèl·lit, tele-vídeo o ordinador, Barron organitza jornades de treball i cites de relació i interacció entre artistes d'arreu del món, « connectats » per via tecnològica.

Sylvia Hansmann, marcada per una trajectòria més individualista, projecta el seu treball creatiu cap a una intervenció de l'espai més local, on manifesta les empremtes del pas del temps sobre alteracions « in situ » de caràcter natural, com ara la instal·lació « Llocs a determinar », realitzada en un supermercat destruït per un incendi, a Herouville St. Clair, l'any 1987.

De l'interès per l'exploració del potencial de la comunicació a nivell planetari (Barron) i de la recerca d'objectes testimonials (Hansmann) va sorgir la intenció de treballar junts en un projecte espacial.

El projecte *Línies* és la formalització d'una idea genèrica sobre el concepte del traç, concebut en la seva més mínima expressió : la línia. Sembla que la inspiració del concepte va sorgir d'una visita a les coves prehistòriques de la Dordonya, a França. Aquelles pintures primitives els van fer reflexionar sobre els primers símbols de l'home : representacions de l'espai i del temps, concretades. I, d'aquesta manera i com ja hem dit, van triar per al seu projecte la línia, i, per simplicitat, la línia recta.

Amb el plantejament teòric format, i com a persones del s. XX, només els calia adequar la idea a un projecte modern i amb referències i connotacions reals. I va ser en el Meridià de Greenwich on van trobar la materialització real del que representa una línia en sentit abstracte.



Sylvia Hansmann i Stéphan Barron i Lucie

La referència geogràfica del Meridià de Greenwich, doncs, solucionava el problema de la representació espacial, sobretot tenint en compte que aquest Meridià, el grau zero de longitud sobre la Terra, marca una referència d'ordre quasi universal. Tragant sobre el mapa una línia recta per on passa el Meridià, Barron i Hansmann van fer el recorregut amb cotxe, des del Canal de la Mànega (Deauville) fins a Castelló de la Plana. I a través de telefaxes transmetien imatges puntuals dels llocs per on crenaven el Meridià, a diversos punts d'Europa : ESPAIS-Centre d'Art Con-temporani (Girona), Ars Electrònica (Linz-Austria), Institut Francès de Colònia (Alemanya), Galeria Alain Oudin (París), Galeria d'Art Contermporani La Criée (Rennes-França), Casa de Cultura (Amiens-França), Museu d'Art Modern de Ceret (França) i Museu de Coutances (Canal de la Mànega).

Els faxes (sistema de telecomunicació per imatge fotocopiada) instal.lats a cadascun d'aquests centres rebien una seqüència de paper lineal que restablia el significat de la recta, assimilada amb el Meridià. Així, s'establia un lligam entre la línia imaginària que forma el Meridià, la línia real que els artistes traçaven amb el viatge i la línia seguida de paper que es rebia en aquests vuit punts.

Així doncs, a ESPAIS es va instal.lar un fax del 7 al 19 de setembre, els dies que durava el recorregut. I el dia 21, de tornada a Castelló, van venir a recollir e material emès, a fer les confrontacions amb el que havien enviat als altres llocs i a explicar el recorregut i el perquè d'aquest « viatge ».

El procés de treball era el següent : visitaven dos punts concrets cada dia i en feien fotografies, gràfiques i composicions que al vespre i des de l'hotel anaven transmetent a cacta lloc. En total, 85 imatges per a cada centre, o sigui 85 multiplicades per 8, ja que moltes vegades les imatges eren diferents per a cada lloc de recepció. Tot un munt de paper que "ens explica" el Meridià. Tota una experiència sorprenent i estimulant. La ciència com a recurs del lliure estat de la creació d'aquests dos incansables viatgers que han anat a cercar la realitat d'una imaginària però present. I perquè ens ho creguem ens n'han dut les proves.

Anna Capella

CHABERT Ghilaine, «Un support artistique inattendu : La télécopie», *Le journal du téléphone*, Avril 1990 n°7, pp. 51 à 55



Si le tropique du cancer a inspiré Miller, le méridien de Greenwich est à l'origine de la première œuvre artistique par télécopie.

Depuis 1983, Stéphane Barron poursuit une démarche intéressante. Il utilise les nouvelles technologies de communication, outils que l'on pourrait croire très éloignés du monde de l'art, dans tous ses travaux de création.

Organisateur de nombreuses manifestations — en 1987 transmission transatlantique par satellite audio et télévision lente entre Thaon et New-York, en 1988 pièce pour transmission sur ordinateur entre Paris et Budapest, puis pour visioconférence artistique entre Paris et Toronto — Stéphane Barron foisonne d'idées.

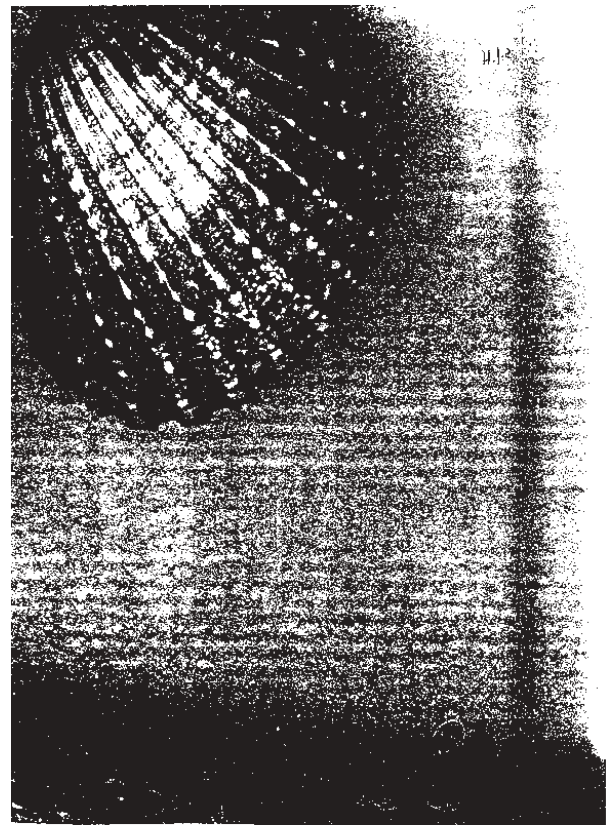
Ainsi *Traits*, voyage sur le méridien de Greenwich fait suite à des expériences abouties concernant la télécopie. Après avoir été le maître d'œuvre à Caen et New-York de la Nuit Internationale de la Télécopie durant laquelle des artistes de différents points d'Europe et d'Amérique ont pu échanger leur travail, il a contribué à « Pax for Fax » projet artistique international organisé par les Télécoms Italiens en octobre 1988.

LE TELECOPIEUR DANS LE VEHICULE

Du 7 au 19 septembre 1989, Stéphane Barron et Sylvia Hansmann ont parcouru 1900 km sur le méridien de Greenwich.

UN SUPPORT ARTISTIQUE INATTENDU : LA TELECOPIE

Stéphane Barron et Sylvia Hansmann ont suivi le méridien de Greenwich, expédiant de chaque étape des télécopies artistiques reçues dans les galeries de Cologne, Gérone, Linz, Paris...



Du bord de la mer, Sylvia Hansmann nous a envoyé sur le télécopieur ce coquillage.

Partis des plages de la Manche à Villers-sur-Mer pour rejoindre Castellon de la Plana sur la côte méditerranéenne espagnole ils ont décrit en voiture, dans la mesure du possible, une ligne droite. Plusieurs fois par jour à l'aide d'un télécopieur installé dans leur véhicule ils ont envoyé des images et des textes de leur voyage dans différentes localités européennes.

Le journal du téléphone : Stéphane Barron, à quand remonte l'origine de votre projet ?

Stéphane Barron : C'est vers 1986 qu'en France a commencé à se développer l'utilisation de la télécopie comme outil d'art. Les différentes manifestations que j'ai eu l'occasion d'organiser, m'ont amené à réfléchir sur la modification de nos sensations de l'espace et du temps engendrée par les nouvelles technologies. *Traits* est une de ces réflexions que j'ai tenu à concrétiser.

Le journal du téléphone : Un voyage « sur » le méridien de Greenwich pouvait-il vous aider à représenter cette notion d'espace / temps ?

Stéphane Barron : Degré zéro de longitude, le méridien de Greenwich est la référence quasi-universelle pour le temps et l'espace. Il était donc particulièrement adapté au projet artistique que nous souhaitions mener.

Le journal du téléphone : L'espace méridien est une ligne imaginaire. Comment pouviez-vous être sûr de communiquer précisément du degré zéro ?

Stéphane Barron : L'utilisation d'une carte de l'IGN au 25 000 ème permet une précision presque parfaite. L'erreur était de moins de 25 mètres.

LE MÉRIDIEEN PASSE SUR LA PLAGE DE CASTELLON DE LA PLANA

Le journal du téléphone : Une fois votre position trouvée, quels critères ont déterminé le choix de vos transmissions ?

Sylvia Hansmann : Malgré quelques points fixes définis dès l'étude du tracé du voyage — et vérifiés sur place — ceux choisis l'ont été très subjectivement. Pourquoi tel lieu plutôt qu'un autre, comment transmettre une idée de la réalité de l'endroit où l'on se trouve ? En fait nos choix ont été ceux du hasard, de l'envie, des sensations, du plaisir. Notre interprétation du paysage, de l'environne-



Partout à Paris, à Gérone, Cologne, le public se précipitait dès que le télécopieur se mettait en marche.

ment, du vu et du vécu a aussi été subjective. Nous transmettons toujours une réalité déformée.

Le journal du téléphone : Le voyage s'est-il déroulé selon vos espérances ?

Stéphane Barron : *Traits* a été mon projet le mieux préparé. Du point de vue de la technique et de l'organisation tout s'est déroulé comme prévu. François Labastie, notre assistant, prenait les photos et envoyait les télécopies. C'est avec la découverte des points sélectionnés sur la carte que survenait l'imprévu.

La magie des lieux va toujours au-delà de nos espérances.



Le journal du téléphone : Quel a été le meilleur moment de votre périple ?

Sylvia Hansmann : Lorsque nous sommes arrivés à Castellon de la Plana - au bout du chemin - nous avons cherché l'emplacement du méridien sur la plage. Apercevant une stèle nous nous sommes approchés. Une phrase y était gravée : « Ici passe le méridien de Greenwich ».

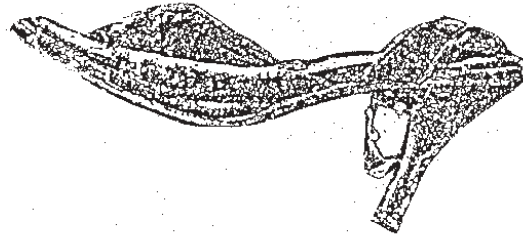
Le journal du téléphone : Quelles difficultés avez-vous rencontrées ?

Stéphan Barron : Bien que très stimulant, le projet s'est révélé être une véritable épreuve physique et intellectuelle. En treize jours, trente mètres de télécopies ont été envoyés dans chacune des huit localités de réception. Chaque matin une nouvelle étape de 150 km nous attendait. Trouver les points de collecte, charger et décharger le matériel, transmettre les images - 650 images en tout et surtout rester créatif, ont été nos tâches quotidiennes.

Le journal du téléphone : Quels ont été les supports utilisés ?

Sylvia Hansmann : Nous avons décidé de sélectionner deux arrêts par jour. Sur place nous collectons des objets, prenons des photos polaroid, relevons des empreintes et dessinons. Le tout était ensuite retravaillé à la photocopieuse afin d'obtenir une illustration noir et blanc satisfaisante, seule image transmissible par télécopie. Puis, nous avons besoin, pour la dernière phase de préparation, d'occuper un large espace. Un vaste « échiquier » européen de huit colonnes était alors réparti sur le sol. La première colonne était destinée à Linz (Autriche), la seconde à Cologne (Allemagne), la troisième à Gérone (Espagne), la quatrième à Paris, et ainsi de suite. La transmission pouvait alors se faire.

Organiser des correspondances entre les lieux nous a beaucoup intéressés. Le hasard nous a aussi favorisés. Près de Tarbes, pratiquement sur la ligne, nous avons vu une immense affiche. Elle annonçait l'hypermarché «Le Méridien». La photographie du mot nous a permis



Abandonado

Chaussure abandonnée dans un tunnel espagnol.
Télécopie de Stéphan Barron.

de jouer avec les lettres. Huit consonnes et voyelles. Huit salles d'exposition. Chaque ville a reçu, dans un ordre éclaté, sa lettre.

Le journal du téléphone : Pendant votre reportage avez-vous eu des échos de la façon dont le public recevait vos messages ?

Stéphan Barron : Nous savions que les télécopies n'étaient pas massicotées à l'arrivée. Elles se déroulaient, occupant un espace de plus en plus important, au fur et à mesure de leurs transmissions. A Paris, le bandeau vomi par le télécopieur situé au rez-de-chaussée d'une galerie, passait par une fente pour aller envahir l'espace inférieur. Puis, cette langue en papier rebondissait en cascade sur des ossatures. Cependant à aucun moment nous n'avons été en contact avec les points d'accueil. Nous ne pouvions qu'imaginer la réaction de nos «spectateurs» et pour des artistes c'est toujours émouvant. Quant aux premiers échos recueillis à l'issue de notre expédition, nous avons appris qu'à Gérone le public se précipitait dès que le télécopieur se mettait en marche et à Cologne la même curiosité poussait les amateurs à venir suivre leur feuilleton quotidien.



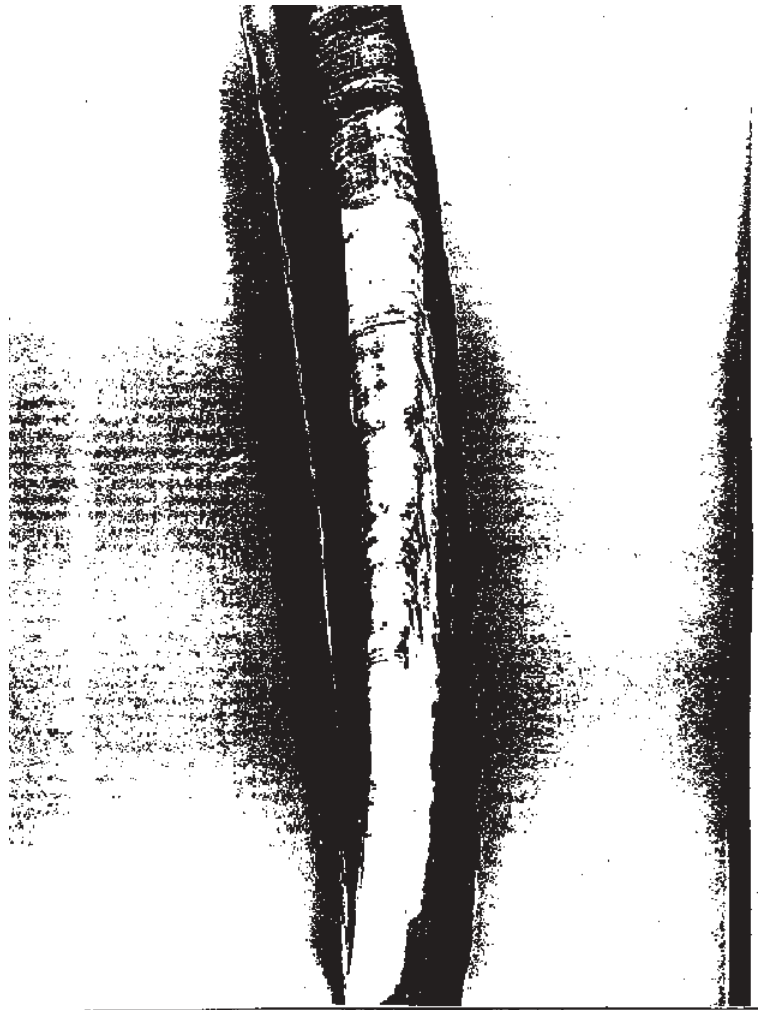
Les artistes installaient leur télécopieur portable dans les cabines publiques

Le journal du téléphone : Quel a été l'intérêt d'un tel projet dans les domaines de la technologie et de l'art?

