



02 n°60

Hiver / Winter 2011
Revue d'art contemporain trimestrielle et gratuite



ARTE POVERA, SUITE

**DOSSIER
DOCUMENTAIRE**

JEAN-PIERRE REHM

ZINEB SEDIRA

JEAN-CHARLES HUE

MO GOURMELON



Rachel Labastie

De l'apparence des choses, Chapitre III Vestiges

Artiste en résidence

Exposition

à partir du 1^{er} février 2012

Musée départemental de la Céramique

63 190 LEZOUX

tous les jours sauf le samedi

10 h - 17 h

Renseignements : 04 73 73 42 42

du 16 février au 28 avril 2012

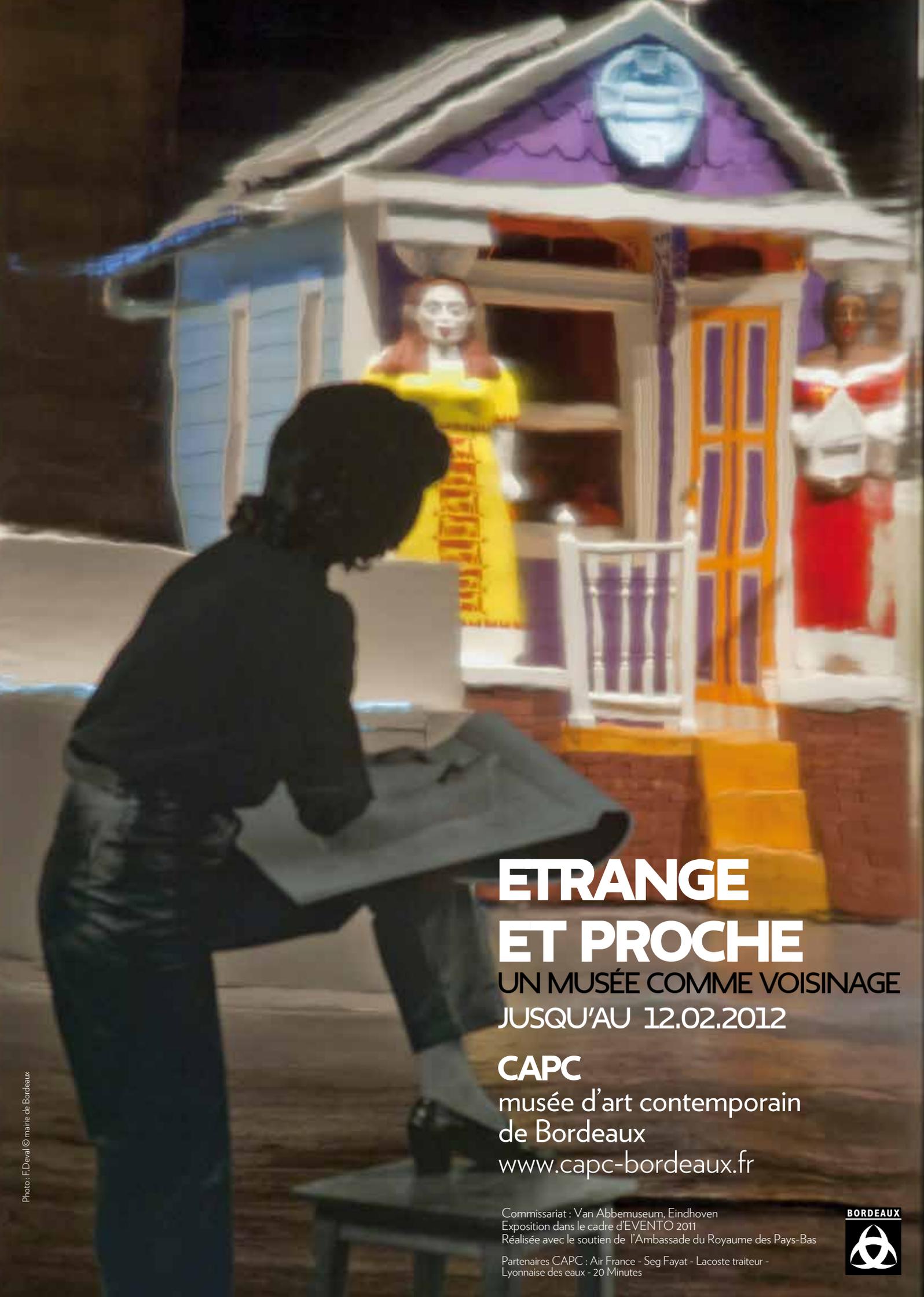
Crypte Buzenwal

60 000 BEAUVAIS

du mardi au samedi

13h30 - 18h30





ETRANGE ET PROCHE

UN MUSÉE COMME VOISINAGE
JUSQU'AU 12.02.2012

CAPC

musée d'art contemporain
de Bordeaux

www.capc-bordeaux.fr

Commissariat : Van Abbemuseum, Eindhoven
Exposition dans le cadre d'EVENTO 2011
Réalisée avec le soutien de l'Ambassade du Royaume des Pays-Bas

Partenaires CAPC : Air France - Seg Fayat - Lacoste traiteur -
Lyonnaise des eaux - 20 Minutes

BORDEAUX



Frac Île-de-France

Le Plateau

15 décembre 2011 — 26 février 2012

Vernissage

Mercredi 14 décembre de 18h à 21h

**Lenka Clayton
& Michael Crowe,
Isabelle Cornaro,
Julien Crépieux,
Robert Filliou,
Martino Gamper,
Ryan Gander,
Mark Geffriaud,
Ray Johnson,
Chitti Kasemkitvatana,
Cyrille Maillot,
Bruno Munari,
Émilie Parendeau,
The Play,
Bruno Persat,
Pratchaya Phinthong,
Chloé Quenum,
Clément Rodzielski,
Fred Sandback,
Mieko Shiomi**

Commissaires de l'exposition :
Élodie Royer et Yoann Gourmel

www.fracidf-leplateau.com

île de France



MAIRIE DE PARIS

tram **PLATFORM d.c.a**



PARISart Le site internet **MOUVEMENT.NET**

Paris MOMS 02 REVUE D'ART CONTEMPORAIN TRIMESTRIELLE ET GRATUITE

souvenirs from earth TV

Enel **Artemide** **DANESE**
MILANO

Corraini Edizioni **BCUSSON**
(L'œuvre d'après 1975)

Image: Bruno Munari,
détail extrait du livre *Emozioni*, 1995
© Bruno Munari. Courtesy: Corraini Edizioni

Conception graphique: Loran Stoskopf

**Le sentiment
des choses**

I

JOACHIM KOESTER
OF SPIRITS AND EMPTY SPACES
10 DÉCEMBRE 2011 — 19 FÉVRIER 2012

C

A

**INSTITUT
D'ART CONTEMPORAIN**
Villeurbanne/Rhône-Alpes

11 rue Docteur Dolard
69100 Villeurbanne
France

t. +33 (0)4 78 03 47 00
f. +33 (0)4 78 03 47 09
www.i-ac.eu

AMERICANS IN NEW YORK season 2

28/01 - 25/02/2012

CUR. AMI BARAK



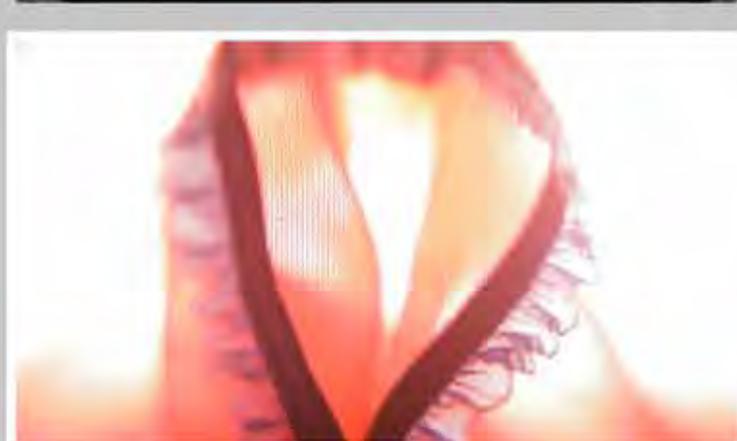
LEIGH LEDARE



SHARON HAYES



LATOYA RUBY FRAZIER



1ST
FLOOR

28/01 - 25/02/2012

JEAN-CHARLES HUE

GALERIE MICHEL REIN

GMR

**DOMINATOR &
TABLEAUTINS
VELIZY**

**MICRO ONDE
EXPOSITIONS**

PASCAL RIVET

14 JAN / 17 MARS

**+ LA BOÎTE
MARTIN BRUNE,
ROUNDBALLER
14 JAN / 3 MARS**

www.londe.fr

L'ONDE / THÉÂTRE ET CENTRE D'ART
8 BIS, AVENUE LOUIS BRÉGUET
78140 VÉLIZY-VILLACOUBLAY



le lieu unique
centre national du livre

EXPOSITION

FAIRE LE MUR

6 NOVEMBRE 2011 / 8 JANVIER 2012

mar-sam : 13h/19h, dim : 15h/19h / entrée libre

www.lelieuunique.com

MuCEM

Nantes

PAYS
LOIRE

cnrs

PICK UP

ten

esba

ALL*
CITY

MOUVEMENT

02

haut parleur

EMMANUELLE VILLARD

Artifici finti # 1

25.11.11 > 14.01.12

galerie les filles du calvaire, Paris

www.fillesducalvaire.com

**GALERIE
LES FILLES
DU CALVAIRE**

Artifici finti # 2

30.11.11 > 28.05.12

abbaye de Maubuisson

Saint-Ouen-l'Aumône (95)

Entrée libre - 01 34 64 36 10

**abbaye de
Maubuisson**
site d'art contemporain
du Conseil général du Val d'Oise

 **MAC/VAL**
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
DU VAL-DE-MARNE

Jesper Just

This Unknown Spectacle

Exposition
du 22 octobre 2011
au 5 février 2012

Place de la Libération / 94 Vitry-sur-Seine / www.macval.fr

Jesper Just, *This Unknown Spectacle*, 2011.
Installation vidéo.
Production MAC/VAL, musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine.
ANNA LENA Films. Courtesy galerie Emmanuel Perrotin, Paris.
© Jesper Just, 2011.

artnet.fr  

**VAL de
MARNE**
Conseil général

Mathieu Mercier — *expose* — au Crédac

20 janvier — 25 mars 2012

>>---> Vernissage le jeudi 19 janvier 2012
de 17h à 21h <---<<

Centre d'art
contemporain d'Ivry - **le Crédac**
La Manufacture des Œillets
25-29 rue Raspail, 94200 Ivry-sur-Seine
informations : + 33 (0) 1 49 60 25 06
www.credac.fr

Membre des réseaux Tram et DCA, le Crédac reçoit le soutien de la Ville d'Ivry-sur-Seine, de la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France (Ministère de la Culture et de la Communication), du Conseil Général du Val-de-Marne et du Conseil Régional d'Île-de-France.

