

JEAN-PAUL FARGIER PARCOURS

# THINGS HAVE GOT TO CHANGE

STEPHEN SARRAZIN

La vidéo ne se trouvait pas à l'étage, mais au sous-sol du Studio 43, influente petite salle d'art et d'essai à Paris, que dirigeait Dominique Paini. Le choc d'y découvrir de la vidéo dans une salle de « cinéma » en France et y croiser le nom de Jean-Paul Fargier pour la première fois. Puis une seconde, déterminante, via une invitation de la revue *Art Press* pour assister à la projection de *Godard/Sollers : l'entretien*<sup>1/</sup>. Et la rencontre dans le quartier d'enfance de François Truffaut,

---

1. À cette époque, encore étudiant, je commençais à écrire pour des revues d'art contemporain, de *Parachute* à *Flash Art*. Le lien avec *Art Press* existait déjà, une revue à laquelle j'allais collaborer durant les années quatre-vingt-dix, à l'invitation de Jean-Paul Fargier. J'avais pu découvrir son *Paradis vidéo*, qui m'avait ébloui. Mais l'expérience du *Godard-Sollers : l'entretien*, cette captation de la pensée, ce jeu de tennis d'un cadre à l'autre, sur un seul moniteur, fut l'une de ces œuvres majeures qui me permirent de penser autrement le mouvement d'une image, au-delà des repères du cinéma et de la télévision. Plus tard, notre première rencontre se fit dans le cadre d'un entretien pour un numéro thématique de la revue *Parachute*, que j'allais coordonner, autour de cinéma et post-modernité (la fin des années quatre-vingt...). Les propos de Jean-Paul Fargier rendirent caduque cette appellation. Plus tard je dirai à mes étudiants pour bien mesurer ce que devait le cinéma à la vidéo : pas de Cameron sans Paik.

qui fut longtemps son fief, et les premiers échanges qui devaient sceller une amitié, complicité affective et respectueuse. Sa voix assurée qui soutenait cette proposition qu'une fois entouré de fondements et repères (culturels/esthétiques/théoriques), on pouvait se permettre d'être curieux de tout le reste.

Dans son enseignement, ses essais, ses réalisations, Jean-Paul Fargier a suivi cette ligne de conduite, en compagnie de Jean-Daniel Pollet, Jean-Luc Godard, Nam June Paik et Philippe Sollers, ne s'interdisant aucun détour, de l'église à la masturbation. Affubler son œuvre protéiforme d'un titre référentiel à l'une des nombreuses figures de la culture qui l'ont accompagné depuis quarante ans allait s'imposer pour lancer le jeu. Ici, plutôt que cette bande des quatre, et tant d'autres qui traverseront ce dossier qui lui est consacré, nous retenons celui de cet album de 1971 d'Archie Shepp, *Things Have Got to Change*, car ce qui anime depuis toujours le projet de Jean-Paul Fargier tient à ouvrir l'image à d'autres champs de création, d'autres paroles, d'autres terrains de diffusion.

Il fut un des piliers de cette première génération composée de chercheurs venus du cinéma, de la littérature, des beaux-arts, à produire un discours sur la vidéo. En France, il marque un pas d'avance en déplaçant finement une réflexion sur le cinéma militant vers celle d'une spécificité de l'image vidéo. Très vite, les œuvres de Nam June Paik et plus tard celles de Bill Viola, auxquels il a consacré des ouvrages<sup>2/</sup>, l'incitent à élargir son propos sur l'image. Ce parcours sera

---

2. Nam June Paik, Art Press, 1989 ; *The Reflecting Pool*, Yellow Now, 2005, et Bill Viola, *au fil du temps*, De l'incidence éditeur, 2014.

souligné à travers les textes de ce dossier qui lui est consacré, de la création, avec Gérard Leblanc, de la revue cinéma d'extrême gauche, *Cinéthique* (où Godard passait le balai) à ses chroniques vidéo dans les *Cahiers du Cinéma*, *Art Press* et *Le Monde*, de ses cours d'analyse et d'histoire de la vidéo à Paris 8 au passage à l'acte, à la création, la réalisation de travaux vidéos.