Stéphane Barron : Aucun prototype, comme je l'aurais espéré, n'a pu être utilisé. Technologiquement rien de nouveau n'a donc été apporté. En revanche, ce projet (sponsorisé par EGT, France Télécom, l'Institut Géographique National, LISP-Papeterie et OMB, le Monde du Bureau) est très novateur dans le domaine de l'art. Il introduit une nouvelle forme de représentation intégrant l'espace, le temps et l'imaginaire. Il y a eu le monde à deux dimensions puis avec la Renaissance celui à trois dimensions. Aujourd'hui est-il encore possible de raisonner de la même manière ? L'art de la communication change notre vision du monde. Traits a modestement contribué à accentuer cette évolution.

Ghilaine CHABERT

Télécopie réalisée à Villers-sur-mer,
point de départ du projet



PP:ME 08.11.99 509

Jürgen Engel über
Stéphan Barron und
Sylvia Hansmann. Ein
Salto ist eine körperliche
Entfaltung in Raum, Zeit
und Dynamik : Er beginnt
mit dem Absprung in die
Höhe, geht dann über in
die enge Flugrolle und
endet mit der Streckung
bei der Landung. Weil ein
Salto eine schnelle
Bewegung gegen die
Schwerkraft ist, kann der
Zuschauer den
Bewegungsablauf nur in
seiner Imagination wie-
derholen.

Ein Reisender bewegt sich von sei-
nem Startpunkt zu seinem Zielpunkt
auch in Raum und Zeit, wobei sich
diese Punkte durch die Nennung von
Koordinaten definieren lassen. Diese
Ortsangaben sind möglich, weil man
sich auf zwei Linien geeinigt hat. So
wird die eine fiktive Linie, die durch
die Sternwarte von Greenwich hin-
durchgeht, der Nullmeridian genannt.

Diese Linie wählten
Stéphan Barron und Sylvia
Hansmann als Route für
ihre Reise : Sie begann in
dem Ort Villers-sur-mer an
der Seinebucht, und sie
endete nach dreizehn
Septembertagen in
Castellon de la Plana am
Golf von Valencia. Während
der Reise sendeten die bei-
den Künstler einhunder-
tundsechs Telefaxe an acht
Empfängerstationen
in den Städten Linz,
Köln, Gerona, Paris,
Rennes, Ceret, Amiens
und Coutances. Für die
Herstellung der Originale,
die dann gesendet wurden,
verwendeten die Künstler
an ihren jeweiligen
Standorten diverse
Fundsachen, Polaroidfotos
und eigene Zeichnungen.

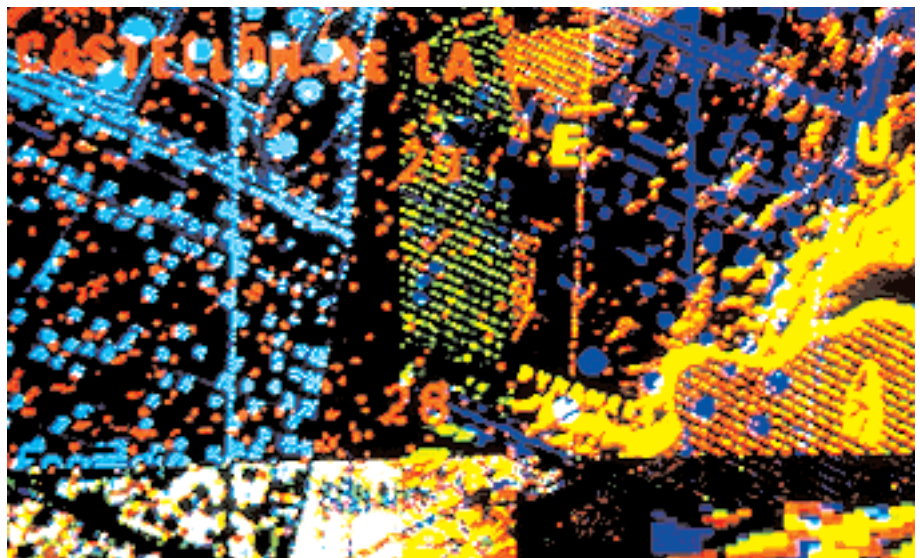


kunstmagazin

In ihrer kreativen Arbeitsweise haben Barron und Hansmann zwei Projektionen miteinander verknüpft : Die Reiseroute verlief entlang einer imaginären Linie, mit deren Hilfe die Abbildung der Erdoberfläche in einer Ebene erst möglich wird. Es ist eine klassische Projektionsweise ! Die Reisebotschaften wurden mit Hilfe von elektronischen Daten auf das Thermopapier in den Empfängerstationen projiziert. Es ist eine zeitgenössische Projektionsweise ! Beide Techniken besitzen jedoch trotz ihrer unterschiedlichen Erscheinungsformen fulminante Gemeinsamkeiten : Sie setzen Netze voraus, nämlich den Gradnetzglobus einerseits und das Telekommunikationsnetz andererseits. Zugleich gehört zu ihnen untrennbar der Begriff der Geschwindigkeit, jenem Verhältnis der Bewegung im Raum zur Zeit. Zur geographischen Projektion zählen Geschwindigkeiten, die noch vorstellbar sind. Dagegen bewegt sich die elektronische Projektion von Botschaften vom Sender zum Empfänger mit der unvorstellbaren Lichtgeschwindigkeit.

In der Verknüpfung eines Elementes der klassischen Projektionstechnik (Nullmeridian) mit einer zeitgenössischen Projektionstechnik (Telefax) gelingt den beiden Künstlern die Darstellung einer zentralen These von Paul Virilio : "Man muß sich um die Zeit kümmern und nicht nur um den Raum. Bis heute hat ja der Raum die Zeit beherrscht, die Geographie, die Kilometer". Und der Golfkrieg und seine Nachwirkungen zeigen präzise die Interessenverschiebungen, die in dieser These liegen...

Die Reise entlang einer fiktiven Linie und das Senden von Lebenszeichen früher waren es ja Ansichtskarten - soll in einer weiteren Sichtweise betrachtet werden : Das Projekt von Stéphan Barron und Sylvia Hansmann hat nach ihren eigenen Aussagen seinen Ursprung in der Höhlenmalerei der Dordogne. Hier - mit den Höhlenbildern von Lascaux - beginnt für Georges Bataille die Kunst. Die Höhlenbilder sind Botschaften aus einer zwanzigtausend Jahre alten Vergangenheit, die uns heute erreichen. Sie sind von einer Aura der Beständigkeit begleitet. Ein Telefax - hier als Kunstwerk gesehen - ist von der Ästhetik des Verschwindens (Virilio) umgeben. Dennoch : Höhlenmalerei und Telefax sind gleichermassen Zeichen von Existenzen. Es sind Zeichen an einen Anderen.



Depuis 1983, Stéphan Barron a réalisé plusieurs performances utilisant des communications transatlantiques par fax et par radio. En septembre 1989, dans une performance baptisée Traits, il a suivi en voiture, accompagné par Sylvia Hansmann, le méridien de Greenwich de Villers-sur-mer, sur la Manche, à Castellon de la Plana, sur la côte méditerranéenne espagnole. Grâce au fax équipant leur voiture, ils envoyaient régulièrement des images et des textes relatifs à leur voyage à huit correspondants de divers pays européens. Cette utilisation d'une technologie de communication instantanée inaugurerait une nouvelle façon de représenter la ligne, ou le trait, signe symbolique fondamental. Les faxes étaient des projections du méridien « fractalisé » ; autrement dit, chaque fragment de ligne transmis représentait le tout. En percevant ainsi leur méridien, les participants pouvaient avoir l'impression de le « mesurer ». L'intention de Barron était de susciter une conscience planétaire et une sensibilité écologique grâce à cette communication à longue distance. Bien qu'il le considère comme un objet de communication typiquement postmoderniste, Traits se situe dans la lignée d'autres mouvements d'avant-garde tels que le Land Art et le Performance Art. Il n'en diffère que parce qu'il n'est pas limité à une présentation concrète devant le spectateur.

KISSELEVA Olga, *Cyberart, un essai sur l'art du dialogue*, Ed. L'Harmattan, 1998, pp. 148-149

En septembre 1989, dans une performance baptisée *Traits*, Stéphan Barron a suivi en voiture, accompagné par Sylvia Hansmann, le méridien de Greenwich depuis Villers-sur-mer jusqu'à Castellon de la plana, sur la côte méditerranéenne espagnole. Grâce à un équipement technologique de communication simultanée, ils envoyaient régulièrement des images et des textes relatifs à leur voyage à différents correspondants éparpillés en Europe. Le méridien était ainsi fractionné, et l'ensemble des fragments donnait une représentation globale de la ligne symbolique. Barron cherchait par-là à susciter une conscience planétaire et une sensibilité écologique grâce à cette communication à longue distance. La retransmission de la réalité a effectivement permis aux gens de ressentir la présence à distance. L'artiste est intervenu au cours de la transmission en modifiant la réalité, afin d'intensifier le sens.

Cette expérience est dans la lignée de celle de 1987 intitulée *Orient-Express*, du même Barron qui tenta de rendre compte de la réalité du trajet Paris-Budapest en train, en prenant une photo polaroïd par heure, immédiatement numérisée sur ordinateur et envoyée à Paris par modem et téléphone. L'opération inverse était aussi faite, de telle sorte que les 25 photos prises en tout, représentaient l'espace qui sépare Paris de Budapest. Dans cette performance, l'artiste parvient à donner une image globale de toute une partie de l'Europe de l'est.

ART ELECTRONIQUE

Paris-Budapest

Comment comprendre le phénomène artistique à l'heure où les synthétiseurs numériques, les palettes graphiques et les machines à traitement de texte transforment radicalement les conditions de la création ? Une pellicule de calcul et d'information codée s'étend entre le corps des hommes et le monde technique. C'est ce que nous invite à découvrir Stéphan Barron autour d'une exposition intitulée Orient Express.

Pour cet ingénieur de formation, enseignant aux Beaux-Arts d'Amiens et installé dans la Citadelle Douce, l'art devient multimédia. De la vidéo, il est passé aux images de synthèse, la télécopie... L'art devient ainsi de plus en plus conceptuel. Au nombre des appareillages producteurs de formes culturelles, l'ordinateur fonde un type encore inconnu de connaissance et de savoir-faire, il initie de nouvelles relations entre les codes, la matière et l'action.

Orient Express est une performance réalisée en 1987 par Stéphan Barron. Il s'était alors déplacé en Orient Express de Paris à Budapest Toutes les heures, il réalise une photographie polaroïd. A Budapest, les 25 polaroïds réalisés sont digitalisés sur ordinateur et envoyés à Paris par modem et téléphone. Le même processus est utilisé lors du retour. Ce sont ces 50 polaroids et ces 50 images informatiques que nous pourrions découvrir exposées dans le hall de l'hôtel de ville. Une vidéo créée dans les mêmes circonstances sera par ailleurs diffusée.

—« Mes recherches s'appuient sur un travail concernant l'espace et le temps. Je m'interroge sur la manière dont les nouvelles technologies peuvent générer une nouvelle forme de pensée en me positionnant dans une sorte d'humanisme technologique. Il y a un enjeu esthétique artistique humaniste dans l'utilisation des nouvelles technologies. On ne doit pas laisser celles-ci entre les seules mains des scientifiques ou des économistes, on doit aussi s'en saisir pour développer une nouvelle forme de sensibilité.

—**Vos performances s'inscrivent toujours dans une dimension internationale est-ce délibéré ?**

—« Oui, j'aime beaucoup travailler sur les grandes distances, c'est un peu la recherche d'une sensation que je qualifierai de planétaire. C'est un peu la vieille histoire du « village planétaire » de Mac Luhan. Par delà ce cliché, c'est vrai que les nouvelles technologies ont ceci de fabuleux qu'elles anéantissent la notion classique d'espace et de temps. Les distances sont abolies, le temps peut être simulé...

Dans mon projet Orient Express j'ai voulu faire passer l'idée d'un voyage imaginaire ; c'est-à-dire que grâce à mes images, des gens peuvent voyager sans bouger. Cette dimension planétaire entraîne une nouvelle



La gare de Budapest. Polaroïd extrait de l'exposition.

façon de voyager dans sa tête, liée à une forme de pensée post-moderne, la pensée écologique. Pour moi, un art écologique ce n'est pas un artisanat baba-cool, c'est introduire une nouvelle forme de pensée qui soit en adéquation avec le troisième millénaire.

- Comment fait-on pour transformer une photo polaroïd en image numérique ?

—« On met le polaroid devant une caméra vidéo qui est reliée à un ordinateur et celui-ci, par l'intermédiaire d'un logiciel, transforme le polaroïd en image numérique. On peut alors bricoler un peu l'image. Le résultat ressemble un peu à une peinture abstraite, mais on retrouve les structures, les formes de l'image ».

L'horizon de l'image numérique est cette fenêtre utopique d'où l'univers entier serait visible sous toutes les échelles et sous tous les modes de représentation imaginables.

Orient-Express, hall de l'hôtel de ville, du 21 mai au 5 juin.

Technologie et art

Exposition à Prague sur un jardin d'Hérouville

Stéphan Barron et son association « Rien de spécial « n'ont... rien d'ordinaire C'est ainsi que depuis le 21 mai et jusqu'au 17 Juin, il envoie chaque jour par télécopie à Prague (à la galerie Spala) des images sur les plantes de son petit jardin hérouvillais. Organisée par la galerie allemande Schüppenhauer (à Cologne), cette exposition pragoise permet de montrer que les technologies modernes peuvent être un outil de l'art.

Ancien ingénieur agronome, passionné d'art, Stéphan Barron est devenu professeur aux Beaux Arts : de communication à Calais et d'art vidéo à Tourcoing. Il n'en n'est pas à sa première expérience en la matière. Nuit internationale de la télécopie en 1986, expérience audiovisuelle entre l'église de Thaon et New-York en 1987, voyage dans l'Orient Express de Paris à Budapest filmé, photographié, etc. Toutes ses réalisations artistiques ont pour support la haute technologie (ordinateurs, images de synthèses, télécopie, photocopie, vidéo, téléphone) : « Les supports médiatiques ont modifié nos sensations de l'espace et du temps. Avec mes diverses expériences, je tourne toujours autour d'une réflexion sur l'art à l'échelle planétaire. Avec cette nouvelle manifestation, c'est une façon de donner à voir un petit coin (le jardin) microscopique à des kilomètres de là et de faire partager l'évolution de ce petit carré de terre hérouvillais », explique Stéphan Barron.

Chaque jour une photo

Un petit jardin sur une fenêtre d'angle, où poussent pêle-mêle une crassule, un cactus, des primevères, un bonsaï et des radis en gestation.

Tel est le microcosme que Stéphan Barron livre à un autre bout de la planète par le biais de la technologie. Le principe est simple : « Chaque jour, avec un Polaroid noir et blanc, je photographie une plante et je fais une photocopie que je télécopie ensuite à Prague. J'ai également fait une photocopie directe de feuilles fanées d'un bonsaï. »

Une manière de faire vivre l'évolution d'un jardin jour après jour dans une communication technique mais aussi mentale :

« Quand j'envoie les télécopies, le sais qu'à Prague ils les reçoivent quasi instantanément, pensent à moi et les exposent aussitôt ».

Une exposition originale qui est en quelque sorte un instant de poésie visuelle, rendue possible grâce à OMB bureautique et à la papeterie Lisp qui ont sponsorisé l'opération.

N. TRAVADON.



Stéphan Barron arrose son petit jardin.