02 LeJournaldesArts **Slash** artnet.fr



CHARLIE & SABRINA, QUI L'ÊT CRU?



18 OCTOBRE 2011 – 5 FÉVRIER 2012

AUDREY COTTIN

JEU DE PAUME

1, PLACE DE LA CONCORDE • PARIS 8^E • M^O CONCORDE
WWW.JEUDEPAUME.ORG

RETROUVEZ LE PORTRAIT FILMÉ D'AUDREY COTTIN ET DES ARTISTES DU JEU DE PAUME
SUR LE MAGAZINE : [HTTP://LEMAGAZINE.JEUDEPAUME.ORG/](http://LEMAGAZINE.JEUDEPAUME.ORG/)

Le Jeu de Paume est subventionné par le
ministère de la Culture et de la Communication.
Il bénéficie du soutien de NEUFLIZE VIE,
mécène principal.

La Fondation nationale des arts graphiques
et plastiques (FNAGP) contribue à la production
des œuvres de la programmation Satellite.

artpress PARISart
nova
101.5 FM

souvenirs from earth TV

ESSAI

p. 10

ARTE POVERA, SUITE

par / by Patrice Joly

DOSSIER

p. 16

**ÉCRITURES
DOCUMENTAIRES**

par / by Emmanuelle Lequeux et Mathilde Villeneuve

p. 18

**FILMER
LES INVISIBLES**

par / by Mathilde Villeneuve

p. 24

JEAN-PIERRE REHM

par / by Emmanuelle Lequeux

p. 30

ZINEB SEDIRA

par / by Morad Montazami

p. 34

FOCUS

**SVEN AUGUSTIJNEN
ARMAND MORIN
ISABELLE PRIM
ANRI SALA
CAMILLE HENROT**

p. 39

TABLE RONDE

par / by Mathilde Villeneuve

p. 44

JEAN-CHARLES HUE

par / by Mathilde Villeneuve

p. 50

MO GOURMELON

par / by Mathilde Villeneuve

REVIEWS

p. 59

Le Cube Blanc — Veduta
à Décines

p. 60

Mai-Thu Perret — The Adding Machine
au Magasin, Grenoble

p. 61

Jesper Just — This Unknown Spectacle
au Mac/Val, Vitry-sur-Seine

p. 62

Artissima 18
au Lingotto Oval, Turin
The Living Boxes — Luigi Ontani
au Castello di Rivoli, Turin

p. 63

Contour — 5^e Biennale de l'Image Mouvante
à Malines

p. 64

Melanchotopia
au Witte de With, Rotterdam

p. 65

Pacific Standard Time
à Los Angeles et dans le sud de la Californie

p. 66

Audrey Cottin
au Jeu de Paume, Paris

p. 67

Yann Gertsberger — Stranger by Green
à 40mcube, Rennes

p. 68

Au loin, une île!
au Frac Aquitaine, Bordeaux

p. 69

Trucville
à La Chapelle du Genêteil, Château-Gontier

p. 70

Alain Bublex — Le vrai sportif est modeste
au Parc Saint Léger, Pougues-les-Eaux

p. 71

Charlie Jeffery — Why stand when you can fall
au Quartier, Quimper
Clémence Torres, entre parallèles
à La BF15, Lyon

p. 72

Eden Morfaux — Déconstruction
à l'École supérieure des beaux-arts de Nantes Métropole
Ciprian Muresan — Recycled Playground
au FRAC Champagne-Ardenne, Reims

En couverture / Cover

ARIANE MICHEL
La Ligne du dessus, 2010.
Courtesy galerie
Jousse Entreprise, Paris.

ANRI SALA
1395 Days Without Red, 2011.

JEAN-CHARLES HUE
La BM du Seigneur, 2011.
Courtesy galerie Michel Rein,
Paris.

Directeur de la publication
/ Publishing Director

Rédacteur-en-chef / Editor-in-Chief
Patrice Joly.

Rédacteurs / Contributors

Étienne Bernard, Paul Bernard,
Gallien Déjean, Alexandrine
Dhainaut, Jeanne Dreyfus
Daboussy, Patrice Joly, Aude
Launay, Emmanuelle Lequeux,
Antoine Marchand, Morad
Montazami, Julie Portier,
Eva Prouteau, Aurélie Tiffreau,
Mathilde Villeneuve.

Traduction / Translation

Simon Pleasance & Fronza Woods.

Relecture / Proofreading

Aude Launay, MP Launay.

Publicité / Advertising

Patrice Joly.
patricejoly@orange.fr

Design graphique / Graphic Design
Claire Moreux.

Impression / Printing

Imprimerie de Champagne,
Langres.

Éditeur / Publisher

Association Zoo galerie
4 rue de la Distillerie
44000 Nantes
patricejoly@orange.fr
Avec le soutien de la Ville
de Nantes.

Textes inédits et archives sur :

Unpublished texts and archives:

www.zerodeux.fr

ARTE POVERA

SUITE

10

par / by
Patrice Joly

Pour un art pauvre, le titre de la dernière exposition de Françoise Cohen au Carré d'Art de Nîmes, fait planer l'ombre d'une paternité chargée sur cette proposition en amenant inmanquablement la comparaison avec ce mouvement d'artistes qui, quelques décennies plus tôt, s'est illustré de l'autre côté des Alpes. Si ce titre surprend, c'est parce qu'il a la forme d'un manifeste pour un mouvement historiquement daté. Au-delà de la référence à l'arte povera, se pose donc la question de la persistance d'une appellation – celle d'art pauvre – sensée garder toute la pertinence la reliant au contexte culturel de l'époque. Cette pauvreté qui posait déjà problème dans les années 1960 car n'étant pas assez précise dans sa définition (de quoi parler-on ? De l'austérité des matériaux, de la sécheresse d'un protocole ?) continue d'en poser quarante ans plus tard car l'on pressent qu'elle dissimule une somme de complexités, recouvre de multiples strates d'intentionnalités qui font que la réunion des deux mots « art » et « pauvre » apparaît d'emblée improbable. L'exposition visible en ce moment au Castello di Rivoli, *Arte Povera International*, confirme ce que nous savons tous : les mouvements artistiques sont le plus souvent le fait de critiques d'art qui cherchent à imprimer une empreinte personnelle sur des artistes enclins à mêler engagement artistique et opportunités de carrière : tout le monde y trouve son intérêt. À presque cinquante ans de distance, que reste-t-il de cette « pauvreté » ? Une unité formelle difficile à repérer, une diversité qui surprend ceux qui ne l'ont côtoyé que de loin, via les catalogues. Certes, cet attachement au matériau, ce dépouillement de la matière qui prétend échapper à la distanciation de l'art conceptuel et à la théâtralité de l'art minimal est omniprésent, mais quoi de commun entre les fagots de bois savamment amassés d'un Mario Merz et les jeux de miroirs vertigineux d'un Luciano Fabro ? Là où l'un s'ébroue dans son obsession pour une forme quasi utérine qu'il ressasse à l'infini, l'autre s'épuise dans des jeux de disparition du regard. Quand un Fabro encore joue les équilibristes avec ses tiges de fer en croix, minimisant la présence du matériau, un Paolini mélange allègrement des bronzes tirés de la statuaire classique avec des pavillons de soie entremêlés. Ce « povera » de l'arte povera nous semble lui aussi excessivement difficile à atteindre et ne fait que souligner l'extrême richesse formelle de cette pauvreté.

Ce détour par les acteurs majeurs de l'arte povera, pour la plupart représentés dans l'exposition de Turin et dans une nuée d'expositions concomitantes¹ qui font refluer la mémoire de ce mouvement, permet de mettre en lumière les zones de contact avec les jeunes artistes réunis au Carré d'Art de Nîmes. On l'a dit et redit, l'arte povera fut un phénomène localisé dans son déploiement géographique mais excessivement poreux aux mouvements artistiques de l'époque, notamment au process art dont il adopta les prescriptions pour un rapport distancié avec l'œuvre achevée². Pourtant, manifestement, ce fut majoritairement un art de sculpteurs et d'installateurs, même si le terme d'installation n'était pas complètement établi. Il semble qu'il flirta avec une vision utopique du monde, les scories des préoccupa-



tions modernistes n'ayant pas encore été complètement refroidies par la désillusion de l'ère postmoderne. C'est certainement ce qui « explique » cette dimension humaniste que l'on retrouve de manière plus ou moins flagrante chez des Boetti ou des Anselmo. Par ailleurs, il existe un véritable amour du matériau brut, de la pierre, du marbre, du bois, des animaux, même, que l'on peut aussi analyser comme une sorte de réaction à la corruption généralisée de l'époque par la marchandise ; de même qu'une prédilection pour les actions simples qui nous ramènent à des gestes élémentaires, ceux de l'atelier prolongeant ceux du monde ouvrier, du paysan au travail. Là encore, on sent une réaction à la sophistication du monde et un retour à la simplicité, pour ne pas dire à l'austérité : à ce propos, la pièce de Giovanni Anselmo, *Torsione* (1968), présentée au Castello di Rivoli, résulte de la torsion d'un morceau d'étoffe sur lui-même qui, en emprisonnant un bâton à son extrémité, maintient en réserve une énergie prête à jaillir : il y a dans cette pièce que l'on redécouvre avec plaisir une efficacité formelle qui renvoie à un quotidien de labeur, de même que l'on ressent chez l'artiste une véritable empathie pour un monde en train de disparaître. Chez les jeunes artistes réunis à Nîmes, on est frappé par des similitudes flagrantes tandis qu'à d'autres moments, la comparaison ne peut résister à l'analyse. Prenons par exemple la pièce de Pier Paolo Calzolari, *Senza titolo (Lasciare il posto)*, 1967-1970 : c'est une table en métal reposant sur un socle, reliée à un transformateur qui lui amène de l'énergie, la relie au monde, « l'active ». Dans la pièce de Guillaume Leblon présentée à la Fondation d'Entreprise Ricard en ce moment même, on retrouve une ambiance assez similaire : une table, en angle cette fois-ci – certes plus complexe dans sa configuration, mixant brique, ferraille et plaque de verre – est surmontée d'un plateau chauffant recouvert de plâtre : ce dernier est

BILL BOLLINGER

Pipe, 1968.

Aluminium, tube de caoutchouc
/ Aluminium, rubber pipe.

Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT, en dépôt au / on loan to Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino. GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino.