Il faut souligner le rôle qu'il allait jouer, aux côtés de réalisateurs tels que Stefaan Decostere, Ken Kobland ou Scott Rankin, dans l'avènement du documentaire de création. Ce genre appartient à l'histoire de la vidéo, et depuis la télévision s'en est emparée. Relevant davantage de l'essai, le documentaire de création privilégiait le point de vue subjectif du réalisateur sur son sujet. Un regard assumé exigeait une pensée: que dire et comment le montrer. La postproduction intervient de façon affichée, les trucages abondent. Mais avant le tournage, avant les effets d'images, il y a l'écriture d'un projet, une histoire à raconter, une hypothèse à proposer.

Et c'est ce qui distingue une fois de plus l'œuvre de Jean-Paul Fargier. Chaque projet devient une aventure de la narration, un jeu de récits, du suspense au cœur de l'enquête pour remonter aux propriétaires de *L'Origine du Monde* de Courbet, au journal de bord en remontant les courants d'eau avec la Korrigane.

L'aventure d'une forme à venir commence là, dans la rédaction des scénarios, qui seront ultérieurement narrés par des voix singulières, dont celles de remarquables comédiens français qui lui sont toujours fidèles. Et pour Jean-Paul Fargier, le lien est noué avec Marcel Moussy, figure

historique de la télévision française à ses débuts et présent au générique des *400 Coups* de François Truffaut. Une véritable histoire de territoire.

Aujourd'hui le moment est à l'archive, à la conservation d'une histoire de cette période en France où se croisaient ce nouveau médium, militantismes divers et outils théoriques. À la restitution des enjeux soulevés par des figures que JPF côtoya de près, de Carole Roussopoulos au collectif vidéo Grand Canal. Une histoire dont il fut le chroniqueur principal et qui voit, plus tard, l'arrivée des deux autres penseurs influents, chacun muni de son fondateur d'une histoire de la vidéo : Anne-Marie Duguet, avec Jean-Christophe Averty, et Raymond Bellour, qui repense l'œuvre de Chris Marker. Une histoire qui dut attendre l'essoufflement d'un pouvoir muséologique en place et l'arrivée de nouveaux chercheurs qui devaient, comme c'est désormais le cas dans cette ère post-Foucault, démonter les grilles chancelantes de ces mécanismes dominants afin d'investir un territoire devenu méconnu.

Jean-Paul Fargier s'engagea de pied ferme dans la constitution d'un corpus français, en soutenant puis en programmant dans les festivals vidéos les œuvres de ses contemporains. Un seul artiste vidéo français reçut les éloges de ce courant défendu par JPF et celui muré de Beaubourg : Thierry Kuntzel. Mais pour JPF, cela ne suffisait pas. Il en fera un combat, déterminé à voir une pratique vidéo française entrer dans les galeries et les musées.

Et lorsque les portes se sont enfin ouvertes, ce fut pour en accueillir une autre, une pratique contemporaine (incarnée

par des artistes tels que Douglas Gordon, Pierre Huyghe ou Matthew Barney) qui avait renouée des liens avec le cinéma, qui reçut peu d'éloges de sa part.

Cette spécificité vidéo qu'il défendait, celle de Paik, de la simultanéité et du temps réel, de la matérialité du signal et de la postproduction, trouva refuge dans les années 80 et 90 sur les chaînes télévisuelles, de France Télévisions à Canal +, de la Sept à Arte, avant d'investir les chaînes câblées.

Cet engagement auprès de la vidéo française, son action dans les festivals le distinguent et l'isolent des musées parisiens qui n'ont toujours pas laissé entrer ces productions, y compris à titre rétrospectif. De cette génération, qui comptait également Michel Jaffrennou et Alain Longuet, seul le remarquable Robert Cahen, l'Art Garfunkel de la vidéo, fut désigné en tant qu'incarnation d'une époque.

Et pourtant, pendant des années, Jean-Paul Fargier sera également un compagnon de route des musées: le Centre Pompidou, le Louvre, le Musée d'Orsay sont ses coproducteurs. Nous en venons à la véritable différence: tout en poursuivant une pratique d'enseignant et de critique, Jean-Paul Fargier s'empara des outils (comme le firent ses maîtres de la Nouvelle Vague, issus des *Cahiers*) et se mit tout d'abord à créer des vidéos militantes et expérimentales, les célèbres *Notes d'un Magnétoscopeur*, des mises en images de textes de Philippe Sollers, en collaboration avec l'auteur, des interprétations des poèmes d'Armand Robin avec le chorégraphe Jean-Claude Gallotta, avant de devenir réalisateur de documentaires culturels, ayant signé à ce jour plus d'une centaine de films.