« À perte d'entendre »

Photos et talkie-walkie à Berlin

Pendant trois semaines Stéphane Barron et sa compagne Sylvia Hansmann exposent dans la galerie « Das dasein an sich » située dans le quartier de Kreuzberg à Berlin. Deux parties forment l'exposition : la présentation d'une création réalisée en septembre 1989, axée sur la télécopie et le méridien de Greenwich. Pendant 13 jours, les deux artistes suivent en voiture le fameux méridien de la Manche à la Méditerranée. A l'aide d'un télécopieur de voiture, ils communiquent, chaque jour, avec huit centres culturels européens. En 13 jours Sylvia et Stéphane envoient 360 télécopies exposées en France, Autriche, Allemagne et Espagne. Thème du voyage du couple hérouvillais : le trait ; la ligne symbolique que trace le méridien inspire à chaque étape les artistes. Les Bertinois pourront, pendant le mois de juillet, découvrir quelques-unes des télécopies envoyées le long du méridien. Pour les amateurs locaux, Stéphane et Sylvia souhaitent monter une exposition dans un tunnel abandonné près de Clécy.

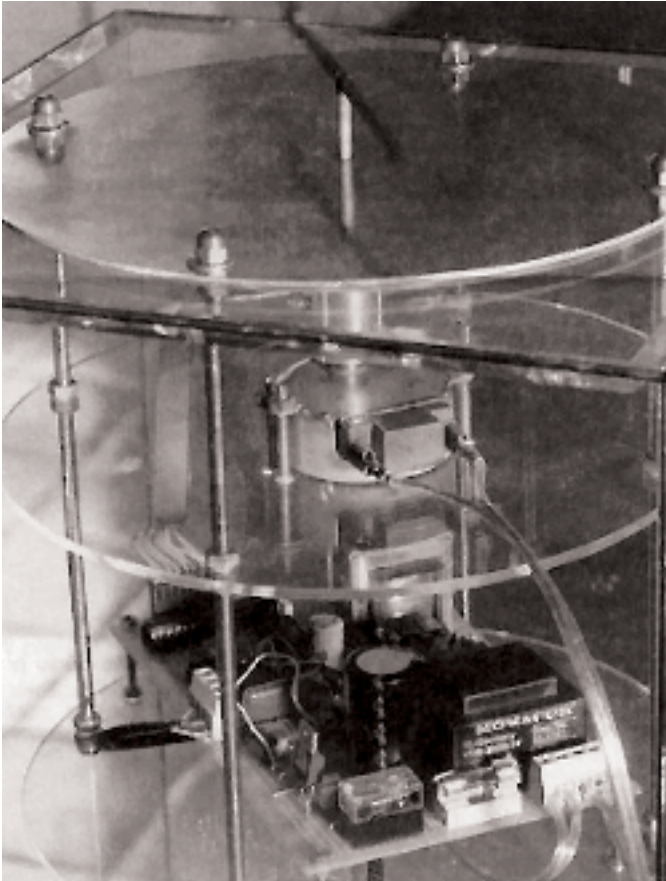
Porte de Brandebourg

Deuxième partie de l'exposition berlinoise : des photos prises par Stéphane autour de la fameuse porte qui, il y a encore quelques mois, séparait l'Ouest de l'Est. Mais attention, les photos, prises dans la future capitale allemande, ne le sont pas au hasard ! Sylvia se poste avec un talkie-walkie aux pieds de la Porte. Stéphane part dans huit directions différentes, relié à sa compagne par le second talkie-walkie. A chaque perte de contact, le photographe prend deux cibles : « Le premier sous un angle que je choisis, le second vers la porte ». Déjà pendant l'année scolaire, Stéphane a mené une expérience du même type avec des élèves de l'Artécole. Les cris des enfants remplacent alors le talkie-walkie. Stéphane Barron expose donc une série de huit photos dans la galerie berlinoise. « Un Berlin qui a beaucoup changé depuis notre dernière visite, il y a cinq ans. La ville allemande sera certainement la capitale européenne dans peu de temps. »



Stéphane et Sylvia, artistes friands des techniques de communications modernes.

atelier



Traduction d'Antonin Kosik :

Autoportrait

Regardons *Autoportrait* de Stéphan Barron. La flèche robotisée indique en temps réel le sens de l'artiste. Mais s'il s'agit de l'art véritable, observons surtout l'inexprimable. Mais réfléchissons bien au sujet de ce que nous ne pouvons pas affirmer à propos de l'objet, ou bien au sujet de la sentence qui ne peut pas le remplacer.

L'objet est accompagné du texte : «La flèche robotisée indique en temps réel la direction de l'artiste». Le texte compliquera notre effort.

La flèche peut «mentir», l'artiste peut faire des bêtises à l'aide des téléphones ... et non seulement tout ceci sont des raisons de notre irrésolution quand nous devons parler de *Autoportrait*.

L'autoportrait cache-t-il en soi une appellation, un nom ? Nous réfère-t-il à quelque chose ? Nous indique-t-il un sens où l'artiste se cache ? Ce sens est-il constitué par une délimitation géographique ? Ce sens est-il représenté par la façon de création par l'artiste ? Pas du tout, si nous ne voulons pas être très superficiels, rien de tel ne peut être prononcé au sujet d'*Autoportrait* (de sa relation avec l'artiste), et de loin.

DONGUY Jacques, «Stéphan Barron, artiste hypermédia», *Dépliant de l'exposition à Faches Thumesnil*, Avril 1993

Signes des temps, vocabulaire apocalyptique ? Marbres gris où s'inscrivent carré et triangles, play, stop, rewind, pierres tombales ou signes de l'éternité ? On peut souligner le caractère éphémère des nouveaux média : supports magnétiques, audio, vidéo, dont la durée est limitée dans le temps. À rapprocher du titre de ce livre de l'astrophysicien Stephen Hawking : *Une brève histoire de temps*.

Machines désirantes, walkman, play et pause. « Inconscient machinique » selon l'expression de Guattari ? Ou l'idée de « champs diagrammatiques ». Images virtuelles, téléprésence, simulation. A l'interface du virtuel et du réel (*À perte d'entendre, Orient Express, Autoportrait*). Le sable / le silicone. Polaroids, télécopies. Voyage réel/simulé. Robotique et domotique.

« L'art planétaire, c'est l'art repensé par et dans les réseaux télématiques » (Roy Ascott). Du concept (« L'idée devient une machine qui fait de l'art ». Sol LeWitt) au virtuel . Novovision (Y. Adrien). Ou la notion de systèmes interconnectés, comme la peinture pour les Navajos, notion d'art hypermédia.

Jacques Donguy.

SANS TITRE

ZONDER TITEL UNTITLED OHNE OHNE TITEL SENZA TITOLO

A V R I L - M A I 1 9 9 3

Bulletin d'art contemporain publié par l'A.C.R.A.C., Lille France N°22

STEPHAN BARRON

La médiathèque de Faches-Thumesnil expose du 26 mars au 17 avril le travail de Stéphan Barron, ancien ingénieur agronome et «artiste de la communication», sous le générique *Signes des temps*. Pour la pièce-titre, les principaux symboles des touches d'un magnétoscope (éjection, avance rapide, pause, etc.) ont été gravés sur sept plaques de marbre.

Les autres travaux de Stéphan Barron constituent une documentation sur la localisation de son corps dans l'espace à un moment donné. Un robot commandé par téléphone indique la direction de la cabine d'où Barron l'a contacté, vingt-cinq polaroids retracent les vingt-cinq heures d'un voyage en Orient-Express...

L'œuvre n'est pas envisagée comme une production matérielle, mais plutôt comme la partie visible d'un réseau de communication auquel participe l'individu, un receveur privilégié, et la géographie en tant qu'abstraction d'un lieu. Cet aspect du travail de Stéphan Barron le rapproche des artistes voyageurs, tels Richard Long ou Douglas Huebler.

Stéphan Barron, *Signes des temps*, Médiathèque M. Yourcenar Faches-Thumesnil (voir calendrier page 4).

Stéphan Barron : voyage en images

En passant la porte de l'Ecole régionale supérieure d'expression plastique de Tourcoing, vous entrez dans un univers où la technique se fait poésie, où les machines deviennent artistes. Stéphan Barron, un jeune homme fluide aux grands yeux bleus, vous emmène dans un voyage immobile, un voyage par les images, où l'instant devient intemporel et le lieu utopique. *L'espace d'un jour*, la première des quatre œuvres exposées par ce professeur de l'ERSEP, se présente comme un grand cercle de sable, au dessus duquel tournent trois écrans à cristaux liquides. Sur chacun de ces moniteurs se déroule le film d'une journée, d'un voyage effectué grâce à différents modes de transport. En tournant (ils effectuent un tour complet en une journée) les écrans laissent sur le sable la trace de leur passage comme le souvenir d'une image.

Technique émouvante

Mais, parce que Stéphan Barron fait œuvre d'artiste, cette installation, tout comme *Le bleu du ciel* son deuxième projet, n'a rien de désincarnée. Même si elle fait intervenir écrans et ordinateurs, même si la technique joue le rôle de médiateur entre l'idée de l'artiste et l'émotion que peut ressentir le spectateur, ces œuvres nous touchent.

C'est même grâce à la technique que nous nous laissons toucher. Ainsi, dans *Le bleu du ciel*, un écran muni d'un capteur de lumière et relié par ordinateur à une semblable installation à Toulon, nous donne une image de la moyenne de la couleur du ciel entre Tourcoing et Toulon.

L'image d'un ciel qui n'existe pas, puisque c'est une moyenne, mais qui nous fait voyager en rêve, qui nous transporte dans un temps inconnu, dans un lieu qui n'existe pas.

De même que le train ou l'avion nous donnent une autre idée du temps et de la distance, explique Stéphan Barron, les nouvelles techniques (fax, ordinateurs, machines commandées par téléphone) transforment notre appréhension du monde. Tout en menant une réflexion sur l'espace et le temps, Stéphan Barron parvient à transformer ces instruments nouveaux en machines à rêve.

E.V.

A voir à l'ERSEP, 12 rue de Gand, jusqu'au 7 février. De 9 h à 17 h du lundi au vendredi. De 14 h à 17 h, le samedi et dimanche.



Stéphan Barron : les techniques modernes au service d'un art vertigineux.

(Ph. J.-Ph. ROUSSEILLE «La Voix»)

Ozone

BROWN Paul, « Stéphan Barron at the Old Treasury Building », *Catalogue du Festival International d'Adelaïde*, 1996

In 1990, I was driving north from Los Angeles to San Francisco on US Highway 5. The billboards flickered mindlessly past promoting the usual commodities : Camel cigarettes, United Airlines to Hawaii and the telco wars between MCI, Sprint and AT & T. Then a huge billboard advertising an obscure integrated circuit caught my eye ! We were, of course, in San José, the capital of Silicon Valley and these billboards were meant to catch the attention of the commuting engineers who design and build tomorrow's personal computers. Last Wednesday evening, one of my graduate students, attending our weekly seminar on computers and the arts, brought along a receipt from her local supermarket. On the reverse side, along with the usual two-for-one video offers and dry cleaning ads was a promotion by a local internet service provider. Unlike the niche focussed billboards of Silicon Valley this advertisement was pitched squarely at Mr. and Ms. Average Consumer (and their siblings) who shop at any suburban mall in middle class Australia.

In just two short years the internet has blossomed into public attention. An anarchistic information bush track, created by hackers and academics, has caught the attention of a public who were, in any case, well primed by the rhetoric of both the corporate «infoBahn» and also the government's «Creative Nation» (DOC94).

This general net awareness also provides a perfect dessert for the moves to pluralism instigated by post-modern socialism that will, hopefully permanently replace the legacy of right-wing nationalism that dominated the middle years of this century. The Sydney-based writer Ross Gibson recently defined the new «nationalism» as a boundary that contains difference rather than similarity (GIB95). And now the Internet promises to remove those geographic boundaries and create an egalitarian global information resource.

Let's put to the back of our minds, for the time being (this essay has to be short), the fact that four fifths of the global population probably desire a reliable source of food rather than of information. And let's try to ignore the disturbing fact that many of those who are most eloquent in espousing this

new electronic democracy are non other than the US Republican party (who doubtless intend more democracy for the ultra-right, white supremacist, Christian fundamentalist who sustain them (and... who can also afford the hardware).

Lets look instead at two pieces by the French artist Stéphan Barron which weave together the technology of the internet with some of the aesthetic, social and political agendas that globalism implies.

His piece *Ozone* is a timely comment on the residual colonial arrogance of the «First World» nations of the Northern hemisphere. Their high rates of overpopulation together with their commitment to the ethics of redundancy implicit in post-capitalist consumerism allow them to generate immense quantities of chemical pollutant gasses that are destroying the protective *Ozone* layer of the earths atmosphere. As most Australians will be aware this destruction is focussed in the Southern Hemisphere Ozone hole and is manifested as higher than normal levels of ultra-violet radiation and the promise of high cancer incidence in years to come. During 1995 several of the culprit nations announced their intention of renegeing on previous agreements to cut the output of these noxious chemicals using the excuse that doing so would undermine the competitiveness of their national industries and economies.

Ozone addresses this global nationalistic conflict of wills. The artist precedes his description of *Ozone* with a quote from the American composer John Cage : «The function of Art is not to communicate one's own personal ideas or feelings but rather to imitate nature in her manner of operation».

The piece also reflects Cage's own work with «prepared pianos» . *Ozone* uses two pianos, one in the Old treasury building in Adelaide, the other in Roubaix, France. They are «played» by an automatic procedure that has two sources. One measures the amount of *Ozone* pollution produced by automobiles in the streets of Paris. The Other measures the high UV levels due to Ozone depletion over Adelaide.

Barron describes the process :

«Two acoustic computerised pianos located, one in Europe, and the other in Australia exchange sounds produced according to the Ozone coming on one side from the automobile pollution in Lille, and on the other side according to the hole in the *Ozone* stratospheric layer».

«This installation is a metaphor of an «Ozone Pump» between the

Ozone produced by pollution and the natural Ozone».

«An «Ozone Pump» between Europe and Australia, between man and nature».

«This music is elaborated not by one person, but by human activity on a planetary scale (pollution of the Ozone) and by interaction with the sun».
(BAR95)

Ozone links North and South in a dynamic dialogue regarding the future of the planet. It's also a healing process that converts the symptoms of the problem as manifest into digital tokens that simultaneously express sorrow for the harm whilst also creating a symbolic exchange, a gift of *Ozone*, that inverts the process of depletion and reverses the physical damage that is being done.

«The project also expresses the immateriality and complexity of the phenomena with which contemporary man is confronted. The Ozone and the UV rays are factors of complex phenomena where human physiology interacts with economic development (BAR95)».

Barron's other work *Day & Night* links East and West across a 12 hour time difference that gives the work its name. It's based on an earlier piece *Le Bleu du Ciel* (The Blue of the Sky) produced by Barron in 1994. Here two French sites, one 1000 km north of the other were linked and the average of the colours of the sky above them was calculated and displayed. Barron compares the work to the blue monochromes of Yves Klein :

« The purpose of this project lies in the imaginary sky, an ubiquitous sky that exists somewhere between north and south, somewhere in our imagination. A never ending sky. The never ending phone network.

«These live and imaginary monochromes, cosmic and in harmony with the real skies distant by a thousand kms ; follow Yves Klein's project and his monochromes (BAR94)».

Day & Night changes the axis of the work from north-south to east-west and connects the Museum of Contemporary Art in Sao Paulo, Brasil with the Old Treasury Building. This axis, of the revolution of the Earth, is also the axis of time. The geographical distance gives a 12 hour time difference and since the piece will be exhibited at the Equinox the division of day and night should be exact -as the sun sets in Sao Paulo it will rise in Adelaide.

Cameras at each gallery will continuously record and transmit the colour of the sky above them. The two images will be averaged and displayed at

each site. Apart from this conjunction of dusk and dawn the resulting images will be a mixture of day and night.

Its a simple piece that nevertheless embeds a profound poetry. Barron discusses the concept of Planetary interdependence : «It becomes more and more apparent that our destinies and gestes» are linked with those of all humans, even the most far removed.

«A solidarity, a planetary consciousness slowly elaborates itself.