GILBERTO ZORIO

Pelli con resistenza, 1968.

Peau de vache, résistance spiralee en nickel, chrome incandescent, cable électrique / Cowhide, nickel spiral resistance, incandescent chrome, electric cable.

Collection de l'artiste / the artist.

KEITH SONNIER

Lit Square, 1968.

Néon, verre / Neon, glass.

The Sonnabend Collection, en dépôt au / on loan to Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (MART).



KARLA BLACK

Persuader Face, 2011.

Plâtre, papier / Plaster, paper.

Courtesy galerie Gisela Capitain, Cologne.

Division Isn't, 2010.

Sculpture papier / Paper sculpture.

Courtesy galerie Gisela Capitain, Cologne.

Division Is, 2010.

Sculpture papier / Paper sculpture.

Courtesy Galerie Gisela Capitain, Cologne.

maintenu dans un état de « cuisson » perpétuelle, l'empêchant de durcir. Formellement, il se passe quelque chose d'assez similaire. Cependant, on sent que chez Leblon, il n'y plus trop « d'ailleurs », que tout se concentre autour de cette transformation du matériau primitif, alors qu'en périphérie les formes satellites font référence à (aux) histoire(s) de l'art. Chez Calzolari, il s'agit plus d'une espèce d'alégorisation du monde, la pièce est une métaphore de ce dernier sur lequel l'artiste semble vouloir encore agir, comme un alchimiste-idéaliste; chez Leblon, les éventuels « messages » ont disparu, la pièce vaut pour elle-même, le dispositif dégage et entretient sa propre beauté formelle: on est renvoyé à la glaise et au bric-à-brac de l'atelier, ce dernier ayant tendance à se refermer sur lui-même, il s'auto féconde, se parodie même. L'artiste joue avec la mémoire des objets et déjoue les certitudes quant à leur usage, s'arrêtant juste avant une lecture attendue. À Nîmes, Leblon présente une série de creusets qui ont servi à fondre deux énormes monolithes en bronze que l'on retrouve à l'autre bout du musée. Les coupelles en terre sont présentées telles quelles, recouvertes des coulures du métal, dans une posture readymade qui défie l'idée même de readymade puisque ce sont des objets issus d'un travail d'artisan: ce qui importe encore ici, c'est le résultat brut de cette fusion qui évoque un travail d'atelier auquel se mêle un je ne sais quoi de tellurique. Une pièce de Giovanni Anselmo, également appelée *Senza titolo* (1984 -1991), met en tension deux volumineux blocs de marbre au faite d'une grande toile vierge, l'un retenant l'autre dans un équilibre plus que précaire: comment ne pas retrouver le vocabulaire de Katinka Bock et ses mises en tension risquées de blocs de pierre traversant parfois des salles entières de sorte que l'on n'ait pas la totalité de la pièce dans son champ de vision? Sauf que, chez Katinka Bock, l'on sent une défiance pour

toute narrativité, c'est la lutte entre les blocs qui l'intéresse, plus que l'idée de repousser les limites de l'exercice pictural comme le fait Anselmo. L'on ne peut cependant s'empêcher de remarquer l'attention portée par les deux artistes à la force silencieuse qui se dégage des matériaux. Quant à Thea Djordjadze, sa pratique reprend certaines des préoccupations fondamentales de l'arte povera, notamment une recherche de la définition et de la délimitation de l'espace via des agencements de matériaux de diverses natures: fragments de pièces réalisées auparavant, constructions légères au design résolument improductif, se rapprochant de ce fait quelque peu des recherches d'un Boetti pour un usage détourné du design industriel. Mais là où l'italien privilégie une certaine rigidité verticale de ses sculptures, la géorgienne dispatche les éléments d'un ensemble instable et facilement révoquant dans sa structure; là où Boetti semble s'attaquer encore à la marchandise, Djordjadze se contente de prendre acte de la charge culturelle des formes qu'elle manipule. Gedi Sibony va peut-être encore plus loin dans cette absence d'idéologisation du matériau: d'une certaine manière, il apparaît un peu comme l'outsider de cette exposition, il est le seul à ne pas « produire » d'objet, à ne pas transformer la matière brute en quelque or artistique. Son art consiste plutôt en une somme de gestes très légers dans leurs conséquences matérielles: aucune altération des matériaux donc, encore moins de polissage, attachement ou quelconque découpe, juste se contente-t-il de prélever ça et là des éléments qu'il considère comme marquants pour la configuration des lieux rencontrés, afin de les déplacer, les agencer différemment pour réorienter le regard selon de nouveaux axes. Il peut de ce fait résolument « parasiter » ses congénères, perturber un espace déjà occupé grâce à ses micro déplacements aussi altiers que subtils, sorte d'artiste colibri.

1. *Arte Povera 1968*, Musée d'art moderne de Bologne, du 24 septembre au 26 décembre.
Omaggio all'Arte Povera, MAXXI, Rome, du 7 octobre au 8 janvier.
Arte Povera 1967-2011, Triennale de Milan, du 25 octobre au 29 janvier.
Arte Povera più azioni povere, MADRE, Naples, du 11 novembre au 20 février.
Arte Povera alla GNAM, Galerie nationale d'art moderne, Rome, du 21 décembre au 4 mars.
Arte Povera in teatro, théâtre Margherita, Bari, du 15 décembre au 11 mars.
Arte Povera in città, GAMeC, Bergame, novembre 2011-avril 2012.
 2. Voir le texte de Joana Neves dans le catalogue de l'exposition *Pour un art pauvre*, éditions archibook.

Pour autant, peut-on opposer un art centripète et un art centrifuge, un art actuel qui se serait désengagé du monde alors que l'arte povera était tout entier dédié à son interpellation? Les travaux d'Abraham Cruzvillegas, de Gyan Panchal et de Gabriel Kuri apportent une réponse subtile: les matériaux du monde contemporain les intéressent au plus haut point, à la fois pour leurs caractéristiques plastiques mais aussi, surtout pour Cruzvillegas, pour la charge sociale qu'il développent. Pour ce dernier, le matériau usagé, a priori sans qualités, est lesté de micro histoires qu'il sait élégamment mettre en lumière: ces agrégats précaires jouent avec la limite d'un inesthétisme qui rappelle toutes ces constructions informelles, sans volonté plastique, qui parsèment les quartiers périphériques de Mexico, capitale chaotique dans laquelle il a grandi. Si les « sculptures » de Cruzvillegas sont parfaitement *unmonumental*, pour reprendre le titre d'une exposition du New Museum³, elles participent aussi d'un éloge du prolétariat mexicain qui a su exploiter ces matériaux déclassés de la société de consommation dans une espèce de pragmatisme au quotidien⁴. Chez Panchal, le matériau industriel est source de ravissement, on dirait qu'il cherche à raviver le procédé par lequel ce dernier en est arrivé à ce stade là: en refaisant les étapes inverses de sa fabrication, dans un processus de révélation de sa beauté cachée... Altérations diverses, frottages, gommages, des gestes simples sont pratiqués pour restituer des coloris enfouis, des épaisseurs aux textures diverses, grâce à des procédés qui évoquent par moment l'univers du peintre, le pinceau en moins. Dans son œuvre, le rapport au monde extérieur ne passe pas par un refus de la production industrielle, c'est à l'inverse une bénédiction... Tout comme chez Kuri où l'on sent une espèce de jubilation pour la gamme infinie de nouvelles matières que l'industrie pétrolière est capable de produire. Il n'y a plus cette défiance envers la marchandise et ce refuge dans une vénération du matériau brut pour mieux rejeter un design synonyme de toutes les compromissions; au contraire, on sent une acceptation du monde tel qu'il est, de ce qu'il produit, tout aussi bien matériaux neufs qu'objets usagés. Le matériau, pour ces descendants de l'arte povera, n'est plus idéologiquement chargé et c'est peut-être la principale différence avec leurs prédécesseurs.



Autre différence entre ces deux générations d'artistes qui peut paraître accessoire mais qui n'en est pas moins symbolique: la présence des femmes. L'arte povera est un art d'hommes, pour ne pas dire un art viril. Dans la longue liste des artistes présentés au Castello di Rivoli, seule une femme, Marisa Merz, émerge de ce continent masculin, et encore, l'on sait bien que sa présence n'est pas sans lien avec sa vie aux côtés d'un des chantres du mouvement transalpin. Quarante ans plus tard, cette ségrégation a de fait disparu: au Carré d'Art, le partage hommes-femmes est quasiment paritaire et n'a rien à voir avec une quelconque obligation politiquement correcte de représentation, les artistes femmes invitées le sont pour leur pertinence artistique. Parmi ces artistes, Karla Black occupe une place particulière par son usage des « matériaux » de la « féminité », les cosmétiques et autres produits de maquillage, dans des pièces qui mêlent ces matières inattendues dans la sculpture contemporaine à d'autres qui le sont tout autant mais pour d'autres raisons, comme ces plâtres de finition colorés qui font montre d'une grande précision dans leur choix et d'une grande délicatesse dans leur utilisation. Le matériau, chez Karla Black, peut être porteur d'une marque identitaire qui lui confère une place spécifique, ce qui la distingue des autres artistes précédemment évoqués. Mais n'en est-il pas de même chez Katinka Bock qui s'attaque à ce domaine réservé de la pratique masculine: la sculpture qui nécessite de manipuler de lourds blocs de pierre? Sa gestion de ces blocs peut aussi se lire comme une métaphore d'un équilibre recherché, d'une tension maîtrisée là où une tradition masculine de la sculpture aurait plutôt tendance à se coltiner frontalement le matériau.

Arte Povera International, Carré d'Art, Nîmes, du 4 novembre 2011 au 15 janvier 2012, avec Karla Black, Katinka Bock, Abraham Cruzvillegas, Guillaume Leblon, Thea Djordjadze, Gabriel Kuri, Gyan Panchal, Gedi Sibony.

Arte Povera International, Castello di Rivoli, du 9 octobre 2011 au 19 février 2012.
Curateurs: Germano Celant et Beatrice Merz. Avec: Vito Acconci, Carl Andre, Art & Language, Richard Artschwager, John Baldessari, Robert Barry, Lothar Baumgarten, Bernd & Hilla Becher, Joseph Beuys, Mel Bochner, Bill Bollinger, Daniel Buren, James Lee Byars, Hanne Darboven, Gino De Dominicis, Nicola De Maria, Jan Dibbets, Dan Flavin, Lucio Fontana, Hamish Fulton, Gilbert & George, Dan Graham, Rebecca Horn, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Barry Le Va, Sol LeWitt, Richard Long, Fausto Melotti, Reinhard Mucha, Bruce Nauman, Maria Nordman, Dennis Oppenheim, Edward Ruscha, Reiner Ruthenbeck, Salvatore Scarpitta, Gerry Schum, Richard Serra, Robert Smithson, Keith Sonnier, Andy Warhol et Lawrence Weiner.