Au cours des années quatre-vingt, il enchaîne les projets de créations, les collaborations, son *Paradis vidéo* avec Philippe Sollers est présenté au Centre Pompidou, il crée des installations, intervient également en tant que commissaire... Une décennie qui se clôt sur une courte vidéo de quatre minutes, une commande de la chaîne espagnole TVE pour leur série *El Arte del Video*, une commande passée également à Bill Viola, les Vasulka, Stefaan Decostere. *Trinité*, tournée dans l'église du même nom (où Olivier Messiaen fut organiste), compose un vitrail vidéo fait d'images d'une messe, une croix assemblée d'instantanés émouvants comme ceux d'Éric Rohmer dans *Ma nuit chez Maud*, lorsque Trintignant y croise Barrault<sup>3/</sup>. Jean-Paul Fargier opère cette synthèse du sacré et de la postproduction, de Godard et de Paik, et s'annonce comme orfèvre, virtuose du dispositif de l'image.

Ses *Notes du Magnétoscopeur* avaient été diffusées à la télévision, mais ce sont les années quatre-vingt-dix qui font de lui un réalisateur. Une décennie qui s'ouvre dès 1990 sur un portrait désormais incontournable de Nam June Paik, coproduit par Canal + et Beaubourg, *Play it Again Nam*. Et c'est parti pour une succession de portraits de peintres, d'écrivains, d'explorations culturelles, mais aussi scientifiques, gastronomiques, anthropologiques, érotiques, qui produiront des chefs-d'œuvre sur Courbet, Man Ray, Cocteau, une collaboration scintillante avec Jacques Derrida (ses *Mémoires d'aveugles*, au Louvre). Il n'abandonnera

---

3. Son œuvre est ponctuée de rencontres avec le religieux. Une réalisation récente, composée de trois films pour France Télévisions, mettait en image d'anciens poèmes protestants, récités par les comédiens Charles Berling, Denis Podalydès, Christian Rist, Diane Nidermann, et la cantatrice Anne Azéma.



*Trinité: midi pile.*

jamais, en tant que créateur, la technique, fermant les yeux tout en n'étant jamais dupe, devant les nouvelles esthétiques vidéo qui vont investir le champ de l'art contemporain, du low tech à l'arrivée des dispositifs cinématographiques.

Son art de l'image en mouvement provient d'un parcours auquel il reste fidèle, conscient, lucide que ces effets, ces manipulations, ces trucages, feront un jour une fois de plus l'objet de nombreuses thèses historiques.

Près de vingt-cinq ans après le portrait de Paik, JPF tourna celui de l'autre artiste vidéo indispensable à sa vision du médium, Bill Viola. Son *Expérience de l'infini*, réalisé dans le cadre de l'exposition au Grand Palais à Paris, se fit dans des conditions plus modestes que celui du Paik. La même chaleur, le même enthousiasme et un regard incisif,

maîtrisé, à l'écoute de Viola, y sont présents, mais captant sur le vif ce qu'il lui faut pour que le spectateur entende bien ce « vu par Fargier » : dépasser cette cosmogonie de l'artiste pour atteindre le dispositif.

Petites ironies de l'histoire : 1990 fut également l'année de la grande exposition *Passages de l'image*, au Centre Georges Pompidou, sous l'égide de Raymond Bellour et Christine Van Asche, dans laquelle Bill Viola occupait déjà une place de choix. Une manifestation éblouissante qui allait confirmer les acquis et les exclus de la vidéo et du media art vu par la France.

Et vingt-cinq ans plus tard, à l'auditorium du Grand Palais, enfin, Jean-Paul Fargier avec Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet étaient rassemblés pour parler de Viola. Changement infime, mais déjà une différence. Au cours de plus de quarante ans d'activité de création et de réflexion, Jean-Paul Fargier aura répété ceci avec douceur, hargne, en rigolant, en réfutant, mais surtout en donnant : things have got to change. //////////////