«The beauty, the poetry of distance is essential. It allows us to redefine the dimensions of our consciousness (BAR95)».

The richness of the allusions that are embedded in these pieces unfold in our minds : fractal chaos, or non-linear theory where we are all subject to the effects of minuscule and distant changes ; the Noosphere of the Jesuit philosopher De Chardin ; the dawning awareness of symbiosis and interdependence, of the erosion of individualism. As these implications flower in our thoughts we too are drawn into the piece, we become a part of the matrix, the network, the Tao :

«The nameless was the beginning of heaven and earth, the named was the mother of the myriad creatures.

«These two are the same

But diverge in name as they issue forth,

Being the same they are called mysteries,

Mystery upon mystery.

The gateway of the manifold secrets (LAU63)».

Marvin Minsky has described language as a set of tools for building ideas in other peoples minds (MIN87). The poet William Burroughs has described language as a virus. It is this power, that results from the rejection of intrinsic self-referentiality in favour of extrinsic indicators, of semiotic initiator, that gives telecommunication-based art its value and context in a post-modern era. What is particularly interesting about Barron's work is its historic reference to modernist artefacts like land art whilst his use of telecommunications undermines the need for the object and simultaneously adds layers of reference and implication.

Barron is one of the artists associated with the «Aesthetics of communication Group» which also includes Derrick de Kerckhove, Fred Forest amongst others. De Kerckhove is director of the McLuhan Project in Toronto and the idea of telecommunications as a McLuhanistic extension and

connector of human minds is a common theme in their work. Group Member Mario Costa is quoted from a 1983 document by Frank Popper :

« In this type of event, it is not the exchanged content that matters, but rather the network that is activated and the functional conditions of exchange. The aesthetic object is replaced by the immateriality of field tensions and by vital and organic energy (mental, muscular, affective) and artificial or mechanical energy (electricity, electronics) that transform our mundane object-centred sense of space and time. Equally the subject is transformed, being no longer defined by rigid opposition of self/not-self, but becoming part of this same flowing field of energy (POP93) ».

In Barrons work the act of digital sampling of the «content» (the Ozone level, sky colour, UV levels, etc...) converts everything into the same form. Myriad O's and 1's are transported back and forth on the network then post-processed and reconstituted as sensory phenomena, as the actual artworks that we perceive installed in the gallery spaces. But these are merely the terminators of a network and process and their purpose is as a catalyst to connect the human participants into the project.

In this way the artwork becomes a gateway, or a portal, to a virtual space that exists as much in the participants head as in the frenetic binary signalling of the computational metamedium.

A space where serendipity replaces logic and where the singular words of Kurt Schwitters, the architect of Merz : "I am the meaning of the coincidence", are made plural and subtly shifted "we are the coincidence of the meaning" ¹.

Paul Brown

BIBLIOGRAPHY :

BAR94 Barron, Stéphan, Project notes for *Le Bleu du Ciel*, 1994.

BAR95 Barron, Stéphan, Project notes for The Adelaide Festival show, 1995.

DOC94 Department of Communication and the Arts, Creative Nation, Commonwealth Cultural Policy, 1994.

GIB95 Gibson, Ross, Speaking at James Cook University September 1995.

LAU63 Lau, D. C. (translator), *Lao Tzu's Tao Te Ching*, Penguin Books, London 1963

MIN87 Minsky, Marvin, *The Society of Mind*, Helnemann, 1987.

POP93 Popper, Frank, *Art of the Electronic Age*, Thames and Hudson 1993.

¹ La dernière phrase a été ajoutée par Paul Brown dans ce texte publié sur internet, extrait d'un article *Network and Artworks, the failure of the User Friendly Interface*, 1996

Site_non-site

CAUQUELIN Anne, « Cette terre qui nous regarde »,
texte en ligne sur <http://www.technoromanticism.com> , 2003

Nous aurions du mal à penser que la terre est ronde comme nous aurions du mal à penser que les étoiles ne sont pas là dans le ciel au moment où nous les voyons. Les millions d'années qui nous en séparent les ont éteintes depuis longtemps, mais nous laissons cela aux savants et nos penchants vont à croire ce que nous voyons : à l'étendue plate d'une terre puisque nous y marchons sans tomber, à la présence actuelle des étoiles puisque nous les voyons.

Entre ce que nous savons (de science incertaine) et ce que nous croyons (d'une évidence sans appel) il y a un creux, un gap, que vient combler la fiction.

C'est une chose bien étrange et qui n'est pas assez remarquée que l'univers de la technique, et particulièrement celui du numérique, vienne justement se loger dans cet espace et assume le relais entre savoir et croyance.

En effet, si le rapport du numérique à la science via les mathématiques est l'aspect émergé de la technologie du réseau, celui que tout le monde connaît, son rapport à la croyance commune, au « sensible commun »* est moins connu : disons que cet aspect est encore immergé, et ne se révèle que ponctuellement, occasionnellement, quand un projet d'artiste se profile à l'horizon.

Qu'est donc le projet *site_non-site* de Stéphan Barron, sinon cette émergence du sensible commun, de la croyance, au niveau même où on ne l'attendrait pas : celui d'une technologie réputée infaillible. C'est bien la rencontre non conventionnelle (voire inopinée) entre calcul et fable qui donne tout son prix au projet.

Ayant appris en géographie, enfant, que l'océan était une grande masse d'eau, je l'imaginai dressé à la verticale au bout de la terre et me demandais comment toute cette eau tenait debout. De même si la terre était ronde, comment donc marchaient les gens de l'autre côté ? Comme des mouches sur un plafond ? Ces mystères enfantins n'ont disparu de l'imagination qu'en surface ; en fait, ils résistent au savoir, et le soleil se lève et se couche dans la croyance, sans que la rotation terrestre y soit

pour quelque chose**.

Or, ce quelque chose de la croyance qui résiste au savoir, trouve sa voie et comme sa récompense, dans les dispositifs-fictions qui sont présentés par Stéphan Barron.

La grange et Uluru

Ainsi, la grange située en Normandie a-t-elle son correspondant dans la lointaine Australie en un lieu dont le nom même, ULURU, invite au voyage imaginaire. C'est l'autre bout du monde, mais aussi, comme dans la croyance première, son envers ; comme si la terre était une carte dont les deux côtés se répondaient : envers / endroit, endroit / envers. Lumière / ombre ; chaud / froid ; jour / nuit, nuit / jour.

La chaleur qu'il fait à Uluru au moment où la nuit d'hiver est froide à Longues en Normandie passe les antipodes et se transforme d'un coup (« en temps réel ») en lumière qui illumine les 60 lampes situées dans les 60 trous de boulin de la Grange : l'envers passe à l'endroit, le lointain se fait proche et l'ombre lumière. Puis quand les températures ULURU sont négatives, nous sommes au cœur de l'été à Longues : des lampes d'une autre couleur s'allument.

La grange et le land art : le jeu des contraires

Du site / non-site du land artiste Robert Smithson, Stéphan Barron a repris cette idée contemporaine que l'œuvre véritable n'est pas l'objet qui a été construit mais ce que cet objet désigne à l'extérieur de lui. Les sites / non-sites de Smithson réorientaient l'espace autour d'eux. Ré-pensé et réalisé selon le processus du réseau numérique, le site-non-site de la Grange désigne et réoriente un site à l'autre bout de la terre, aux antipodes. Le web prolonge, amplifie et poétise « autrement » les œuvres du land art.

Le jeu des contraires « Quand c'est l'un, alors c'est l'autre » est lié dans la croyance à tous les contes que nous avons lus ou entendus, mais aussi à ces croyances dites primitives que les anthropologues décrivent si bien mais dont ils pensent être protégés par la modernité de notre culture...

«Esse est percipi » (Être c'est être perçu)

Une autre de ces croyances cachées à laquelle la technologie du web

donne ici la parole, est celle qui lie le sentiment de l'existence à la nécessité d'être vu. Cette croyance-là motive en particulier les adeptes des webcams qui capturent leur image 24 heures sur 24 et la diffusent sur le net : ils s'assurent ainsi d'être réellement existants puisque leur existence peut être attestée par les internautes qui reçoivent la bande. Pourquoi parler de croyance ici ? Parce que selon une très ancienne idée, le noir, la nuit signifient la disparition ; ce qui ne peut se voir disparaît dans le néant. Peur du noir. du sombre où l'on sombre. Quand je dors est-ce que j'existe encore ? Oui, si quelqu'un peut me le certifier, si quelqu'un ou quelque chose me voit. La veilleuse est un œil qui m'assure de ma propre vie. L'œil dans la maison et sa veille perpétuelle, diffusée sur le réseau planétaire garantit ma réalité. Disparaîtrais-je pendant le temps d'une pause ? Heureusement la terre tourne, et pendant que je n'y suis pas pour vous, j'y suis pour les antipodistes... ou bien pour être absolument sûr d'exister tout le temps, je mettrai night shot et la lumière infra rouge veillera sur moi et ma réalité 24 heures sur 24.

Ainsi en est-il de ces lumières de Longues, elles manifestent qu'Uluru existe. Elles manifestent aussi que la Grange existe parce qu'elle se signale à la vue par les 60 trous de boulin jusqu'alors inaperçus.

Tant que la terre ne se voit pas, dirait-on, elle n'existe qu'à peine. Les antipodes me sont lointains, inconnus, obscurs. Éclairés, ils prennent de la consistance, ils viennent au jour, et donc à l'existence réelle.

Panoramique, voire panoptique, la réalité se dévoile ainsi comme pointillée de repères lumineux, points ou nœuds sur la chaîne tramée des réseaux numériques. Mais si ces réseaux invisibles rendent possible l'opération d'illumination antipodique, c'est la visibilité de ce qu'ils désignent qui est au premier plan. Leur invisibilité est au service de la visibilité du monde et ma propre réalité en dépend : je vois la terre, mais elle aussi me regarde.

Simultanéité des opérations, temps magique des présences contraires, transformation « à vue » : les réseaux rendent la fiction à son évidence première, et c'est cette évidence de la fiction que Stéphan Barron rend poétiquement sensible.

*D'après Aristote, le « sensible commun », désigne l'appareil, le dispositif des organes de perception, et leur rassemblement dans l'âme.

** Husserl, dans un texte savoureux, fait droit à cette croyance que « la terre n'est pas ronde ».

CAUQUELIN Anne, *L'exposition de soi, Du journal intime aux webcams*, Ed. Eshel, Paris, 2003

On trouve de nombreux échos à cette crainte de disparaître quand on ne nous regarde plus, quelques-uns de ces échos prennent l'allure de pièces artistiques et ne manquent pas de poésie. La grange du projet planétaire « site/non site » de Stéphan Barron en est un exemple :

Le support du projet est une grange au lieu-dit « Le chaos » à Longues-sur-Mer, Normandie.

« La grange est percée sur toutes ses faces de trous de boulins. En fonction de l'activité dans les différents endroits de la planète, des lampes situées dans ces trous vont s'allumer au fur et à mesure du parcours de la lumière à la surface de la Terre, et donc de l'activité des humains à la surface du globe au cours d'un cycle de 24 h.

L'idée du projet est de rendre tangible le parcours de la lumière solaire sur le Monde, les trous de boulin de la face est de la grange s'allument de bas en haut le matin de 0 h à 12 h et sur la face ouest de haut en bas l'après-midi de 12 h à 24 h. Un autre projet pourrait utiliser les trous de boulin pour y cacher des petits haut-parleurs raccordés au web : bruissements, paroles de la planète.

Les trous de boulin de la façade est et ouest (trous qui ont servi à la construction du bâtiment et qui sont restés intacts) sont simplement vitrés, laissant voir l'intérieur du lieu (18 de ces ouvertures sur la face est, et 18 sur la face ouest, au total environ 60 sur l'ensemble du bâtiment).

Les 60 trous de boulin sont utilisés dans ce projet.

Des lampes situées dans chacun des trous de boulin s'allument en temps réel en fonction de la température dans le grand site sacré aborigène ULURU, situé au cœur de l'Australie.

Au cœur de l'hiver à Longues, au milieu de la nuit, la température avoisine les 40 degrés à Uluru.

Au cœur de l'été à Longues, au milieu de la nuit, la température est celle de l'hiver austral.

Au milieu de la journée, les températures sont négatives à Uluru, et des lampes d'une autre couleur s'allument.

Le nombre de lampes allumées change continuellement, marquant le passage de la lumière sur la Terre, nous reliant aux antipodes et reliant un site remarquable à un autre site remarquable.

Les idées développées dans ce(s) projet(s) sont celles des réseaux invisibles, les réseaux du web, de la nature, de l'esprit... »

L'intérêt de ce projet poétique (parmi d'autres comme *Ozone*, du même S. Barron) est de mettre l'accent sur cette volonté d'éclairement, la lumière portant en elle-même la puissance de la réalité : ce qui est vu existe. Tant que la Terre ne se voit pas, dirait-on, elle n'existe qu'à peine. Les antipodes me sont lointains, inconnus, obscurs. Eclairés, ils prennent de la consistance, ils viennent au jour, et donc à l'existence réelle. Bien sûr, je ne verrai pas de mes yeux le site d'Uluru, à moins d'un grand périple, mais le projet me le donne à penser, à imaginer, Uluru est maintenant dans mon idée, avec ses lampes de couleur. En inventant un système qui le met en évidence, Stéphan Barron nous montre que la Terre est réellement ronde, que les antipodes sont réels, que l'alternance de la lumière et de l'ombre profite à Longues comme à Uluru... nous voici reconduits à Berkeley.

Panoramique, voire panoptique, la réalité se dévoile ainsi comme pointillée de repères lumineux, points ou nœuds sur la chaîne tramée des réseaux numériques. C'est toujours le rêve du tout voir, tout le temps, qui soutient ce type de projets.

Il me semble, alors, que la conclusion du texte de S. Barron n'est pas directement en ligne avec son projet même. Les réseaux invisibles rendent certes possible l'opération d'illumination antipodique, mais ce ne sont pas eux qui doivent être mis en lumière, leur invisibilité est au service de la visibilité du monde, garante de sa réalité.

com-post

ROGUE Evelyne, « Com_post de S. Barron ou le miroir de la communication ». <http://www.artcogitans.com/articles/E.Rogue.Compost.pdf>

com-post de S. Barron ou le miroir de la communication

« La vie d'un artiste est un long et merveilleux suicide », mutatis mutandis, cette affirmation d'O. Wilde n'est pas sans nous faire penser à la création *com-post* de S. Barron. Si en effet, de l'aveu même de l'artiste « *com-post* invite à une libération », est « une apologie du recyclage », « est une poésie visuelle », il est aussi un moyen de nous rappeler à « l'urgence du temps qui passe ». Sans être une création triste, ni même sinistre, en dépit du fait que *com-post* se situe à la limite du visible, couleur terre des cinq fenêtres interactives sur un fond noir, il n'en renvoie pas moins « à notre obscurité ». Il en appelle aussi, en tant que métaphore, à la prise de conscience de « notre propre aliénation face aux machines et aux réseaux ». Cette œuvre interactive renvoie aussi et surtout l'homme à sa condition d'être fini. Résonnant en termes pascaliens, nous rappelant la grandeur et la misère de l'homme, elle nous invite à ne pas oublier que tout n'est que vanité, à nous souvenir aussi du caractère nécessairement évanescent de toute chose.