Black Apple Falls, exposition personnelle de Guillaume Leblon à la Fondation d'Entreprise Ricard, Paris, du 15 novembre au 23 décembre 2011. Curateur: Alessandro Rabottini.

GUILLAUME LEBLON

Black Apple Falls, 2011.

Vue de l'exposition / Exhibition view.

Photo: Marc Damage /

Fondation d'Entreprise Ricard.

THEA DJORDJADZE

Sans titre, 2009-2011.

Technique mixte / Mixed media.

Courtesy galerie Sprüth Magers,

Berlin-Londres.

GUILLAUME LEBLON

Sans titre (petits et grands

creusets), 2011.

Céramique, laiton et aluminium /

Ceramic, brass and aluminum.

Courtesy galerie Jocelyn Wolff,

Paris & Collection particulière,

France / Private Collection, France.

Vue d'exposition / Exhibition view

Pour un art pauvre.

Photos: Marc Damage.

3. Voir le texte d'Aude Launay à propos de l'exposition *Unmonumental*, « Wassup Britney? », 02 n° 45.

4. Voir la review d'Aude Launay sur l'exposition d'Abraham Cruzvillegas au Grand Café à Saint-Nazaire, 02 n° 59.



LUCIANO FABRO
Allestimento teatrale.
Cubo di specchi, 1967-75.
Miroirs, bois, néon, micro,
haut-parleurs / Mirrors, wood,
neon, microphone, speaker cube,
200 x 200 x 200 cm.
Collection privée, Milan
/ Private Collection, Milano.

Towards a poor art, the title of Françoise Cohen's last show at the Carré d'Art in Nîmes, casts the shadow of a loaded paternity over this proposition by inevitably prompting comparison with Arte Povera, that artists' movement which came to the fore several decades ago on the far side of the Alps. If we find the title surprising, it is because it has the form of a manifesto for an historically dated movement. Over and above the reference to Arte Povera, there is thus the issue of the persistence of a name—that of “poor art”—supposed to retain all the relevance linking it to the cultural context of the time. This “poverty”, which already raised problems in the 1960s by not being sufficiently precise in its definition (what are we talking about? the austerity of materials? the clipped quality of a protocol?) is still raising them forty years later, because there is a feeling that it is still disguising a bunch of complexities, covering things up with many different layers of intent, meaning that the meeting of the two words “art” and “poor” seems immediately improbable. The exhibition currently on view at the Castello di Rivoli, *Arte Povera International*, confirms what we all know: art movements are usually the brainchild of art critics seeking to imprint a personal signature on artists who have a tendency to mix artistic involvement and career opportunities: everybody's interest is fulfilled hereby. Almost fifty years later, what remains of that “poverty”? A formal unity that it is hard to put your finger on, a diversity

which surprises those who only rubbed shoulders with the movement at several removes, by way of catalogues. That attachment to the material, and that sparseness of matter claiming to get away from the distancing of Conceptual Art and the theatricality of Minimal Art is, to be sure, ubiquitous, but what do Mario Merz's cleverly piled bundles of wood have in common with the dizzy-making mirror games of an artist like Luciano Fabro? Precisely where one splashes about in his obsession with an almost womblike form which he harps on about ad infinitum, the other exhausts himself in games involving the eye's disappearance. When an artist like Fabro goes on playing tightrope-walkers with his cross-shapes iron rods, minimizing the presence of the material, Paolini merrily mixes bronzes taken from classical statuary with intertwined silk pavilions. This “*povera*” of Arte Povera also seems to us extremely difficult to attain, and merely underscores the great formal wealth of this “poverty”.

This detour by way of the major figures of Arte Povera, most of whom are represented in the Turin exhibition and in a swarm of associated shows¹ which are tantamount to a reflowering of the memory of this movement, helps to shed light on areas of contact with the young artists brought together at the Carré d'Art in Nîmes. As has been said over and over again, Arte Povera was a very local phenomenon in its geographical

development, but it was extremely porous in relation to the art movements of the day, in particular to Process Art, whose prescriptions it adopted for a distanced relationship with the finished work.² Obviously, however, it was for the most part an art of sculptors and installers, even if the term ‘installation’ had not yet been totally established. It would seem that it flirted with a utopian vision of the world, because the cinders of modernist preoccupations had not yet been completely cooled by the disillusionment of the postmodern period. This is definitely what “explains” the humanist dimension which we find in a more or less blatant way with figures such as Boetti and Anselmo. What is more, there is a real love of raw material, stone, marble, wood, animals, even, which may be analyzed as a kind of reaction to the overall corruption of that day and age by goods; just as there is a fondness for simple actions which lead us to elementary gestures, those of the studio extending those of the working-class world, and the countryman at work. Here again, we sense a reaction to the sophistication of the world and a return to simplicity, not to say austerity: in this respect, the piece by Giovanni Anselmo, *Torsione* (1968), on view at the Castello di Rivoli, results from the



twisting of a piece of fabric about itself which, by imprisoning a rod at its end, keeps in reserve an energy that is ready to burst forth. There is in this piece, which is a delight to see again, a formal effectiveness which refers to a daily round of labour, just as we feel in the artist a true empathy with a world in the process of vanishing. Among the young artists brought together in Nîmes, one is struck by glaring similarities while, at other moments, comparison beseeches analysis. For example, let us take the piece by Pier Paolo Calzolari, *Senza titolo (Lasciare il posto)*, 1967-1970: here we have a metal table on a stand, connected to a transformer giving it power, linking it to the world, and “activating” it. In Guillaume Leblon’s piece currently on view at the Fondation d’Entreprise Ricard in Paris, we find a somewhat similar atmosphere: a table, this time in a corner—undoubtedly more complex in its configuration, mixing brick, scrap metal and sheet glass—is covered by a hot plate covered in plaster: this latter is kept in a state of constant “cooking”, which stops it hardening. In a formal sense, something rather similar takes place. But with Leblon we feel that there is no longer too much “elsewhere”, we sense that everything is concentrated around this transformation of the primitive material, while, on the edge, the satellite forms make reference to art history, or –ies. With Calzolari it is more a matter of a sort of allegorization of the world, the piece being a metaphor of this latter upon which the artist still seems to want to act, like some idealist-cum-chemist;

with Leblon, possible “messages” have disappeared, the piece is valid in its own right, the arrangement releases and entertains its own formal beauty: we are referred to the clay and bric-à-brac of the studio, with this latter having a tendency to close itself in on itself, it self-fertilizes itself, and even parodies itself. The artist plays with the memory of objects and thwarts certainties about their use, stopping just before an expected reading. In Nîmes, Leblon presents a series of crucibles used for casting two huge bronze monoliths to be found at the other end of the museum. The clay pots are presented as such, covered with metal runs, in a ready-made posture which challenges the very idea of the ready-made because these are objects hailing from a craftsman’s work: what matters here is the rough-and-ready result of this fusion which conjures up a studio labour with which is mingled something telluric. A piece by Giovanni Anselmo, also called *Senza titolo* (1984-1991), creates a tension between two large blocks of marble on the ridge of a large untouched canvas, one holding the other in an equilibrium that is precarious to say the least: how can one avoid finding the vocabulary of Katinka Bock and the way she riskily creates tensions between blocks of stone sometimes running through whole rooms in such a way that one cannot grasp the piece’s totality in one’s field of vision? Except that, with Katinka Bock, one feels a mistrust for all narrativity, it is the struggle between the blocks which interests her, more than the idea of pushing back the boundaries of the pictorial exercise, the way Anselmo does. Yet it is hard not to notice the attention paid by both these artists to the quiet strength that is released by the materials. As far as Thea Djordjadze is concerned, her praxis borrows some of the essential preoccupations of Arte Povera, in particular a quest for the definition and delimitation of space by way of arrangements of different kinds of materials: fragments of previously produced pieces, lightweight constructions designed quite patently not to be productive, as such somewhat akin to Boetti’s research involving hijacked uses of industrial design. But precisely where the Italian prefers a certain vertical rigidity for his sculptures, the Georgian dispatches the elements of an unstable ensemble, and one that is easily dismissible in its structure. Where Boetti seems to be still grappling with merchandise, Djordjadze is content to take cognizance of the cultural load of the forms she manipulates. Gedi Sibony possibly takes things still further in this absence of ideologization of the material: in a way, he seems a bit like the outsider in this show, he is the only artist not to “produce” any object, not to transform raw material into some kind of artistic gold. His art consists rather in a sum of gestures of great levity in their material consequences—

with Leblon, possible “messages” have disappeared, the piece is valid in its own right, the arrangement releases and entertains its own formal beauty: we are referred to the clay and bric-à-brac of the studio, with this latter having a tendency to close itself in on itself, it self-fertilizes itself, and even parodies itself. The artist plays with the memory of objects and thwarts certainties about their use, stopping just before an expected reading. In Nîmes, Leblon presents a series of crucibles used for casting two huge bronze monoliths to be found at the other end of the museum. The clay pots are presented as such, covered with metal runs, in a ready-made posture which challenges the very idea of the ready-made because these are objects hailing from a craftsman’s work: what matters here is the rough-and-ready result of this fusion which conjures up a studio labour with which is mingled something telluric. A piece by Giovanni Anselmo, also called *Senza titolo* (1984-1991), creates a tension between two large blocks of marble on the ridge of a large untouched canvas, one holding the other in an equilibrium that is precarious to say the least: how can one avoid finding the vocabulary of Katinka Bock and the way she riskily creates tensions between blocks of stone sometimes running through whole rooms in such a way that one cannot grasp the piece’s totality in one’s field of vision? Except that, with Katinka Bock, one feels a mistrust for all narrativity, it is the struggle between the blocks which interests her, more than the idea of pushing back the boundaries of the pictorial exercise, the way Anselmo does. Yet it is hard not to notice the attention paid by both these artists to the quiet strength that is released by the materials. As far as Thea Djordjadze is concerned, her praxis borrows some of the essential preoccupations of Arte Povera, in particular a quest for the definition and delimitation of space by way of arrangements of different kinds of materials: fragments of previously produced pieces, lightweight constructions designed quite patently not to be productive, as such somewhat akin to Boetti’s research involving hijacked uses of industrial design. But precisely where the Italian prefers a certain vertical rigidity for his sculptures, the Georgian dispatches the elements of an unstable ensemble, and one that is easily dismissible in its structure. Where Boetti seems to be still grappling with merchandise, Djordjadze is content to take cognizance of the cultural load of the forms she manipulates. Gedi Sibony possibly takes things still further in this absence of ideologization of the material: in a way, he seems a bit like the outsider in this show, he is the only artist not to “produce” any object, not to transform raw material into some kind of artistic gold. His art consists rather in a sum of gestures of great levity in their material consequences—

GABRIEL KURI

***This, Please*, 2010.**

Acier peint et mégots

de cigarettes / Painted steel and cigarette butts.