En choisissant non seulement de donner à voir des messages modifiés dans le temps, mais en affirmant aussi que « tout sera dé-com posté. Comme nous ! », le *com-post* en tant que métaphore de notre propre existence, nous donne à voir ce que nous ne voyons pas, ou ce que nous ne voulons pas voir, à savoir que l'intangible n'existe pas, que l'éternité est une fiction, l'immutabilité une illusion. S. Barron ne se pose certes pas comme le premier artiste à jouer avec la notion de temps dans ses créations. Duchamp avait déjà à son époque eu l'idée d'introduire cette notion dans ses œuvres. En effet, si l'on peut dire que dans *Nu descendant un escalier*, c'est le mouvement dans le temps que décomposait M. Duchamp, dans *com-post*, il nous faut dire que c'est la signification dans le temps que décompose S. Barron. Lentement, sûrement, méticuleuse-

ment, le message que l'internaute aura envoyé se verra de semaine en semaine, modifié, un peu plus à chaque fois, jusqu'à ne plus être reconnaissable du tout, au bout de 3 mois. Certes cette création se donne à lire comme un processus, une sorte de dispositif collectif ouvert, une création in progress ou ongoing comme préfère les nommer Agricola de Cologne, mais il n'en faut pas moins admettre que ce qui, en aval, fait l'œuvre, c'est le programme informatique lui-même ; le dispositif en tant que tel, c'est-à-dire le code, le design de l'interface et un certain art de l'archive aussi et surtout. Envoyé le premier jour le message : « L'adiophorie est-elle encore possible? » devient le 84^{ème} jour : « L d'iP ihr e T-ElI eN roe Sos lie? » Se pose alors la question qui n'est plus seulement celle de la désinformation à l'ère de l'information en temps réel et de la communication par excellence, mais aussi celle de la pensée. Ou pour le dire autrement, que devient la pensée au fil du temps, si c'est en mots que nous pensons ?

Telle une rumeur qui se propage de jours en jours, toujours déformée un peu plus chaque jour, le message d'origine finit par ne plus correspondre à aucune réalité, en tout cas pas à la réalité de départ ! Si communiquer, c'est autant que faire se peut, transmettre de l'émetteur au récepteur des messages le moins dégradés possible, physiquement et sémiotiquement, alors force est de constater que *com-post* s'ingénie à donner à voir l'envers de cette communication médiatique encensée par le 21^{ème} siècle. Derrière les messages adressés par les internautes, il faut d'ailleurs voir l'invisible, c'est-à-dire non seulement l'écriture de l'algorithme de la programmation, mais aussi le concept l'artiste. Si l'internaute participe à l'œuvre en perpétuelle évolution, en train de naître sous ses yeux, il n'en faut pas moins oublier que le maître incontesté est et demeure l'artiste, possesseur et/ou auteur de l'idée et du produit, c'est-à-dire de l'application logicielle. Dès lors, on comprend mieux que les messages dé-compostés à des degrés divers et variés, que nous donne à lire la machine à dé-com-poster, non pas en adressant tous les 7 jours, à l'internaute qui a participé à l'expérience, des courriers électroniques, mais en faisant défiler sous nos yeux d'internaute étonné sur le web les textes qu'elles a mémorisés, dans le silence infini des espaces éternels, sont comme un

cri d'alerte destiné à rappeler à chaque internaute que « le temps ne se peut pas saisir en lui-même, [qu'] il ne se montre que nié » ¹. Faisant l'éloge de la lenteur, et il est vrai qu'il faut les attendre les messages de *com-post*, au point même de ne plus les attendre et, de se laisser surprendre par eux, au siècle de la vitesse, de l'instantanéité, de la réponse exigée dans son immédiateté, à l'ère du temps réel, l'artiste se conduit comme si, le temps, dans sa diachronie, revenait à une éternité manquée, à « l'image mobile de l'éternité immobile » ou de l'Un consommé. En cela l'artiste invite, tout individu, en tant que citoyen responsable à réfléchir à la notion de temps réel, sinon à reposer la question de l'instant réel, de la téléaction, instantanée.

Il donne à expérimenter une création qui tel un écho résonne de toute la force du poète qui exhortait le temps à suspendre son vol. C'est le vœu du poète, nous dit Alain, mais qui se détruit par la contradiction si l'on demande « combien de temps le temps va-t-il suspendre son vol » ². Ce qui se comprend d'autant mieux que l'on sait que « le temps est [non seulement] ce qui se fait, [mais aussi] ce qui fait que tout se fait » ³. Si P. Morand écrivait en 1937 : « la vitesse tue la couleur : le gyroscope quand il tourne vite fait du gris », il nous faut écrire aujourd'hui, que la phrase que je prononce dans le présent est faite de mots déjà passés ; elle ne prend son sens que par les phrases qui l'ont précédée, de telle sorte qu'il devient impossible de tracer une ligne de démarcation nette entre le passé et le présent, ni, par voie de conséquence entre la mémoire et la conscience. Ligne de démarcation brouillée par la machine à dé-composter à quel point non seulement le temps, que personne n'est capable de définir, dès lors qu'on le lui demande, ne cesse de hanter notre existence, mais fait apparaître aussi qu'avec le temps, et par le temps, le sens apparaît, disparaît, réapparaît, toujours même et autre, identique et différent, dépassé et conservé sous une forme renouvelée.

Marchant sur les traces de J. -L. Borgès, S. Barron nous invite à ne pas oublier que « notre destin est effrayant parce qu'il est irréversible, parce qu'il est de feu. Le temps est la substance dont je suis fait. Le temps est un fleuve qui m'entraîne, mais je suis le temps ; c'est le feu qui me

consume mais je suis le feu ». Ainsi, si cette création veut faire « l'éloge du quotidien, du geste individuel et relié au collectif », ce n'est pas dans une perspective technophobique, mais comme l'artiste le dit lui-même, dans celle d'une « sublimation des nouvelles technologies », invitant chaque homme, tout homme, tout citoyen aussi à une prise de conscience de sa responsabilité face au monde. Rappelant que le monde n'est rien d'autre que ce que nous en faisons, S. Barron en appelle à une prise de conscience de la responsabilité individuelle et collective, non sans rappeler, à sa manière, ces mots prononcés par Zozime à sa mère :

« Chacun de nous est coupable devant tous et partout, et moi plus que tous les autres »⁴, C'est cependant moins en termes de culpabilité que de responsabilité qu'il nous faut comprendre le travail de S. Barron.

Toutes ses créations depuis *Le bleu du ciel*, *À perte d'entendre*, *Le pouvoir des fleurs*, *Ozone*, *o-o-o* jusqu'à *Contact* visent à rappeler à l'individu en tant que sujet, qu'il est un être responsable pour autrui ; ou pour le dire autrement qu'il est un être responsable de la responsabilité des autres. Ainsi, dans la perspective technoromantique, qui est celle de S. Barron, se savoir et se reconnaître homme, « citoyen du monde » aussi, c'est être conscient de la responsabilité qui est la sienne en tant qu'individu.

C'est bien à cette responsabilité individuelle et collective qu'en appelle l'artiste, rappelant aussi que « la désinformation doit nous enseigner à reprendre notre faculté de juger, à développer notre conscience et notre responsabilité », reprenant par là même aussi à son compte la formule kantienne « Sapere Aude » ! Aie le courage de te servir de ton propre entendement ! Courage de penser par soi-même, de penser le monde, de penser sa vie aussi. Courage d'assumer ses responsabilités hic et nunc, sachant que chacun de mes actes entraîne des conséquences pour l'humanité tout entière ; courage aussi de se libérer du prêt-à-penser, des tuteurs, courage enfin de sortir la condition de minorité dans laquelle chacun est plongé depuis l'enfance pour enfin devenir un être majeur. Le citoyen responsable, au sens fort du terme, doit se sentir responsable hic et nunc de lui et des autres, mais aussi en tout lieu et en tout temps vis-à-vis des générations futures. Entre un impératif catégorique kantien spatiotemporel déterminé qui exhorte à ne jamais traiter

autrui comme un moyen mais seulement comme une fin en soi⁵, et un impératif catégorique jonassien spatio-temporel indéterminé qui exhorte à faire en sorte que la vie soit toujours possible sur terre pour les générations futures⁶ ; l'être responsable pour S. Barron n'a d'autre solution que de se libérer des préjugés, se débarrasser de ses illusions aussi, non seulement pour penser en se mettant à la place de tout autre, mais aussi pour investir un lieu utopique, voire atopique.

L'artiste, en faisant participer le public à l'œuvre en perpétuel devenir, invite à faire l'expérience d'une esthétique de l'interactivité dévoilante certes au sens où il se propose de donner à voir l'invisible, à sonder en quelque sorte les mystères des profondeurs abyssales de l'imperceptible, mais surtout il invite l'internaute à faire sa propre expérience du dévoilement. Il propose, in fine, à chacun de dévoiler, de se dévoiler par l'intermédiaire d'une réflexion sur soi, dont le « Connais-toi toi-même », détourné par la machine à dé_com_poster, résonne encore et toujours, tel un écho en tout point du réseau.

Évelyne ROGUE

Paris, le 26 août 2003

1 - Alain, *Éléments de philosophie*, Gallimard, 1941, Livre I, Chap. XVII, note p. 80

2 - Alain, Idem.

3 - H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, P.U.F., Paris, 4ème éd., 1984, « Introduction »

4 - Dostoïevsky, *Les Frères Karamazov*

5 - « Des êtres raisonnables sont tous sujets de la loi selon laquelle chacun d'eux ne doit jamais se traiter soi-même et traiter tous les autres simplement comme des moyens, mais toujours en même temps comme des fins en soi ». E. Kant, *Fondements de la métaphysique des Mœurs*, NRF Gallimard, La Pléiade, Paris, 1985, p.300.

6 - « Agis de façon que les effets de ton action soient compatibles avec la permanence d'une vie authentiquement humaine sur terre », H. Jonas, *Le principe responsabilité*, Les Editions du Cerf, Coll. « Passages », Paris, 1997, trad. frse 1990. Edition originale Insel Verlag, Frankfurt a. M., 1979, *Das Princip Verantwortung*, p. 30.

COUCHOT Edmond, « Stéphane Barron et le plaisir de l'ubiquité »

texte en ligne sur <http://www.technoromanticism.com> , 1997

Considérant avec un certain nombre d'artistes que la technique, fût-elle très avancée, n'est pas a priori en contradiction avec l'art, Stéphane Barron s'intéresse essentiellement aux modes d'échange interindividuels qu'autorisent les technologies actuelles (du téléphone classique à l'Internet, en passant par le fax, la vidéo, la télématique et le multimédia), non pas pour simplement accélérer les mécanismes de la communication (plus de communication pour plus de société) mais pour explorer leurs limites, en sonder les menaces et les promesses, communiquer l'incommunicable, ce quelque chose qui se tient fondamentalement hors de toute communication et qui relève non de l'information mais de la poésie.

C'est, en effet, ce qui semble bien apparaître à travers les expériences multiples et variées que Stéphane Barron nous propose : vivre un moment intense et sensuel, qui inclinerait même vers le sublime, où la perception de l'espace, des distances, du temps, se réorganise, où la conscience s'élargit et s'élève, dans le pur plaisir de l'ubiquité. Ainsi, *Thaon / New York* est le couplage par satellite d'une énorme mégapole et d'un petit village de Normandie où fusionnent dans l'instant images et sons provenant de ces deux origines lointaines ; *Orient Express* est un voyage au cours duquel l'auteur visualise son déplacement le long de la voie ferrée entre Paris et Budapest en transmettant par modem des images de ce voyage ; *Traits* renouvelle cette idée mais en visualisant, cette fois-ci, non pas le paysage mais le méridien de Greenwich, un trait abstrait et invisible réglant l'horloge de la Terre ; *Ozone*, une réalisation qui, à l'occasion du Festival International de la ville Adélaïde en Australie, établissait une liaison entre cette ville et celle de Roubaix, rend visible, ou plutôt audible, l'évolution du trou d'ozone qui menace la planète, et la pollution par l'Ozone liée à la circulation automobile dans les grandes villes ; tandis que *Les plantes de mon jardin* donne à voir à des spectateurs qui se tiennent à Prague la croissance d'un minuscule jardin dans une ville française ou qu'*Eurotunnel*, en projet, matérialise à la surface de la Manche le tracé souterrain du tunnel en dispersant l'image au gré des vents et des courants. Parmi toutes les œuvres citées, ma préférence se porte vers deux œuvres qui me semblent particulièrement exemplaires : *Le bleu du ciel* et surtout *Autoportrait*.

Autoportrait, ne donne plus à voir que la direction dans laquelle se déplace l'auteur et dont la présence ne tient qu'à un fil (de téléphone), à un doigt métallique mais vivant pointé vers l'absent.

Le Bleu du Ciel (1992-1993) est un dispositif composé de deux ordinateurs situés l'un à Tourcoing et l'autre à Toulon (dans le projet initial) et reliés par téléphone. Ces ordinateurs calculent en temps réel la moyenne électronique de la couleur de ces deux portions de ciel et la visualisent sur un écran. L'installation permet au spectateur, dans chaque site, de comparer la couleur du ciel du lieu où il se tient, à travers une petite fenêtre, et la couleur du ciel moyen, résultant de la fusion des deux ciels originaires, qui n'existe en fait nulle part. Stéphane Barron, rend hommage à Yves Klein, à sa manière, en mettant en contact, au-delà de la distance, deux portions de l'atmosphère terrestre et en mélangeant électroniquement le bleu de leur ciel. Dans l'esprit de l'auteur, cette installation devait contribuer à faire prendre conscience au spectateur de l'interaction du local et du planétaire et des responsabilités impliquées par le caractère ubiquitaire de la technologie. Stéphane Barron invite le spectateur à jouir d'un ciel intermédiaire qui n'existe que dans l'espace de l'ordinateur mais néanmoins réel puisqu'il s'affiche sous ses yeux.

COUCHOT Edmond, *La technologie dans l'art*, Ed. Jacqueline Chambon, 1998

Toujours attentif à prolonger une démarche esthétique déjà affirmée en même temps qu'à la renouveler, Stéphan Barron, rendant hommage lui aussi à Yves Klein, à sa manière, imagine de mettre en contact, au-delà de la distance, deux portions de l'atmosphère terrestre et de mélanger électroniquement le bleu de leur ciel. *Le Bleu du Ciel* (1992-1994) est un dispositif composé de deux ordinateurs situés l'un à Tourcoing et l'autre à Toulon (dans le projet initial) et reliés par téléphone. Ces ordinateurs calculent en temps réel la moyenne électronique de la couleur de ces deux portions de ciel et la visualisent sur un écran.

L'installation permet au spectateur, dans chaque site, de comparer la couleur du ciel du lieu où il se tient, à travers une petite fenêtre, et la couleur du ciel moyen, résultant de la fusion des deux ciels originaires, qui n'existe en fait nulle part.

Dans l'esprit de l'auteur, cette installation devait contribuer à faire prendre conscience au spectateur de l'interaction du local et du planétaire et des responsabilités impliquées par le caractère ubiquitaire de la technologie.

1. Stéphan Barron a déjà réalisé de nombreux et originaux projets dans le domaine des communications, comme *La nuit de la télécopie* (1986), *Thaon / New York* (1987) ; il utilise indifféremment fax, Minitel, téléphone, radio, slow-scan, micro-ordinateurs.

POPPER Frank, *Contemporary artist*, 5th edition, 2000

Stéphan Barron studied engineering before becoming a communications and new media artist. In the early 1980s he realized a number of performances utilizing transatlantic communication facilities such as telefax and radio before making use of advanced technologies such as the computer and the Internet in an attempt to provoke planetary consciousness and an ecological sensibility in his audience, an undertaking that could be described as artistic techno-ecology or technoromanticism.

Among Barron's early projects, *Orient Express* (1987), a reflexion on space and on how to travel now perceived in an era of instantaneous communication, was followed by *Traits* (1989), a straight line drawn by Stéphan Barron and his partner Sylvia Hansmann which pursued the Greenwich Meridian. The purpose was to establish a new representation of line, one of the first symbols of humanity, a mental representation that integrated space, time and the human imagination.

In 1994, Stéphan Barron, created *Le Bleu du Ciel*, where two computers, one located in Tourcoing, in the North of France, the other in Toulon, on the Mediterranean sea, were connected by telephone. They calculated, in real time, the average of the colours in the northern and southern skies. A similar planetary interactive installation was shown in 1995 as operating between Paris and Munich and this device now forms part of a project in which two monochromes calculated in real time by two computers, one in France and the other in Sao Paulo, are to be made visible by a videoprojector.