Courtesy de l’artiste

& Sadie Coles HQ, Londres.

Vue d’exposition / Exhibition view

Pour un art pauvre.

Photos: Marc Damage.

1. *Arte Povera 1968*, Museum of Modern Art, Bologna, from 24 September to 26 December. *Omaggio all’Arte Povera*, MAXXI, Rome, from 7 October to 8 January. *Arte Povera 1967-2011*, Milan Triennale, from 25 October to 29 January. *Arte Povera piu azioni povere*, MADRE, Naples, from 11 November to 20 February. *Arte Povera alla GNAM*, Galleria nazionale d’arte moderna, Rome, from 21 December to 4 March. *Arte Povera in teatro*, Teatro Margherita, Bari, from 15 December to 11 March. *Arte Povera in città*, GAMeC, Bergamo, November 2011, April 2012.

2. See the essay by Joana Neves in the exhibition catalogue *Pour un art pauvre*, éditions archibook.

3. See the essay by Aude Launay on the exhibition *Unmonumental*, “Wassup Britney?”, 02 n°45.

4. See the review by Aude Launay of the Abraham Cruzvillegas show at the Grand Café in Saint-Nazaire, 02 n°59.



KATINKA BOCK

Zeiger, 2011.

Acier / Steel.

Sommer, 2011.

Pin d'Orégon / Oregon pine.

Kalender, 2011.

Céramique émaillée

/ Glazed ceramic.

Courtesy galerie Jocelyn Wolff,

Paris.

Vue d'exposition / Exhibition view

Pour un art pauvre.

Photos: Marc Domage.

so, no alteration of the materials, even less so any polishing, attachment or any sort of cut, he simply limits himself to sampling, here and there, elements which he reckons to be salient for the configuration of the places encountered, so as to displace them, and arrange them differently in order to re-orient the eye along new axes. As a result, he can decidedly “jam” his colleagues, disturb a space already occupied thanks to his micro-shifts which are as haughty as they are subtle—a sort of humming-bird artist.

For all this, is it possible to set a centripetal art against a centrifugal art, a present-day art which has apparently disengaged itself from the world, whereas Arte Povera was entirely dedicated to its involvement therein? The works of Abraham Cruzvillegas, Gyan Panchal and Gabriel Kuri offer a subtle response: the materials of the contemporary world interest them to a very great degree, at once because of their plastic features but also, and above all in the case of Cruzvillegas, for the social load that they develop. For this latter, the material used, on the face of it qualityless, is weighed down by micro-(hi)stories which he elegantly manages to shed light on: these precarious aggregations play with the boundary of a lack of aestheticism which calls to mind all those informal constructions, with no plastic determination, which dot the outlying neighbourhoods of Mexico City, the chaotic capital in which he grew up. If Cruzvillegas’s “sculptures” are thoroughly *unmonumental*, to borrow the exhibition’s title at the New Museum³, they are also part and parcel of a eulogy of the Mexican proletariat which has found ways of making use of these materials downgraded by the consumer society into a sort of day-to-day pragmatism.⁴ In the case of Panchal, industrial material is a source of rapture. It might even be said that he is seeking to reinstate the procedure whereby this latter has reached this particular stage: by remaking the reverse stages of its manufacture, in a process of revelation of its hidden beauty... Different alterations, rubbings, erasures, simple gestures are made to restore buried colours, and densities with diverse textures, thanks to processes which at times conjure up the world of the painter, minus his brush. In his body of work, the relation to the outside world does not proceed by way of a refusal of industrial production, it is, quite to the contrary, a blessing... Just as with Kuri, where we feel a sort of jubilation over the endless range of new forms of matter which the oil industry is capable of producing. There is no longer that mistrust of

merchandise and that refuge in a worship of raw material, the better to reject a design synonymous with all manner of compromise; on the contrary, one feels an acceptance of the world as it is, of what it produces, be it new materials or used objects. For the descendants of Arte Povera, the material is no longer ideologically charged, and this is perhaps the main difference with their predecessors.

Another difference between these two generations of artists, and one which might seem secondary but which is no less symbolic for all that, is the presence of women. Art Povera is a men’s art, not to say a manly art. In the long list of artists being shown at the Castello di Rivoli, just a lone woman, Marisa Merz, stands out from that male territory, and even there we know only too well that her presence is not unconnected with her life alongside one of the champions of the trans-Alpine movement. Forty years on, that segregation has in fact gone: at the Carré d’Art, the men-women split is more or less even, and has nothing to do with any politically correct obligation involving representation—the women artists invited are there because of their artistic relevance. Among these artists, Karla Black has a special place because of her use of “materials” of “femininity”, cosmetics and other make-up products, in works which mix these unexpected materials, in terms of contemporary sculpture, with others which are just as surprising but for other reasons, like these plasters with their coloured finish which display great precision in their choice and great subtlety in their use. With Karla Black, the material may convey a mark of identity which lends it a specific place, which sets her apart from the other afore-mentioned artists. But does not the same thing apply to Katinka Bock, who grapples with this field earmarked for male activity: sculpture which calls for handling heavy blocks of stone? Her management of these blocks can also be read as a metaphor of a sought-after balance, a tension controlled precisely where a male tradition of sculpture would tend to put up with the material in a head-on way.

Pour un art pauvre, Carré d’Art, Nîmes, from 4 November 2011 to 15 January 2012, with Karla Black, Katinka Bock, Abraham Cruzvillegas, Guillaume Leblon, Thea Djordjadze, Gabriel Kuri, Gyan Panchal, Gedi Sibony.

Arte Povera Internazionale, Castello di Rivoli, from 9 October 2011 to 19 February 2012.

Curators: Germano Celant and Beatrice Merz.
With: Vito Acconci, Carl Andre, Art & Language, Richard Artschwager, John Baldessari, Robert Barry, Lothar Baumgarten, Bernd & Hilla Becher, Joseph Beuys, Mel Bochner, Bill Bollinger, Daniel Buren, James Lee Byars, Hanne Darboven, Gino De Dominicis, Nicola De Maria, Jan Dibbets, Dan Flavin, Lucio Fontana, Hamish Fulton, Gilbert & George, Dan Graham, Rebecca Horn, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Barry Le Va, Sol LeWitt, Richard Long, Fausto Melotti, Reinhard Mucha, Bruce Nauman, Maria Nordman, Dennis Oppenheim, Edward Ruscha, Reiner Ruthenbeck, Salvatore Scarpitta, Gerry Schum, Richard Serra, Robert Smithson, Keith Sonnier, Andy Warhol and Lawrence Weiner.

Black Apple Falls, solo show of Guillaume Leblon’s work at the Fondation d’Entreprise Ricard, Paris, from 15 November to 23 December 2011. Curator: Alessandro Rabottini.



ÉCRITURES DOCUMENTAIRES

Dossier par / by
Emmanuelle Lequeux et Mathilde Villeneuve

Préambule

Proposer quelques clés de lecture d'une scène artistique qui nous semblait renouveler son « approche du réel » en naviguant aux frontières du cinéma documentaire, de l'art et de la fiction, tels ont été les enjeux de ce dossier. La tâche s'est avérée délicate, tant les productions se forment à l'intérieur même du croisement des disciplines, au point d'en refuser la question. Nous avons souhaité mettre l'accent sur des artistes engagés dans l'élaboration d'un discours historique, social et politique qui redonne ses pleins pouvoirs à l'image et se dégage de toute forme d'injonction inhérente à la production d'un « message », soit par la production d'« images de terrain » très conscientes du dispositif audiovisuel que les artistes manipulent en vue de faire apparaître des espaces invisibles et inaudibles et de leur conférer une place au sein d'un monde « hypervisible », soit en jouant des codes admis du documentaire pour reconstituer de

toutes pièces une réalité qui n'en est pas moins vraie. Par touches, nous éclairons ces premières analyses par des focus sur des pièces récentes, qui ouvrent de nouveaux points de fuite. Nous proposons également une mise en perspective à travers les précieux témoignages de ces acteurs qui, par la mise en place de dispositifs critiques, de production et de diffusion, travaillent à donner à ces œuvres une place *ad hoc*: Jean-Pierre Rehm, le directeur du festival international du documentaire de Marseille; le Silo, collectif dédié aux images en mouvement, ou encore Mo Gourmelon, co-directrice de l'Espace Croisé à Roubaix. Enfin, deux textes monographiques permettront de s'attarder sur l'œuvre de deux artistes en particulier: Jean-Charles Hue et Zineb Sedira, à partir du travail de laquelle le critique d'art Morad Montazami articule une analyse fine du traitement de l'archive.

Preamble

The challenges of this issue have involved coming up with one or two keys for interpreting an art scene which seemed to us to be renovating its "approach to reality", by tacking along the boundaries of documentary film, art, and fiction. The task has been a delicate one, because the various products are fashioned actually where disciplines intersect, to a point where the question is not even asked. We were keen to emphasize the work of artists involved in the development of an historical, social and political discourse, restoring full power to the image and detached from any form of injunction inherent to the production of a "message", either by the production of "field images" that are highly aware of the audiovisual system which artists make use of with a view to showing invisible and inaudible spaces and giving them a place within a "hyper-visible" world, or by juggling with the accepted codes of

the documentary to remake, from scratch, a reality that is no less true. We gradually shed light on these initial analyses by focusing on recent pieces, which open the way to new vanishing points. We also propose an attempt to put things into perspective through the valuable words of people who, by the establishment of critical apparatus, and systems of production and distribution, are striving to give these works an *ad hoc* place: Jean-Pierre Rehm, director of the Marseille documentary film festival; the Silo, a collective dedicated to moving images, and Mo Gourmelon, co-director of the Espace Croisé art centre, in Roubaix. Lastly, two monographic essays allow us to dwell on the work of two artists in particular: Jean-Charles Hue and Zineb Sedira, based on whose latter's work the art critic Morad Montazami presents a subtle analysis of the way the archive is treated.

CLARISSE HAHN
Les protestants, 2005.
Vidéo SD, 85 min.,
4:3, couleur.

*Filmer les invisibles***Ré-information**

Quelle gageure que de vouloir s'atteler au «cinéma documentaire»! Au fil de mes recherches et discussions avec les artistes, chaque tentative de définir ce genre en regard d'un autre (celui des arts visuels, de la fiction ou du cinéma expérimental) explosait en vol. Le choix de l'objet, l'expérience de terrain, l'improvisation, tout ce qui semblait a priori constituer le fer de lance de l'objet documentaire se voyait catapulté par des contre-exemples d'objets hybrides, définitivement hors catégories. Alors il a bien fallu se rendre à l'évidence: la question n'est pas celle du genre ni du médium. Elle ne l'a jamais été. Les frères Lumière (1895) ont accéléré le temps de la marche de la sortie d'usine pour qu'elle puisse être contenue dans la bobine. Robert Flaherty n'a pas hésité, dans *Nanouk l'Esquimau* (1922) à faire rejouer les protagonistes et mettre en scène des pratiques ancestrales pourtant abandonnées. Le cinéma est né fiction autant qu'il est né documentaire. Ce qui reste alors, ce sont des

«images en mouvement» qui entretiennent un certain «rapport au réel», plus ou moins dilaté, plus ou moins anticipé. Ce qui doit guider notre analyse, c'est la caractérisation de ce rapport: ce que les artistes perçoivent et la manière dont ils le mettent en partage. J'ai pris le parti ici d'appuyer ma réflexion sur des films de Clarisse Hahn, Florence Lazar, Catherine Dalfin et Noëlle Pujol, élaborés ces dix dernières années, parce qu'ils me semblaient partager un certain nombre de principes de réalisation et procédaient d'une intention similaire qui refuse l'anesthésie du regard et rend visible ce qui ne l'aurait été autrement. Images «nécessaires» autrement dit, qui décentrent notre regard et renouvellent notre compréhension du monde. Tandis que l'image médiatique joue encore de la possibilité d'un regard objectif, les artistes non seulement ne renient pas leur «mise au point» subjective, mais assument pleinement une écriture, aussi infime soit-elle, inhérente au dispositif cinématographique. Disons le encore, l'appui sur une réalité préexistante ne dispense pas de la question de la mise en scène. Il y a toujours cadrage, composition, découpage, interprétation, c'est à dire l'expression de la réalité selon un certain aspect de la caméra. Quand bien même le réel adviendrait sans nous, il ne pourrait être vu sans qu'on le regarde. La mise en récit, l'organisation du regard participent à cette mise au jour. En réaction à un tout visible et accessible, à l'image médiatique et à l'écriture d'une histoire des puissants, les artistes produisent, mine de rien, des poches de contre-pouvoir. Des «images manquantes», pour reprendre le joli titre d'un colloque récemment organisé par le BAL, des images qui manqueraient à la vue¹.

**Donner la parole**

Pour autant, ces artistes ne revendiquent pas de jouer un rôle directement politique, entendu comme un militantisme qui afficherait sa carte au parti. Ils préfèrent tirer la leçon de leurs aînés, Jean-Luc Godard entre autres, qui consiste à trouver dans l'image elle-même, le lieu de l'engagement. Ni visionnaires, ni clairvoyants, ils s'inscriraient davantage dans la pensée de Georges Franju qui entend «révéler l'invisible, pas au sens métaphysique d'un arrière monde ni d'un passé enfoui mais au sens matérialiste de ce qu'on ne sait pas ou ne veut pas voir dans le réel présent»². Cette percée des apparences passe moins par l'affirmation de leur point de vue que par le déclenchement de celui des autres. Sans connaître au préalable ce qu'ils vont y trouver, ils partent à la rencontre de lieux et de personnes qui attisent leur curiosité, et, les maintenant dans leur contexte d'origine, tentent de les analyser. Florence Lazar met en scène des moments de parole donnée à ceux qui n'y ont pas accès. Si elle s'intéresse aux

situations d'après-guerre en ex-Yougoslavie, c'est par volonté de comprendre des conflits de territoire que régissent des volontés de pouvoir et de domination. En privilégiant l'expérience du terrain, elle tente de rattraper l'écart des perceptions décalées qui nous en parviennent. Elle étire les événements et en interroge les traductions possibles, en particulier dans l'espace mental des minorités qui

les ont vécus. Dans *Les paysans* (2000), elle donne la parole à deux agriculteurs. De la même manière que le plan fixe se fait réceptacle discret, l'homme, pris dans une action quotidienne et mécanique (le triage de pousses de vignes), peut enclencher la mise en mouvement de sa pensée. C'est alors qu'on assiste à l'élaboration de son argumentation éclairée: celle d'une possible coexistence pacifique entre les peuples, neutralisée par la nécessité de l'échange commercial. En privilégiant la microhistoire, le récit intime, Florence Lazar ouvre des brèches sur des événements complexes et traumatiques. Le sentiment d'urgence des témoignages, celui des peuples opprimés, n'aboutit pas pour autant à la fabrication d'un message. Procédant par réduction d'information sur le contexte, elle donne la priorité à la présence de l'image. Pour Catherine Dalfin, mieux voir c'est voir moins. Au choix qu'elle fait de zones non surchargées, répond celui d'un dispositif léger et d'une économie des signifiants de l'image. Embarquant seule avec sa caméra, elle adopte une démarche phénoménologique qui tente de capter ce qui est en passe d'apparaître (et de disparaître). À la manière dont François Niney a défini les enjeux de l'«horizon du documentaire», le dénuement du regard qu'elle propose fait coïncider, en toute subtilité, le monde qu'elle

CATHERINE DALFIN
Can we go quickly to the sun?
2008.
Vidéo, 44 min.
Courtesy Catherine Dalfin.

1. Séminaire automnal organisé par Le BAL, «Les images manquantes», les 24 et 25 octobre 2011, à l'EHESS, Paris.
2. François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran - Essai sur le principe de réalité documentaire*, 2^e édition, De Boeck, 2011, p. 107.

FLORENCE LAZAR

Les paysans, 2000.

Vidéo, 18 min.

Courtesy Florence Lazar.

La prière, 2008.

Vidéo, 20 min.

Courtesy Florence Lazar.



de souvenirs partiels et diffractés, d'histoires multiples où s'introduit sans difficulté l'imagination. C'est aussi ce que Florence Lazar explore dans *Prvi deo* (2006), quand elle s'introduit dans l'actualité du premier procès à Belgrade qui voyait accuser de crime de guerre des serbes pour leur participation au massacre d'Ovcara, en 1991. Elle y aménage des espaces alternatifs de parole, y définit un cadre non institutionnel de témoignages. Embarquée à bord d'une voiture, la cinéaste invite une croate à revisiter son passé en circulant, de surcroît la nuit, sur les lieux du crime. La conductrice évoque les traces invisibles d'un traumatisme auquel seule une mémoire énoncée peut donner forme, et constituer une preuve. Outre cette scène qui ouvre et ponctue le film, Florence Lazar suit un groupe de familles de victimes, autorisées à assister au procès. Comme il lui est interdit de pénétrer dans la salle, elle en expose les contours : dans les couloirs et les salles d'attente, avant et après, et, ainsi, choisit l'évènement contre le monument pour lutter contre l'oubli, opte pour la multiplicité des prises de paroles subjectives, susceptibles de produire une histoire complexe.

Le temps de l'apprentissage

habite avec son territoire cinématographique. S'infiltrant au milieu d'espaces de survie, elle choisit de filmer ceux qui, laissés au bord de la route, s'efforcent de réinventer un rapport au monde pour le rendre possible. *Can We Go Quickly To The Sun?* (2008) montre une base militaire secrète créée par les soviétiques en Lettonie pour espionner l'Europe, puis abandonnée suite à l'indépendance du pays. Depuis, des habitants se sont réappropriés les lieux et ont tenté de réhabiliter le télescope, en le détournant de sa fonction d'origine. Cette manière de filmer les invisibles entre en résonance avec *All the children but one* (2008) de Noëlle Pujol qui confère, via les récits d'enfants d'un village de Hongrie, une présence à l'absence de leur ami décédé. Installant des temps de paroles, desquels elle évacue délibérément l'adulte, l'artiste fait surgir un rapport humain avant tout déterminé par les reconstructions

Si Clarisse Hahn va pour la première fois rencontrer la grand-mère de son mari escortée de sa caméra (*Kurdish Lover*, 2010), que Noëlle Pujol installe la sienne avant de recevoir un secret de famille (*Histoire racontée par Jean Dougnac*, 2010), ces expériences qui touchent directement l'intimité des cinéastes ne prennent pas la forme d'une exploration narcissique : elles adressent la problématique plus large d'une co-présence du cinéaste et du sujet filmé. Aucune des artistes que l'on vient d'évoquer ne se soustrait complètement au système de l'image. Elles se savent un des éléments constitutifs de la réalisation du film mais n'en occupent pas pour autant le devant de la scène. Leur voix ou celle de leur traducteur se fait entendre, on les voit ponctuellement, leurs interlocuteurs les interpellent... Clarisse Hahn s'achemine vers des communautés régies par des codes d'appartenance identitaire dont elle décrypte les modes

de vivre ensemble et dont les attitudes corporelles en constituent un des symptômes. Ce qu'elle voit à travers *Karima* (2003), jeune fille qui se meut aisément entre plusieurs codes culturels a priori antithétiques – ceux de son origine maghrébine et de sa pratique du sadomasochisme –, c'est un nœud social, une dynamique singulière d'affirmation de soi. Lors d'une séance de visionnage de la scène SM qui vient de se jouer, elle décide de rentrer dans le champ de la caméra aux côtés des protagonistes et ainsi participe à la construction de leur regard analytique. À ces expériences extrêmes s'opposent la pudeur et la rigidité des corps d'une famille protestante qu'elle interroge sur son rapport à la tradition, à l'argent, au bonheur... Dans ce film, *Les protestants* (2006), la caméra cherche sa place face aux corps, privilégie les plans fixes, zoome pour mieux les sonder et rentre plein pot dans l'image des tableaux ou des journaux de famille qui lui sont présentés. L'impression d'appartenance familiale qui protège autant qu'elle contrarie les individus est augmentée par l'effacement des délimitations entre les lieux d'habitation, dû en partie au resserrement du cadre sur les sujets. La proximité que Clarisse Hahn entretient avec ses protagonistes – elle connaît la famille protestante, devient l'amie de Karima ou de l'actrice porno Ovidie, avec qui elle va jusqu'à partager un logement – semble constituer une condition *sine qua non* à l'instauration d'un rapport de confiance et le moyen de trouver la juste distance avec ceux qu'elle filme.