In *Ozone* (1996), measurements taken of ozone produced by motor car pollution in the city of Lille, in Northern France, and measurements taken of ultraviolet radiation coming through the ozone layer were transformed by Barron into sounds via the Internet and were projected into the streets of nearby Roubaix and also into the garden of the Old Treasury Building in Adelaide, Australia.

This installation was conceived as a metaphor for an « ozone pump » between the ozone produced by motor car pollution in the city of Lille and the naturally produced ozone, between Europe and Australia, between man and nature. In a poetic way, *Ozone* illustrates what is considered as a major ecological problem for Australians, i.e. the hole in the ozone layer. A paradox is apparent in the dissemination of ozone : it is produced in too large quantities by cars in the city, but is now depleted in the stratosphere. The hole in the ozone layer has caused an alarming increase of skin cancer cases in far-off Australia. The ozone project expresses a mixture of unease and astonishment in the face of terrestrial phenomena. It expresses also the immateriality and complexity of phenomena that contemporary man must face.

An entirely interactive online artwork was launched by Stéphan Barron under the name *com_post* in December 2000, in which web surfers are invited to send in their texts by e-mail. All forms of writing - poetry, texts expressing love and hate or utopian views - are accepted in this project and all are then composted. Composting on the Internet is a celebration of slowness during a time of instantaneousness, a jubilant look at the microcosmic and microscopic in an interrelated and interdependent world. It praises everyday individual gestures related to a collective whole.

Another project, *Contact* (2001), is a planetary installation that consists only of two copper plates, placed in two different countries, which relay their temperatures by telephone and so make one feel the temperature variation between two distant locations.

These very varied multisensorial, multioriented and multipurpose projects and realisations by Stéphan Barron form a whole through the theoretical positioning of the artist as a technoromanticist. In his opinion, technological progress must be accompanied by a parallel development of the human spirit. This new anthropological stage consists in man's adaptation to his new power over nature and over other persons. This increase in the powers of technology should be accompanied by an increase in the powers of consciousness. This new phase in human consciousness and

activity is theorized and formulated by an ecological option taking different spiritual, corporeal, economic and social forms. Ecology being taken as the study of the interactions between different living beings and their environment any attempt to desequilibrate the biosphere should be interpreted as a menace to mankind.

Techno-ecological romanticism is therefore a wide concept which encompasses art but also other transformations in human activities.

Technological art must be based on ethical principles in order to give it a meaning and a soul. For Stéphan Barron, Technoromanticism is a spiritual quest in the area of technological art.

WILSON Stephen, *Information Arts, Interaction of Art, Science and Technology*, MIT Press, 2002

Projects That Expose Ecological Indicators

Stéphan Barron's *Ozone* telelinked two prepared pianos (one in Adelaide, Australia, and one in Paris, France) so that data about ozone produced by Parisian autos and the ultraviolet readings from the depletion of the ozone level above Adelaide "played" the pianos.

(p. 145)

Stéphan Barron generated the *Night and Day* event, linking Brazil and Australia by creating real-time composite images of the sky in these places, located on opposite sides of the earth and separated by a twelve-hour time difference.

(p. 250)

PERETO Julie, « Prières », texte en ligne sur <http://www.technoromanticism.com> , 2003

Les drapeaux de prières se déroulent, le spectateur entre dans un lieu de recueillement.

Dans le prolongement de sa quête personnelle et spirituelle, Stéphan Barron guide le spectateur vers un chemin initiatique ; celui-ci se laisse tenter par cette invitation à l'abandon, se plongeant dans l'immense vide spirituel et constant. Les pages d'infini s'ouvrent et se referment, parfois face ou dos au spectateur. Celui-ci se déplace librement dans cet espace de création.

L'espace photographique devient une étendue des possibles, illimitée, dans une pauvreté formelle, plastique et architecturale. Ce décor minimal, noyé dans l'étendue du vide, stimule et inspire : le spectateur circule et rencontre des aplats de couleurs sombres et profondes, trace d'une présence calme et sublime.

Les drapeaux, en suspension dans l'atmosphère, séparent, encerclent, coupent l'espace et le décomposent en quatre lieux de quiétude. Endroit mythique. Dans ce paysage de l'isolement, l'esprit se vide de ses pulsions et vibre sur le rythme paisible de la courbe dessinée par ces voiles. Ainsi l'artiste nous convie à caresser des yeux la sagesse, dans la passivité et l'écoute du corps intériorisé, dans un juste milieu entre engagement et retrait. Le regard s'élève. L'artiste poursuit sa rencontre avec le ciel. L'image laisse deviner un passage qui mène vers un au-delà mystérieux. La verticalité du trait permet de dépasser l'horizontalité terrestre. Le visiteur quitte l'émotivité qui le fragilise pour accéder à une force inconnue. Instant de religiosité et vécu conscient de notre « être-là » dans le monde. Dans un entrepôt sobre, vide et froid, la toiture joue de transparence pour laisser entrer des fragments de ciel.

Au cœur du désir, dans ce qui reste d'impalpable et d'inaccessible, la matière s'immobilise. Chute inéluctable dans la mort et dans l'oubli : le tissu presque humain s'abandonne au chaos et à l'inertie. Le voile souple danse entre deux silences. Corps latent qui s'écartèle entre conscience et inconscience, éveil ou anoblissement, rupture ou fuite dans le non concret. Il bascule de l'autre côté, comme attiré vers l'immanence.

Expression du rouge et du brun. Tristesse se mêle au désir et raconte l'in-

compréhensible. Le lourd monochrome opaque se fissure telle une cicatrice des sentiments. Lieu de la dépression, de la blessure et de la solitude. Une seule et même forme résiste et trouve son équilibre dans l'évidence de la rencontre avec la perte ; dans l'éclaircie d'un rien. C'est l'ivresse d'un abandon de soi. À la limite extrême du déchirement, l'être-objet devient tissu de chair. Les teintes presque noires glissent vers le rouge : la passion s'inspire de la douleur, le drap s'éteint ou s'étend. Dans le silence des images, toute matérialité s'efface comme une âme qui se détache de son épaisseur. Lorsque le désir et la perte s'accordent miraculeusement pour donner un soupçon d'éternité, la plénitude extatique s'installe au creux de l'intime. Dans ce lieu poétique l'artiste harmonise discrètement les dissonants accords de croyance et de technologie. Désir et crainte, sensualité et immatérialité, drame et plénitude, force et fragilité humaine.

COSENTINI Stefania, *L'estetica della comunicazione, storia e teoria di un'avanguardia estetica degli anni '80*, Corso di Laurea in Lettere, Cattedra di storia dell'arte contemporanea, sous la direction de la prof. Simonetta Lux, Università degli studi di Roma La Sapienza, 2003

STÉPHAN BARRON

Egli è in Francia uno dei pochi artisti che interpreta in senso proprio i principi dell' « Estetica della Comunicazione ». I suoi lavori sono di notevole complessità concettuale.

TRAITS (1989)

Un nuovo genere di linea irrompe nell'orizzonte antropologico : la linea istantanea dello spazio-tempo elettronico ; la linea inesistente/esistente,, virtuale/reale, ùnmateriale/concreta... creata dalle nuove tecnologie comunicazionali e teorizzata dall'Estetica della comunicazione» (Mario Costa).

AUTO PORTRAIT (1991)

Nel luogo dell'installazione è posto un congegno robotico con freccia che segnala volta per volta la posizione spaziale di Barron. Il congegno è stato costruito dall'artista

con la collaborazione dell'ingegnere Jérôme Gilbert. Esso è collegato attraverso la linea telefonica e risponde alle frequenze vocali inviate via telefono dall'artista che si sposta nei vari punti della città. Il congegno robotico indica le coordinate spaziali : Nord, Nord-Est, Est, Sud-Est, Sud, Sud-Ovest, Ovest, Nord-Ovest.

Stéphan Barron invia i segnali al congegno spostandosi da una cabina telefonica e l'altra. Dunque, ciò che egli veramente invia è la sua coordinata spazio-temporale : una serie di coordinate spazio-temporali in movimento inviata a una coordinata spazio-temporale fissa.

LE BLEU DU CIEL (1994)

Questa installazione telecomunicativa si organizza attraverso il collegamento di due computer : situato uno nelle città di Tourcoing nel Nord della Francia e l'altro a Toulon nel Mar Mediterraneo entrambi sono collegati attraverso la linea telefonica, calcolando in tempo reale mediamente i colori del cielo del Nord e del

Sud.

È la presentazione di un cielo infinito e ubiquitario che esiste qui e là contemporaneamente. È un cielo infinito come infinite sono le possibilità delle tecnologie comunicazionali. L'opera di Barron ci fa riaffiorare nella mente le opere monocrome e senza peso del pittore francese Yves Klein.

Ma qui siamo davanti a un colore che non è né fisico né materiale, ma ha la stessa consistenza del cielo : immateriale.

L'installazione si presenta con il monitor di un computer messo all'interno di un alto basamento di legno. Avvicinandosi ci si rende conto del passaggio dei colori azzurro e grigio che sono rispettivamente i colori del cielo del sud e del nord.

L'artista circoscrive una quantità fisica di spazio, depurandolo da tutti gli accidenti sensoriali che generalmente lo attraversano. Dunque, Barron incatola il cielo portandolo alla condizione di un involucro che amplifica, proprio per il suo isolamento, la percezione psico-sensoriale dello spettatore. Lo spazio del cielo diventa contemporaneamente reale e virtuale in cui la sensazione e la riflessione partecipano a creare una coscienza spaziotemporale inedita, non astratta ma diretta della simultaneità.

CONTACT (1997)

Due placche di rame, collocate una in Canada e l'altra in Francia, cambiano se toccate con le mani la loro temperatura attraverso un collegamento telematico. Il contatto delle mani dei partecipanti su queste placchette di rame a loro volta a forma di mano, danno luogo al surriscaldamento della temperatura del pianeta. La temperatura sale quando le mani distanti migliaia di chilometri l'una dall'altra entrano in contatto. Il contatto quindi oltre ad avere degli effetti fisici ci avverte della presenza delle persone dall'altra parte della terra.

L'obiettivo del progetto è :

- 1) creare una comunicazione di (con)tatto a distanza ;
- 2) stimolare l'immaginazione tra l'America e l'Europa attraverso la sensazione tattile e la differenza di temperatura dei due paesi.

Questo lavoro possiamo considerarlo come metafora della carezza, della solidarietà, sensazione della pelle del mondo. Sensazione della presenza a distanza, del passaggio dell'altro, della sua esistenza anche senza vederlo. Sensazione dell'espansione dello spazio/tempo e dell'umanità. Coscienza partecipativa del « qui e del là », di « me » e dell' « altro ».

de MÈREDIEU Florence, *Arts et nouvelles technologies*, Ed. Larousse, 2003

En 1991, Stéphan Barron réalise un *Autoportrait* télématique. La construction (avec un ingénieur en domotique) d'un robot téléphonique, réagissant à certaines fréquences, permet d'indiquer huit directions différentes. L'artiste circule tout autour du lieu d'exposition et informe le robot de sa situation en utilisant des cabines téléphoniques. Dans le lieu d'exposition, une flèche « robotisée » indique, à chaque fois, quelle est la position de l'artiste. L'artiste n'est ici visible, présent, que par le truchement d'une machine réagissant aux informations transmises. (pp. 148-149)

En 1986, durant une *Nuit internationale de la télécopie*, Stéphan Barron échange par fax des dessins entre les villes de Caen, New York, Paris, Rome, Bruxelles et Amiens. L'année suivante, il réalise *Orient Express*. Au cours du voyage qui le mène, par le fameux train, de Paris à Budapest, il prend toutes les heures une photo polaroid. À l'arrivée à Budapest, les polaroids sont numérisés et envoyés à Paris. Le retour sur Paris donne lieu aux mêmes protocoles. En 1991, ce sont les images des plantes de son jardin (un minuscule jardin qui renaît à la vie au sortir de l'hiver) que Stéphan Barron envoie durant trois semaines à Prague. Toujours par le canal de la télécopie, devenue une sorte de fil ou de trait invisible reliant entre elles les différentes villes de la planète et permettant aux individus d'échanger de menues informations, celles qui ponctuent le déroulement de la vie journalière. En 1996, Stéphan Barron réalise le mélange des ciels français et australien (*Le jour et la nuit*). Deux ordinateurs, reliés à Internet et calculant en temps réel la moyenne des couleurs, permettent d'effectuer le mélange de ces images qui (en raison du décalage horaire important) appartiennent pratiquement toujours l'une à la nuit et l'autre au jour. (p. 169)

(à propos du cédérom *Art Planétaire*) :

Stéphan Barron, spécialiste d'un Art Planétaire et écologique, présente un travail beaucoup plus épuré et poétique. La navigation s'effectue à partir de la vision d'un ciel de nuages, pour atteindre un *Autoportrait* assez robotique et quelques machines célibataires à la Duchamp.

(p. 145)

Ma conscience s'étend sur la surface du globe, entretien entre Julien KNEBUSCH et Stéphan BARRON, 11 avril 2002 au Plateau (Fond Régional d'Art Contemporain, Paris)

Stéphan Barron est un artiste français qui travaille avec les nouvelles technologies et s'interroge sur les problématiques de fond qu'elles engagent concernant notre perception du temps et de l'espace et avant tout celle de notre planète. Il a aussi développé les concepts de « Technoromantisme » et d' « Art planétaire », comme forme d'art qui prend la « Terre dans sa dimension planétaire comme matériau de réflexion et d'émotion artistique ». Il expose depuis 1987 régulièrement dans diverses galeries et festivals en France et à l'étranger.

L'approche de la planète Terre

Nous dialoguons avec Stéphan Barron dans un premier temps sur sa vision de la Terre et sur les différentes façons qu'il a expérimentées pour se mettre dans un rapport de co-présence avec l'ensemble de la Terre. Comment réussit-il à saisir la globalité, ce monde planétaire dans lequel nous vivons aujourd'hui ?

Julien Knebusch : Beaucoup d'artistes ont tenté d'extérioriser leur relation à notre globe. L'une des voies choisies était la contemplation de la Terre vue d'en haut. J'ai l'impression que vous vous êtes moins intéressé à la Terre vue de l'espace. Pourquoi ? Était-ce pour promouvoir une autre vision de la planète ?

Stéphan Barron : Il y a en effet beaucoup de travaux différents sur la planète. En fait, dans mon travail sur la perception de celle-ci, une idée constante est peut-être cette perception émotionnelle et intuitive de la distance. Cette émotion de la distance finit par incidence à avoir une dimension planétaire, une dimension géographique. C'est la dimension psychologique et perceptive de ce que j'essaie de faire, mais cela dit il y a aussi une dimension écologique et poétique de la géographie qui fait que sur d'autres aspects, je peux m'intéresser à cette idée de perception globale de la planète. Puis il y a aussi eu des œuvres qui n'ont pas vu le jour. Par exemple *Frontière* qui consistait à mettre des grandes surfaces blanches à la surface de la Terre (de grands rectangles blancs) qui auraient été pris en photographie aérienne. Ils auraient simulé cette idée de frontière, figurée par des pointillés sur une carte. Cette œuvre joue sur l'ambiguïté entre la réalité du territoire et la virtualité de la carte.

Julien Knebusch : Le philosophe Peter Sloterdijk parle de la mondialisation financière, sociale et politique comme d'un procédé de dé-spatialisation du globe. Le logo du globe qui est omniprésent dans les sociétés occidentales, représenterait, la tentative historique de faire taire les distances. Comment voyez-vous les choses ? Essayez-vous au contraire de re-spatialiser la Terre ? De vous mettre à contre-courant de ce phénomène et de vous étonner des distances et des vastes dimensions de la Terre. Essayez-vous de « gérer » ces dimensions, d'en prendre la mesure avec votre corps ?