« Le cinéma, art de l'instant et de l'instantané, est à mon avis l'art de la patience et l'art du temps », dira Jean Rouch³. Alors que les médias « pressent » la vision et, ce faisant, compressent et amputent notre compréhension du monde, les artistes donnent le temps à la complexité du réel de s'installer. Contre les temps forts de l'action, les « temps faibles » de l'infra-ordinaire. « Ni crescendo, ni climax, mais une incubation dans la durée »⁴. Florence Lazar, pour *La prière* (2008), installe fixement sa caméra dans la rue à l'endroit d'une prière musulmane. Grâce à la persistance du cadre et à l'attention donnée du début à la fin de l'action, ce que l'on aurait pu penser une foule homogène, réunie un temps dans l'espace public, apparaît hétérogène et formé de temporalités singulières à chacun. Sollicitant du temps de regard, l'artiste rend visible la coexistence du collectif et du singulier. Contre une vision programmatique et messianique qui voudrait anticiper l'image, les artistes privilégient la posture de l'apprenti. « Nous avons constaté [...] dans l'art du XX^e siècle, » écrivent Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, « l'apparition d'un nouveau rapport : entre la division du sujet, dans un processus de formation mêlant apprentissage et méconnaissance, et le témoignage ou l'enquête comme expérience d'une altérité sociale, culturelle et même anthropologique, qui se démarque des normes nouvelles de l'information médiatique. »⁵ Dans *Le Préparateur* (2006), Noëlle Pujol met en abyme les étapes de production du film par procuration du métier d'autrui. Partageant l'espace circonscrit et scientifique d'un taxidermiste et de son cygne mort, la cinéaste filme, depuis la séparation du corps jusqu'à sa reconstitution, le processus de remontage de l'animal. Passant de la photo au dessin, de la sculpture au théâtre, l'action enregistrée apparaît comme la méta-



phore du film en train de se faire. Et comme c'est souvent le cas dans les films de Noëlle Pujol, elle commence par la fin : l'animal mort, la fin du travail, un enfant disparu. Cet hommage rendu à la patience artisanale fait de précision, pourrait faire écho, le fantastique en moins, au film *Les yeux sans visage* de Franju qui, au lieu de retourner les images comme le fait Chris Marker, incise le réel pour aiguïser notre regard, comme par opération chirurgicale. C'est au moment de la pose de l'œil – moment propice à l'apparition des visages – que Noëlle Pujol décide d'apparaître dans le champ. « J'ai eu le sentiment [...] de faire entrer dans le cadre ce qui se trouve derrière le tableau. Instant où j'ai senti que j'étais devenue à mon tour le modèle pour la reconstitution du cygne. »⁶

Si dans l'image d'actualité, la réalité montrée et la vérité énoncée se recouvrent, les images en mouvement des artistes que l'on vient d'évoquer ne sont jamais pleines, ni univoques. D'abord parce qu'une image n'est pas « suffisante », elle soustrait ou déborde du réel et en appelle toujours une autre pour faire sens, ensuite, parce que même une fois mises bout à bout, ces images continuent à ne courir après aucun dénouement. Mus par le désir de s'emparer du passé et d'écrire l'histoire au présent, ces artistes éduquent notre regard : ils proposent des perspectives alternatives et ouvertes qui mettent l'imaginaire du spectateur au travail.

3. François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran – Essai sur le principe de réalité documentaire*, op.cit., p. 157.

4. François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran – Essai sur le principe de réalité documentaire*, op.cit., p. 126.

5. Jean-François Chevrier, Philippe Roussin, *Le parti pris du document*, in EHESS Communications, 71, 2011, Seuil.

6. Noëlle Pujol, journal du Festival du film documentaire, 2006.

Filming Invisibles**Re-information**

What a challenge to want to hitch yourself to the “documentary film” bandwagon! During my research, and my discussions with artists, each and every attempt to define this genre in relation to any other (the visual arts, fiction, or experimental film) exploded in mid-air. The choice of the object, the experience in the field, improvisation, everything which, on the face of it, seemed to represent the spearhead of the documentary object, saw itself catapulted by counter-examples of hybrid objects once and for all beyond any pigeonholing. So it has indeed been necessary to see things the way they are: the issue does not involve genre or medium. It never has. The Lumière brothers (1895) speeded up the tempo of the pace of factory production so that it could be contained in the reel. Robert Flaherty, in *Nanook of the North* (1922) got the protagonists to re-enact and stage ancestral, albeit abandoned, activities. Cinema came into being as fiction as much as it came into being as documentary. So what remains are “moving images” which have a certain “relationship to reality”, more or less dilated, more or less anticipated. What should steer our analysis is the characterization of this relationship: what artists perceive and the way in which they share it. I have here decided to base my line of thinking on films by Clarisse Hahn, Florence Lazar, Catherine Dalphin and Noëlle Pujol, produced over these past ten years, because they seemed to me to share a certain number of direction principles, and proceeded by way of a similar intent which turns its back on the anaesthesia of the eye, and the way it sees, and renders visible what would otherwise not have been. Otherwise put, “necessary” images, which off-centre our eye, and how it sees, and renew our understanding of the world. While the media image still plays with the possibility of an objective way of seeing things, artists are not only not turning their backs on their subjec-

tive “focus point”; they are also fully assuming a manner of writing, albeit tiny, inherent to the cinematographic system. Let us say it again: a reliance on an already existing reality does not dispense with the issue of staging and presentation. There is always framing, composition, cutting, interpretation, i.e. the expression of reality based on a certain aspect of the camera. All the same, when reality arrives without us, it cannot be seen without us looking at it. The narrative organization, the organization of the eye and how it sees, are part and parcel of this elucidation. Reacting to a whole that is visible and accessible, to a media image and to the writing of a history of the powerful, artists, believe it or not, produce pockets of challenge to the powers-that-be. “Missing images”, to borrow the nice title of a conference recently held by the BAL (art centre dedicated to the document-image in Paris).¹

Passing the mike

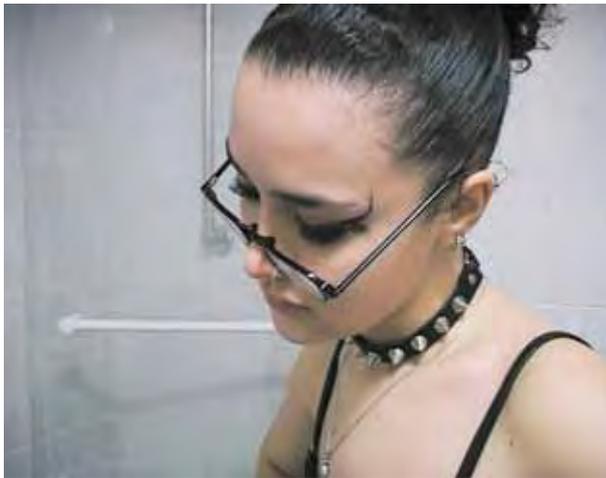
For all this, these artists are not laying claim to playing a directly political part, understood as an activism which might be ‘fully paid-up’. They are happier learning from their elders, Jean-Luc Godard *inter alios*, which consists in finding in the image itself the venue of commitment. They are neither visionaries nor soothsayers, so they tend to adhere to the line of thinking of Georges Franju, whose intent is “to reveal the invisible, not in the metaphysical sense of a hinter-world or of a buried past, but in the materialist sense of what one does not know or does not wish to see in the present reality.”² This breakthrough of appearances proceeds less by way of the assertion of their viewpoint than by way of the triggering of that of others. Without previously knowing what that will find there, they set off to discover places and people who sharpen their curiosity, and, by keeping them in their original setting, try to analyze them. Florence Lazar stages moments when the mike, as it were, is passed to those

NOËLLE PUJOL

All The Children But One, 2008.

Vidéo, 40 min.

who do not have access thereto. If she is interested in the postwar situations in the former Yugoslavia, it is because she wants to understand territorial conflicts which govern desires for power and domination. By preferring field experience, she tries to retrieve the discrepancy in the off-kilter perceptions which come to us from all that. She draws out events and questions their possible translations, especially in the mental space of the minorities who have experienced them. In *Les Paysans* (2000), she lets two farmers talk. Just as the static shot becomes a discreet receptacle, man, caught in an everyday and mechanical action (sorting vine shoots), can trigger the setting-in-motion of his thinking. This is when we witness the devel-



opment of his enlightened reasoning: that of a possible peaceful co-existence between peoples, neutralized by the need for commercial trade. By pinpointing micro-history, and the private narrative, Florence Lazar opens up gaping gaps with regard to complex and traumatic goings-on. The feeling of urgency in the reports, that of oppressed peoples, does not, for all that, culminate in the manufacture of a message. Proceeding by way of a reduction of information about the context, she prioritizes the presence of the image. For Catherine Dalphin, seeing better is seeing less. The choice she makes of non-overloaded zones is answered by that of a lightweight arrangement and an economy of image-related signifiers. Setting off on her own with her camera, she adopts a phenomenological approach which attempts to capture what is in the process of appearing (and disappearing). Like the way in which François Daney has defined the challenges of the “horizon of the documentary”, the barring of the eye that she proposes creates an overlap, with much subtlety, between the world which she lives in and her cinematographic territory. By working her way into the midst of survival spaces, she elects to film those who, left by the roadside, strive to re-invent connection with the world in order to make it possible. *Can We Go Quickly to the Sun?* (2008) shows a secret military base created by the Soviets in Latvia to spy on Europe, then abandoned after the country's independence. Since then, inhabitants have re-appropriated those places and tried to rehabilitate the telescope, removing it from its original function. This way of filming invisibles dovetails with *All the Children But One* (2008) by Noëlle Pujol, who, by way of tales told by children in a Hungarian village, lends a presence to the absence of their deceased friend. By installing times for words, from which she intentionally removes grown-ups, the artist brings forth a human relationship determined above all by the reconstructions of partial and diffracted memories, and many different stories into which imagination is introduced without any difficulty. This is also what Florence Lazar explores in *Privi deo* (2006), when she

introduces herself into the topicality of the first trial in Belgrade where Serbs were accused of war crimes for their participation in the Ovčara massacre of 1991. Here she arranges alternative spaces for words, defining a non-institutional framework of testimony. Getting into a car, the film-maker invites a Croatian woman to revisit her

past by driving around the scene of the crime, at night, to boot. The woman driving describes the invisible traces of a trauma to which only a declared memory can give shape, and offer proof. In addition to this scene which opens and punctuates the film, Florence Lazar follows a group of victims' families, authorized to attend the trial. Because she is not allowed to go into the court, she shows what

CLARISSE HAHN

Karima, 2003.

Vidéo SD, 98 min., couleur.

lies around it: in the corridors and waiting rooms, before and after, and, in this way, she chooses event over monument to fight against oblivion, and opts for the multiplicity of subjective utterances, capable of producing a complex (hi)story.