Stéphan Barron : En fait, il y a envie d'une simultanéité des perceptions. C'est-à-dire qu'on a en même temps la perception que la Terre n'est pas si facile à parcourir que cela ; et d'un autre côté, on a le sentiment qu'elle est très facile à franchir, ou plutôt l'illusion qu'elle est facile à franchir, puisqu'on va pouvoir échanger des informations ou participer à des choses qui se produisent à très grande distance. Mais en même temps on peut continuer à vivre des perceptions très primitives comme celle de la marche, qui permettent d'éprouver le territoire, pratiquement comme l'ont éprouvé nos ancêtres. Donc, on peut avoir le besoin de se dépolluer de cette pollution grise des distances (Paul Virilio) de fabriquer des dispositifs soit d'un point de vue artistique, soit d'un point de vue populaire, comme les gens qui vont décider de faire le pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle en laissant leurs téléphones portables à la maison. On vit un peu simultanément toutes ces dimensions.

Julien Knebusch : Je reviens à votre approche de l'espace global. J'ai l'impression qu'elle est originale. Dans la tradition occidentale nous avons la vision de l'œil céleste d'Apollo qui regarde la Terre de très haut. J'ai l'impression que vous ramenez en quelque sorte cet œil céleste à la surface de la Terre. N'avez-vous pas la perspective des navigateurs du XVIème siècle, qui faisaient en fait glisser leur regard sur la surface planétaire et qui conceptuellement reconstruisaient l'espace global ? Est-ce que cela semble proche de votre démarche ?

Stéphan Barron : Oui, c'est intéressant. Cette perception est très tactile, elle me fait penser à la fois au surf, à la caresse de la peau planétaire... Peut-être elle synthétise à la fois le lien, l'attachement à la matérialité du corps, du mien et de celui de la Terre, mais aussi le désir d'un infini... Une tension vers l'ailleurs. Si je fais des œuvres comme celles que j'ai réalisées et que j'aimerais réaliser encore, c'est vraiment cette recherche d'extase qui me motive. Une extase qui est proche de celle de la méditation et sans doute du Chamanisme.

Julien Knebusch : Est-ce que cela vous intéresserait de faire à l'avenir des projets sur la Terre vue depuis l'espace ?

Stéphan Barron : Je n'ai pas l'impression finalement. Non. J'ai l'impression que ce qui m'intéresse est cette perspective horizontale, qui est due à cette émotion psychique de la distance et qui de ce fait a une dimension horizontale ; plutôt que la dimension verticale, qui est certes aussi magnifique, mais qui est moins ce qui m'obsède.

Julien Knebusch : Que voulez-vous dire quand vous parlez de votre « peau planétaire » ? Est-ce que vous confondez votre peau avec la surface du globe ? Est-ce que vous avez l'impression d'être la Terre elle-même ? Faites vous allusion à la sphère de l'esprit qui envelopperait la Terre, la noosphère ?

Stéphan Barron : Plus que le regard c'est la peau, le corps qui glisse sur la Terre. Lacan disait « le réel c'est le corps », je dirais pour ma part que « l'imaginaire c'est le corps ». L'œil, la peau, l'oreille sont des capteurs de surface, qui enregistrent une sensation de la distance plus profonde dans le corps : les émotions au plus profond du ventre. L'expérience corporelle de la distance est faite de désir et d'attachement, de plaisir et de souffrance.

La distance nous relie à l'expérience douloureuse de la perte, du manque, de la séparation.

La sensualité de l'art planétaire nous renvoie au désir fantasmé et en même temps à la souffrance. L'origine de l'art planétaire rejoint l'amour qui est en même temps désir et peur du contact, souffrance de la séparation et peur de la mort.

Les télécommunications n'annulent les distances qu'en apparence. Elles nous mettent aussi cruellement dans le constat de l'absence et de la solitude.

Cette vision d'un art planétaire romantique et psychologique débouche cependant sur une sublimation de ces aspects intimes. L'art planétaire dans sa sublimation a aussi une dimension spirituelle : nous relie à une dimension vaste de l'espace qui augmente notre imaginaire et nous ouvre à l'infinitude de l'esprit.

En même temps notre conscience élargie à l'espace naturel de la Terre nous conduit à devenir intime avec le monde, éveille notre compassion pour les humains et pour la Terre. La perception de devenir un avec la Terre ou avec le cosmos est une expérience de la méditation. Inversement partager cette perception à travers des œuvres d'art est un appel à méditer et à ouvrir son champ de conscience. Le concept de noosphère est sans doute proche : il mêle l'expérience spirituelle et l'utopie humaniste... C'est notre destinée personnelle et collective.

Habiter la Terre

Dans un deuxième temps nous nous sommes entretenus sur le rapport ontologique que Stéphan Barron entretient avec la Terre copernicienne.

Julien Knebusch : Est-ce que vous avez l'impression d'étendre votre maison lorsque vous agrandissez votre champ perceptif et travaillez sur la distance ? Est-ce que votre démarche à quelque chose à voir avec l'énigme de la maison, d'un espace que vous habitez (Sloterdijk) ?

Stéphan Barron : Oui, il y a certainement un fantasme d'ubiquité, à la fois désirer être dans un endroit, d'être-là, de partager ma perception entre l'espace qui est ici et l'espace qui est ailleurs ? C'est vrai qu'il y a aussi des fantasmes de maîtriser l'espace, de contrôler un territoire. Ce sont probablement des choses qui sont sous-jacentes dans mon travail. Mais ce ne sont pas forcément les dimensions les plus positives ou les plus sublimes, celles qui nous invitent à élargir notre esprit.

Julien Knebusch : Peter Sloterdijk parle de l'être comme d'un être essentiellement spatial, qui chercherait avant tout à se créer un territoire, à s'inscrire dans un territoire, à l'habiter. Il commence par les petits micro-espaces de la horde, plus tard de la ville. L'histoire montrerait comment l'homme a tenté d'étendre d'agrandir ses sphères. Est-ce que vous essayez d'étendre ces micro-espaces de la maison ou du quartier à des espaces plus grands ?

Stéphan Barron : C'est plus éloigné de mes considérations. Ce qui m'intéresse certainement c'est la notion de limite et d'infini. La maison est une limite, le territoire aussi... les étendre à la dimension de la terre c'est pousser les murs. Toucher l'espace, c'est étendre son corps et sa sensibilité sur un espace vaste, voire sans limite. Mais l'espace sans limite, l'infini, c'est aussi l'espace de la perte de repère, de perte du corps, de l'angoisse de la disparition et de la mort.

Julien Knebusch : Quand vous utilisez l'expression toucher l'espace planétaire, vous souhaitez habiter des espaces qui seraient de dimensions planétaires ? Est-ce que vous souhaitez toucher de grandes surfaces de dimensions planétaires ?

Stéphan Barron : Peut-être. Je ne sais pas. Dans un projet comme *Le Bleu du ciel*, on a certainement envie de dire qu'on va partager sa perception entre un

ici et un ailleurs et donc on a envie d'étendre son corps, sa perception sur une distance beaucoup plus vaste... Le spectateur reconstitue l'enveloppe nuageuse atmosphérique, et sa conscience s'étend sur le globe.

Je crois que cette expression traduit en tout cas quelque chose d'intuitif et je dirai d'émotionnel, dans un sens de jouissance et de douleur. C'est-à-dire qu'on a pour moi une exaltation de la distance et une sorte d'imaginaire magique de la distance, et toujours une souffrance de la distance, d'être éloigné de la personne, de pas pouvoir avoir une vraie relation en face de ces personnes. On a un phantasme de la distance, qui peut s'appliquer à d'autres personnes, à des voix, des paysages, des mythes...

Julien Knebusch : L'espace planétaire que vous voulez « toucher », est-ce un espace unifié ou fragmenté ? Est-ce un espace qui forme un lieu ou est-ce un espace qui est essentiellement ouverture ? Un espace géographique (concret) ou imaginé ? Un espace topographique ou topologique, ou les deux à la fois ?

Stéphan Barron : Je crois que c'est un espace diffus, une projection incertaine de notre imaginaire. Cet imaginaire est intime, corporel donc tactile. Un espace lointain qui renvoie à tous les autres et qui est donc plus topologique que topographique.

Julien Knebusch : Que voulez-vous dire exactement quand vous dites que votre « conscience s'étend à la surface du globe » (notamment en commentant *Le Bleu du Ciel*) ? Est-ce que vous voulez dire, à la façon de Michel Serres (dans *Atlas*), que votre être « hante » le globe, par exemple (hanter a une racine germanique qui vient de « Heim », c'est-à-dire habiter) ?

Stéphan Barron : Cette idée d'hanter le globe me plaît bien, elle évoque pour moi cet entre-deux où les distances planétaires finissent par nous perdre. Nous risquons de devenir des fantômes, ni là, ni là-bas. Inversement nous étendons notre conscience et nous devenons aussi présents et responsables de ce qui se passe sur toute notre *Terre-patrie*. Ce concept d'Edgard Morin est une autre dimension de cette extension de conscience, Heim, habiter, Heimat, la patrie au sens du lieu de l'enfance, des racines, de la mère-patrie et non de l'amer patrie. Nos racines s'étendent maintenant sur la Terre entière...

Julien Knebusch : Sloterdijk considère que depuis le XVIème du fait de la circumnavigation de la Terre (Magellan) et de la découverte de l'infinité du cosmos

(Copernic), nos ontologies locales ont été détruites, parce que nous savons que des espaces planétaires et universels (immenses) ont été ouverts. Depuis lors nous ne faisons plus qu'errer sur la planète. Nous n'avons que des rapports insensés à ces grands espaces. Nous finissons par circuler sur le globe comme le capital financier. Il n'y a plus aucun sens dans cette circulation. Sloterdijk reprend ainsi aujourd'hui le thème cher de Heidegger : l'errance planétaire.

L'homme serait incapable de construire une relation de sens à la planète et ne ferait qu'errer sur elle. Comment concevez-vous l'errance, et éventuellement une errance planétaire ? J'avais l'impression que vous essayiez au contraire de montrer qu'on pouvait très bien s'inscrire dans des espaces plus grands et d'une façon, de les « habiter ». J'avais l'impression que vous vouliez montrer que l'homme pouvait essayer de gérer ces grandes dimensions et de vivre avec elles (dans *Traits*, *Le Bleu du Ciel* ou *Autoportrait* par exemple), de les parcourir dans un rapport de sens.

Stéphan Barron : J'hésite entre les deux perceptions du monde. Un certain effroi me saisit aussi devant l'immensité, la distance et la séparation. Je trouve aussi qu'il y a une dimension vertigineuse dans les télécommunications et dans notre perception étendue. Tout mon travail est une tentative pour apprivoiser cette peur. Dans mes projets, je tente d'exprimer la beauté de l'espace, comme dans *Traits* où c'est la beauté du nomadisme, la poésie de la distance. Parfois comme dans *Autoportrait* ou *Le bleu du ciel* c'est au contraire une poésie mêlée d'inquiétude, d'incertitude voire de douleur. *À perte d'entendre* exprime aussi cette angoisse très nettement.

Il y a comme un constat aujourd'hui d'une limitation de la planète et d'une pollution généralisée de notre planète. On est plus dans l'époque héroïque de la conquête planétaire. On est de plus en plus dans une frustration ou dans une contingence, dans une conscience d'une planète limitée. Et donc, c'est un peu un jeu virtuel ce travail sur l'art planétaire. Ce n'est pas un jeu de conquistadores, c'est plus tenter d'habiter des perceptions, de les exprimer, de leur donner du corps.

Julien Knebusch : Vous avez dit une chose qui me touche : habiter une perception. Philippe Quéau pense qu'aujourd'hui à l'ère du virtuel nous devons renoncer à une conception spatiale et localisante de l'être. On est au contraire là où l'on aime, là où l'on agit. On peut donc aimer à distance, agir à distance. Est-ce que cela vous semble se rapprocher de votre démarche, davantage en tout cas que cette histoire de la maison, le fait qu'on se sent plus exister dans un espace précis (Sloterdijk) ?

Stéphan Barron : Oui. C'est bien ça. C'est assez intéressant effectivement.

Julien Knebusch : En ce qui concerne justement la question du sens du mouvement de l'homme sur la surface terrestre, comment avez-vous interprété le film de Wim Wenders *Jusqu'au bout du monde* (1991) ?

Stéphan Barron : Le film de Wenders a pour moi une double signification : celle du road-movie planétaire exprimant notre errance à la fois pitoyable et exotique dans tous ces lieux charmants contaminés par la culture mondiale. Ce brassage étant prometteur d'ennui comme d'une fascinante interaction. Ce film nous montre aussi notre inquiétude face à un danger de destruction planétaire : celui de l'atomisation de notre planète. Mais ce danger planétaire déjà ancien est maintenant décliné sous d'autres formes : changement climatique, ozone, démographie, totalitarisme et intégrisme...

Nous étions confrontés à cette violence au sein du village, maintenant elle a une dimension locale et globale. Nous prenons conscience sans doute de manière tangible que cette violence est en nous et en interaction avec cette violence globale. Toute la question humaine est d'apprendre ensemble à faire exister d'autres possibles.

Julien Knebusch : Est-ce que pour vous le globe est un objet ? Est-ce que vous considérez qu'il est comme un objet qui est « jeté » au devant de vous, vous obligeant à réagir ?

Stéphan Barron : Non, je n'ai pas trop le phantasme du globe, version *Le dictateur* de Charlie Chaplin.

Julien Knebusch : Oui. Mais n'avez-vous pas l'impression que cette perception du globe comme objet est la perception commune de notre société aujourd'hui ? Dans les journaux, les caricatures abondent en nous présentant souvent cette relation au globe (ex. un Musulman soit-disant terroriste qui donnerait un coup de pied dans le globe).

Stéphan Barron : Oui. Ça ne m'étonne pas. Je crois que c'est la perception commune qu'on peut utiliser la nature et donc l'espace global de la Terre comme à disposition. Mais je crois que de plus en plus les choses s'inversent, et que tout ce que disent les sociétés « primitives » sur la responsabilité de l'homme par rapport à la planète, vont être des choses de plus en plus acceptées et constituer notre vision commune.

Julien Knebusch : Michel Serres disait dans sa conférence pour le 40ème anniversaire du Centre National d'Etudes Spatiales (CNES), que ce qui manque à notre rapport à la Terre, c'est le fait que notre corps l'ait vue. Si l'on voit la Terre sur des photos ce n'est pas notre corps qui la voit, mais seulement notre intellect. Etes-vous d'accord avec cela, ou pensez-vous qu'on peut prendre conscience de la Terre avec son corps en n'étant pas dans l'espace sidéral ?

Stéphan Barron : Non, je pense que notre perception du monde a changé énormément du fait de la conquête spatiale et par le fait qu'on prenant l'avion on peut facilement avoir une perception assez précise de l'ensemble de la Terre. Cette perception d'une immensité de la nature, est-elle un élément fondateur du Romantisme ? En fait, on retrouve cette vision d'une perspective élargie, qui élargit notre conscience. Avant, il fallait grimper sur les montagnes pour avoir cette impression d'immensité, et maintenant on l'a différemment, d'un autre point de vue, en prenant l'avion, ou quand on a la chance de prendre une fusée. Cette expérience corporelle n'est pas présente quand on voit la Terre sur un écran de télévision ou sur des photographies. C'est plus une dimension presque intellectuelle de la Terre. Ce n'est pas une émotion directe, ou une perception corporelle.

Julien Knebusch : Pourtant vous ne travaillez pas sur des images (ou des visions) aériennes de la Terre. L'immensité que vous suggérez est-elle plutôt conceptuelle ?

Stéphan Barron : Cette perception de l'immensité est intime. C'est pour moi une expérience psychique et spirituelle. Je crois que l'immensité intérieure rejoint cette idée d'un monde à la fois limité et illimité suivant l'échelle à laquelle on le regarde. Il me semble que cette perception nécessite un retour à soi qui est plus sensible, plus facile à exprimer par un déplacement de nos perceptions habituelles. Comme nous sommes dans une civilisation de l'image, c'est sans doute en enlevant une lisibilité à l'image, en utilisant le son, ou en utilisant des processus combinant le temps, l'espace que l'on arrive à exprimer ces dimensions. Le terme « conceptuel » est assez ambigu, il faudrait préciser que l'art conceptuel est un art qui tend vers l'idéal, la dématérialisation, l'expression de perceptions spatio-temporelles, et en cela il est une approche de l'art non pas intellectuelle, mais spirituelle et corporelle.

Julien Knebusch : Pensez-vous qu'il y aurait ainsi un nouveau romantisme qui se fonderait sur cette nouvelle perception de l'immensité de la Terre (qu'elle soit

géographique ou conceptuelle) ? Voulez-vous dire que le romantisme se nourrirait aujourd'hui de la vision de vastes étendues planétaires (rendues possible par les machines) ? Pouvez-vous développer ce point dans votre réflexion qui associe le romantisme et la planète ?

Recherchez-vous à « romantiser » votre relation à la planète, un peu comme le poète Novalis avait dit qu'il fallait « ré-enchanter le monde » ?

Stéphan Barron : Il y a un nouveau romantisme fondé sur la fascination de l'immensité planétaire et sur l'effroi que suscite en nous la fragilité de notre vaisseau bleu. Nous vivons cette réalité dans une inquiétude et dans une utopie écologique qui fonde ce que j'appelle le Technoromantisme. Ce Technoromantisme s'inscrit dans cette vision chère aux romantiques qu'ils soient poètes, artistes, scientifiques, utopistes...

Julien Knebusch : Avez-vous l'impression que le cyberspace peut nous faire oublier notre relation géographique au globe ? Augustin Berque pensait que bien souvent les discours sur les télétechnologies et le cyberspace n'arrivaient pas à penser ensemble la biosphère et le cybermonde.

Stéphan Barron : J'ai utilisé Internet comme moyen de transmission. Je trouve que pour le développement de travaux artistiques, il est plus intéressant d'utiliser Internet comme moyen de transmission et moyen de collecte d'information en temps réel, pour permettre une perception dans des environnements plus vastes qui donnent une présence à l'œuvre d'art par rapport à d'autres artistes qui utilisent Internet uniquement pour l'utilisation sur un écran. Je trouve que l'utilisation sur un écran est trop frustrante et ne donne pas la dimension physique qui est très importante pour l'œuvre d'art. La présence physique à l'œuvre est très importante. Dans l'art sur internet, il y a aussi des dimensions conceptuelles, textuelles, programmatiques qui ne nécessitent pas forcément une mise en espace renforçant la perception physique de l'œuvre. Cela pourrait même induire le spectateur en erreur sur le sens de ce type d'œuvres. Chaque œuvre est particulière...

Julien Knebusch : J'ai l'impression que dans *Traits* vous expérimentez une relation très géographique à la planète, que vous essayez de faire prendre conscience de la distance que vous êtes en train de parcourir en suivant le méridien de Greenwich. Dans *com-post*, j'ai l'impression que votre relation à la planète est plus conceptuelle.

Stéphan Barron : Oui tout à fait. Il y a différentes possibilités d'approcher les choses. *Traits* c'est la poésie du voyage, de la déambulation, alors que *com-post* est plus une œuvre qui combine des dimensions textuelles, des dimensions de créations collectives, dimensions presque philosophiques voire politiques.

Julien Knebusch : Des artistes comme Fred Forest (par ex. dans *Sculpture téléphonique planétaire*) ou Roy Ascott (par ex. dans *Aspects of Gaïa*) ont-ils plus travaillé sur l'idée de la planète conceptuelle que sur la planète géographique ?

Stéphan Barron : C'est possible. Le travail de Fred Forest a souvent une dimension sociologique. Des projets comme *com-post* ont une dimension collective, mais elle plus philosophique que sociologique. Chez Roy Ascott, il y a aussi cette dimension sociale, textuelle, et effectivement conceptuelle...

Le contexte artistique de Stéphan Barron

Dans quel environnement artistique Stéphan Barron a-t-il évolué ? Quels artistes l'ont influencé ? Nous essayons aussi de comprendre la conceptualisation par Stéphan Barron de sa propre forme d'art lorsqu'il recourt à la notion d' « Art planétaire ».

Julien Knebusch : Quels sont les artistes qui se rapprochent plus de votre démarche ?

Stéphan Barron : J'aime beaucoup un artiste comme James Turrell. C'est la dimension physique et spirituelle de la lumière. C'est quelque chose de très simple. On a quelque chose de perceptuel et de très direct. Il y a en même temps beaucoup d'autres artistes qui m'intéressent, comme On Kawara sur l'art conceptuel ou toute cette lignée d'artistes conceptuels, tels que Douglas Huebler, Manzoni... Et puis d'autres artistes tels Yves Klein, Duchamp qui sont pour moi des grands maîtres du siècle.

Julien Knebusch : Je me suis intéressé à votre ré-interprétation de l'histoire de l'art en suivant les œuvres qui prennent « la Terre comme matériau de réflexion et d'émotion artistique ». Vous ne parlez cependant pas de la littérature ni du cinéma par exemple ?

Stéphan Barron : J'aime beaucoup le cinéma. Est-ce qu'il y a des œuvres qui vont plus dans la direction de l'art planétaire ? Wim Wenders peut-être, avec l'idée de déambulation planétaire.

Julien Knebusch : Vous ne citez pas les artistes tels que Tom Van Sant, le collectif japonais Sensorium ou Philippe Boissonnet comme étant des artistes planétaires. Pourquoi ? Y-a-t-il des raisons particulières à cela ?

Stéphan Barron : Une raison simple : je ne les connais pas encore, mais grâce à toi, je vais chercher des informations sur leurs travaux. Les œuvres d'art planétaire qui m'ont intéressé sont celle de Nam June Paik, Klein, Georges Brecht, Denis Oppenheim ou même *Ecliptic Elliptic* de James Turrell.

Julien Knebusch : Quels sont vos projets actuels ?

Stéphan Barron : Il y a trop de projets, et j'ai beaucoup de mal à concrétiser ces œuvres. Il y a un projet qui s'appelle *Contact*, qui est sur la transmission de la chaleur à distance. Une plaque de métal dans chaque lieu. Quand une personne se rapproche d'une plaque dans un lieu, ça réchauffe la plaque dans l'autre lieu. Si bien, que si on sait que la plaque est chaude alors on sait que quelqu'un est à proximité de la plaque dans l'autre espace et si la plaque est froide, c'est que personne n'est passé.

KNEBUSCH Julien, extrait de "Planet Earth in Contemporary Electronic Artworks", in *Leonardo*, MIT Press, vol. 37, n° 1, 2004. Cet article sera publié prochainement en version française dans la revue *Géographie et cultures* de la Sorbonne.

[...]

La Terre des navigateurs

L'artiste français Stéphane Barron finalement expérimente dans certaines de ses oeuvres une « conscience planétaire » très géographique sans faire le détour par Gaïa ou la perspective verticale et surplombante ¹, ni en « dématérialisant » la planète par une conceptualisation. C'est qu'il s'intéresse à la Terre en tant qu'elle est une étendue planétaire à habiter. Un bon exemple de sa démarche est *Le Bleu du ciel* (1994). Le spectateur voit au-dessus de sa tête par une fenêtre le ciel de l'endroit où il se trouve et sur un écran TV (situé en dessous de lui et tourné vers le ciel) un ciel électronique constitué de la moyenne de la couleur du ciel au-dessus de lui et d'un autre situé à 1000 km au sud. Il est ainsi invité à reconstruire mentalement la couleur du ciel lointain. Le travail est axé sur la perception et la sensation par l'homme de dimensions planétaires. Dans *Le Bleu du ciel* « le spectateur reconstitue l'enveloppe nuageuse atmosphérique, et sa conscience s'étend sur le globe » selon les dires de l'artiste ². Les enjeux soulevés par Barron sont pour beaucoup ceux de l'art de la communication, mais le côté très géographique de son approche le rapproche des artistes du Land art.

Au lieu de la perspective verticale de l' « overview effect », l'artiste choisit plutôt la perspective horizontale, celle des navigateurs découvrant le globe au XVI^{ème} siècle³. Le regard glisse à la surface de la Terre appréhendant ainsi la superficie planétaire. Le globe est davantage surface qu'objet. C'est la perspective du surf, la « caresse de la peau planétaire », selon les mots de Stéphane Barron⁴. Dans *Le Bleu du ciel* se fait jour un attachement à la matérialité du lieu (le ciel de ce lieu), mais conjugué à la tension que constitue l'ailleurs (un autre ciel situé à 1000 km). Stéphane Barron est fasciné, en même temps qu'effrayé par l'immensité planétaire. La superficie planétaire est tentée d'être « apprivoisée ». Elle est « contrainte et jouissance » pour l'artiste ⁵.

L'installation est faite de telle manière que le spectateur soit orienté vers ce qui se passe à 1000 km. C'est la relation elle-même à l'ailleurs qui devient plus

importante que ce qu'il y a effectivement ici et là-bas. Au sens phénoménologique l'œuvre de Barron ne procède pas à une « Räumung » heideggerienne, à savoir l'idée que l'œuvre engendre son propre espace, qu'elle « spacie » (räumt) à partir de son site, étant donné que la problématique du lieu ne convient pas à l'œuvre de Barron. L'artiste ne s'identifie pas avec un lieu. Au contraire, plus que l'ici ou le là-bas, c'est la tension de l'ici vers le là-bas qui importe dans cette œuvre. D'une certaine manière l'on peut dire que l'approche de Stéphan Barron évoque la relation à l'antipodalité théorisée par McKenzie Wark. Selon ce critique des arts électroniques l'antipodalité peut se définir comme le sentiment de n'être ni ici ni là-bas. C'est une expérience de l'identité qui se fait par la relation à un ailleurs et dans laquelle la conscience que l'on a de cette relation est toujours plus forte que le sentiment d'être ici ou là-bas ⁶. La particularité de la recherche de Barron est que cette relation est élaborée dans le contexte de l'immensité planétaire. Dans ses réflexions sur la technique, Heidegger affirmait que les télécommunications planétaires annulaient la distance, alors que cette même utilisation des télécommunications par Barron, permet au contraire de retrouver la Terre comme vaste étendue où s'aventurèrent jadis les explorateurs. Pour Barron ce mouvement n'obéit bien évidemment pas à un but de conquête, mais à un mouvement existentiel qui correspond ici à un désir d'extension. Sloterdijk estimait que l'ouverture d'espaces planétaires immenses au XVI^{ème} siècle était l'une des raisons de la destruction de nos ontologies locales. Cette ouverture est pour Barron au contraire la contrainte contre laquelle se dresse l'artiste qui tente de recréer son monde au sein de ce contexte déstructurant. Barron reprend la mesure du monde devenu planétaire, pour redimensionner son monde à cette nouvelle échelle. Cette idée a été anticipée par le critique d'art Pierre Restany à propos d'une autre œuvre d'art de Barron intitulée *Traits* (1989) ⁷.

Ces œuvres, certes très différentes comparées l'une à l'autre, témoignent toutes d'un nouveau rapport expérimental à la planète. Elles montrent que des artistes ont tenté de se « réapproprier » à leur manière le nouvel objet de la modernité qu'est la Terre planétaire. Ce panorama des différents modes d'approche de la Terre dans l'art électronique ne doit pas « catégoriser » ces œuvres d'art. Les frontières sont floues de toute façon et les artistes peuvent changer d'approches. Mais ce panorama doit seulement nous faire comprendre au travers de l'a-

nalyse du mode d'approche de la Terre, les différentes relations que les artistes ont créées à la Terre en tant que planète. La sélection des artistes est forcément arbitraire et incomplète pour des raisons de place. D'autres artistes se sont intéressés à la Terre d'une façon encore différente de celle présentée ici ⁸. Nous avons essayé d'être aussi exhaustif que possible dans cet article.

On peut déduire au minimum de ces expériences qu'une relation esthétique a été instaurée avec la Terre planétaire. Ce rapport esthétique peut évoquer une tension, des élans, une volonté pour un rapport riche et complexe à la Terre en tant que planète auquel aspirerait l'artiste. Dans certains cas, le rapport à la Terre est de nature plus idéelle (par exemple dans *Terravision* ou dans *La Plissure du Texte*) et dans d'autres cas le rapport est plus charnel, sensible et direct (*Breathing Earth*, *Le Bleu du Ciel*).

Nous avons essayé d'esquisser des lectures phénoménologiques de ces œuvres et de tenter par la phénoménologie même de retrouver la possibilité d'un rapport à la Terre en tant que planète. Mais pour autant nous n'avons qu'esquisé ces lectures. Nous ne pouvons pas dire de façon assurée qu'un rapport d'ordre phénoménologique a été instauré avec la Terre copernicienne (par exemple pour *Breathing Earth* ou *Le Bleu du Ciel*), c'est-à-dire un rapport au globe qui pourrait être validé comme un rapport au monde par un phénoménologue. Un rapport esthétique n'est pas forcément un rapport phénoménologique. C'est à un phénoménologue à qui revient maintenant le rôle de valider ou non avec les catégories de la phénoménologie ce type de rapport comme rapport au monde. Cela requiert toute une étude et une familiarité plus grande avec les œuvres. Mais d'ores et déjà ces œuvres posent volontairement ou involontairement différentes questions. Heidegger estimait que la technique instaurait un rapport au globe caractéristique de l'oubli de l'être. Est-il possible de penser que ces œuvres électroniques remettent en cause cette hypothèse et permettent au contraire de penser un redéploiement de monde à l'échelle de la Terre ? Autrement dit de retrouver la nature, en l'occurrence la Terre, au bout de la technique ? Si ces expériences artistiques ne pouvaient être validées phénoménologiquement que devrait-on en conclure ? Doit-on en penser que ces expériences sont seulement d'ordre esthétique mais pas véritablement ontologique ? Ou doit-on penser que la phénoménologie elle-même rencontre des limites pour expliquer ces émotions planétaires ? La conclusion que je pense pouvoir tirer de cette étude est que

ces œuvres ouvrent un espace légitime de questionnement sur le discours de la phénoménologie au sujet du globe terrestre. Ces œuvres sont un fait nouveau dans notre monde et témoignent des aspirations et des tensions des hommes.

Notes

¹ Il me confia dans une interview qu'il se désintéresse au fond de la vision de la Terre depuis l'espace dans son travail artistique, bien qu'il trouve cette perspective intéressante par ailleurs (Avril 2002 au Plateau à Paris).

² Stephan Barron, *Art planétaire. Earth Art*, Ecole Régionale Supérieure d'Expression Plastique de Tourcoing, 2000, CD-Rom, p. 2.

³ Voir à ce titre le chapitre " Oceanic Globe " dans Denis Cosgrove [13] pp. 79-101.

⁴ Lors d'une interview que j'ai menée avec l'auteur le 11 avril 2002 au Plateau (Paris).

⁵ Interview [27]

⁶ McKenzie, Wark, " Suck on This, Planet of Noise ! ", in Penny Simon (ed.), *Critical Issues in Electronic Media*, State University of New York Press, Albany, New York, 1995. Traduction française dans *Connexions : art, réseaux, media*, sous la direction de A. Bureaud et N. Magnan, Paris, Ensba, 2002.

⁷ Pierre Restany remarquait l'apparition du « phénomène d'une sensibilité qui peut atteindre par la propre extension de son dynamisme interne la dimension planétaire, le sens du monde comme un objet à mesurer, un objet sujet de sa propre mesure », in Pierre Restany, *Catalogue de Traits*, Ed. rien de Spécial, Secqueville-en-Bessin, 1990.

⁸ Par exemple, les artistes redessinant les cartes mondiales (voir l'exposition " Weltkarten – Change the Map " du festival Ars Electronica Festival en 2002). Ces cartes témoignent souvent d'une approche ludique au mondial. Pour plus de détails, consulter Gerfried Stocker, Christine Schöpf (ed.), *Unplugged. Art as the Scene of Global Conflicts. Kunst als Schauplatz globaler Konflikte*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, 2002, pp. 348-382.