The Time of Apprenticeship

If Clarisse Hahn goes for the first time to meet her husband's grandmother escorted by her camera (*Kurdish Lover*, 2010), and if Noëlle Pujol installs hers before receiving a family secret (*Histoire racontée par Jean Dognac*, 2010), these experiences, which directly affect the film-maker's privacy, do not take the form of any narcissistic exploration: they address the wider issue of a joint presence of film-maker and subject filmed. None of the artists whom we have just mentioned is completely removed from the image system. They know that they are one of the component parts of the making of the film, but, for all this, they are not centre stage. Their voice or their translator's voice can be heard. We see them at specific times, and the people talking with them call out to them... Clarisse Hahn heads towards communities governed by codes of identity-based membership, where she deciphers ways of living together, and whose physical attitudes represent one of the symptoms. What she sees through *Karima* (2003), a girl who moves easily between several, on the face of it, antithetical cultural codes—those of her North African origins and her practice of sadomasochism—is a social node, a particular dynamic of self-assertion. During a viewing session of the SM scene which has just been enacted, she decides to re-enter the camera's field alongside the protagonist, and she thus takes part in the construction of their analytical way of seeing things. These extreme experiences contrast with the propriety and rigidity of the bodies of a Protestant family whom she questions about their relationship to tradition, money, and happiness... In this film, *Les Protestants* (2006), the camera seeks its place opposite the bodies, favours static shots, zooms, the better to delve



CLARISSE HAHN

Karima, 2003.

Vidéo SD, 98 min., couleur.

into them, and enters in one fell swoop into the image of the family pictures and diaries which are shown to her. The impression of family membership, which is as protective as it is bothersome, is increased by the erasure of the boundaries between the dwelling places, partly due to the frame squeezing the subjects. The closeness that Clarisse Hahn enjoys with her protagonists—she knows the Protestant family, she becomes a friend of Karima and the porn actress Ovidie, with whom she will even share accommodation—seems to represent a *sine qua non* condition for the establishment of a relationship of trust and a way of finding the right distance with the people she is filming.

“Cinema, art of the instant and the instantaneous, is, in my view, the art of patience and the art of time”, in the words of Jean Rouch.³ While the media “hasten” vision and, in so doing, compress and amputate our understanding of the world, artists provide the time for the complexity of reality to be established. Versus the highpoints of action, we have the “low points” of the infra-ordinary. “Neither crescendo nor climax, but an incubation in time”.⁴ For *La prière* (2008), Florence Lazar fixes her camera in the street at the place of a Muslim prayer. Thanks to the persistence of the frame and the attention given from the beginning of the plot to the end, what we might have thought to be a homogeneous crowd, brought together for a period of time in the public place, appears heterogeneous and formed by time-frames peculiar to each person. In seeking out the time to look, the artist gives visibility to the co-existence of the collective and the singular. As opposed to a programmatic and messianic vision which would anticipate the image, artists prefer the apprentice’s stance. “We have noted [...] in 20th century art,” write Jean-François Chevrier and Philippe Roussin, “the appearance of a new relationship: between the division of the subject, within a process of formation mixing apprenticeship and ignorance, and the report or inquiry as an experience of social, cultural and even anthropological otherness, which stands apart from the new norms of me-

dia information”.⁵ In *Le Préparateur* (2006), Noëlle Pujol duplicates the stages of the film’s production by procuring the trade of someone else. Sharing the defined and scientific space of a taxidermist and his dead swan, the film-maker films the process of putting the animal back together, from the separation of the body to its reconstruction. Shifting from photo to drawing, and from sculpture to theatre, the action recorded appears like the metaphor of the film in the process of being made. And as is often the case in Noëlle Pujol’s films, she starts at the end: the dead animal, the end of the work, a child who has disappeared. This tribute paid to the craftsman’s patience with its precision might echo, minus the fantastic factor, the film *Les yeux sans visage* made by Franju who, instead of reversing the images as Chris Marker does, incises reality in order to sharpen our eye, as if by a surgical operation. It is at the moment when the eye is cast—a moment propitious for the appearance of faces—that Noëlle Pujol decides to appear in the shot. “I had the feeling [...] of bringing into the frame what happens to be behind the picture. A split second when I felt that I had, in my turn, become the model for the swan’s reconstruction”.⁶

If the reality shown and the truth stated overlap in the image of actuality, the moving images of the artists we have just mentioned are never full, or unambiguous. First and foremost because an image is not “sufficient”, it extracts from reality or spills beyond it, and invariably calls upon another image to make sense, subsequently, because even once put end to end, these images continue not to chase after any dénouement. These artists, prompted by the desire to take hold of the past and write the history of the present, educate our eye: they propose alternative and open outlooks which put the viewer’s imagination to work.

1. Autumn seminar organized by the BAL. “Les images manquantes”, 24 and 25 October 2011, at the EHESS, Paris.

2. François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran – Essai sur le principe de réalité documentaire*, 2nd edition, De Boeck, 2011, p. 107.

3. François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran – Essai sur le principe de réalité documentaire*, op.cit., p. 157.

4. François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran – Essai sur le principe de réalité documentaire*, op.cit., p. 126.

5. Jean-François Chevrier, Philippe Roussin, *Le parti pris du document*, in EHESS Communications, 71, 2011, Seuil.

6. Noëlle Pujol, journal of the Festival of film documentaire, 2006.

JEAN-PIERRE REHM

par/by
Emmanuelle Lequeux

«Ce qui s'offre aujourd'hui, c'est le monde»

Entretien avec Jean-Pierre Rehm, critique d'art et directeur du FID, festival international du documentaire de Marseille.

Emmanuelle Lequeux — Vous dirigez depuis dix ans le festival du film documentaire de Marseille, le FID, que vous avez ouvert à toutes les formes de cinéma, ce qui fait de vous un observateur privilégié des liens entre arts plastiques et documentaire. Quand est-ce que, selon vous, art et cinéma ont commencé à imaginer des alliances possibles ?

Jean-Pierre Rehm — On prend trop souvent le problème par le biais de l'art, or il faut aussi le prendre par le biais du cinéma afin de comprendre pourquoi le documentaire n'est pas un genre, mais un champ d'exploration. Il est essentiel aussi de revenir aux films des avant-gardes des années 1920, car c'est à ce moment là que tout se joue décisivement, notamment quand certains artistes russes, Dziga Vertov en tête, font le choix du cinéma plutôt que de la photo ou de la peinture. Ce dernier définit son film mythique, *L'homme à la caméra*, comme « un film sans » : sans acteur, sans décor, sans théâtre... C'est primordial : alors que les avant-gardes choisissent le cinéma de façon maximaliste, expressive, comme Eisenstein désireux de combiner tous les arts, Vertov décide de priver le cinéma du cinéma. Il ampute. Son cinéma est moins minimal que blessé, amputé des puissances du cinéma auxquelles il substitue d'autres ressources.

Vertov versus Eisenstein, vous voyez donc dès les années 1920 deux tendances se dessiner ?

Le coup d'envoi de Vertov est double et décisif. D'abord parce que la provenance, c'est l'art, pas le cinéma, nourrie de la réflexion des avant-gardes pour atteindre un plus large public, parler du monde. Ensuite parce que dès sa naissance, le documentaire est avant tout démuné. Privé de. Ce qu'on appelle le réalisme, qui est la vocation du documentaire dans la lignée de Courbet, se fait dans cette enceinte très réduite, d'abord sous le signe du manque. Étonnamment, Vertov cherche une autodéfinition du cinéma, en un geste typiquement moderniste. Ce qui m'amène à dire que l'essence du cinéma réside dans cette pauvreté.

Ces films des avant-gardes avaient pour spécificité de se vouloir outil de propagande. Comment allier des préoccupations formalistes à ce désir de porter la parole politique ?

Il y a effectivement un paradoxe, que je ne saurais résoudre. Les cinéastes allemands combattent le fléau du nazisme, les russes font la promotion de leur révolution. Sur ces deux scènes, le politique requiert, exige, une efficacité qui se définit très vite comme artifice. Brecht clamait qu'il faut tuer l'ambiguïté, cette expression typique de la petite bourgeoisie. Vertov a eu la volonté d'obéir à ses dictateurs, mais il a très vite rencontré des problèmes.

Évoquons maintenant le deuxième temps fort du documentaire, les années 1960 et 1970, où prévaut là encore la parole politique.

Dans ces années de lutte, le programme avant-gardiste d'une certaine efficacité politique semble avoir gagné et nombre de films massifs au message clair sont alors produits, qui excluent l'art de leur problématique. Le cinéma documentaire se nourrit alors d'un héritage dégradé des avant-gardes, prônant un cinéma pour tous et très clair. Beaucoup de gens, comme les ouvriers du groupe Medvekin, apprennent sur le tas à se servir d'une caméra. Il s'agit avant tout de faire passer un message. C'est de l'artisanat pris

dans l'urgence. Cela a entraîné une clôture du genre, qui est allé jusqu'à s'opposer très fermement à la fiction, selon eux dans les mains de l'imaginaire capitaliste. Il faudrait évoquer aussi le cinéma britannique des années 1950, le fameux cinéma d'observation scientifique avec ces choses horribles comme de regarder l'évolution d'un enfant à 7, 17, 27 ans. Mais ce n'est pas très intéressant.

Comment considérez-vous le cas de Godard, qui se met au début des années 1970 à produire des documentaires ?

On dit toujours que Godard a une approche documentaire quand il réalise des fictions comme *La Chinoise*, mais au fond je suis persuadé qu'il n'aime pas vraiment ça. Le moment où il réalise des documentaires correspond à un moment où le tarabuste le désir d'échapper au fardeau d'être artiste. Il veut se débarrasser de lui-même, sans trop y parvenir. Pour moi il n'est pas du tout documentariste, c'est juste un cuisinier génial qui a le plus profond respect des ingrédients.

Une des particularités de Godard est d'avoir travaillé pour la télévision, ce qui serait inimaginable aujourd'hui.

À l'époque, la télévision de l'ORTF est là pour accomplir le programme de l'avant-garde ! C'est très troublant. Au moment où les luttes s'éteignent au cœur des années 1970, le cinéma se trouve avec plein de bras



ARIANE MICHEL

Sur la Terre, 2005.

Vidéo DV, beta & dvd, 13 min.,

son stereo / stereo sound.

Courtesy galerie

Jousse Entreprise.



ARIANE MICHEL

La Ligne du dessus, 2010.

Quadriptyque vidéo / 4 channel
video installation.

4 projections HD synchronisées,

son, 24 min. / 4 HD projections,
synchronized, with sound, 24 min.

Production Espace Croisé,

Roubaix, avec le soutien de

l'association Takh / Produced by

Espace Croisé with the support of Takh.

Courtesy galerie Jousse

Entreprise.

et plus d'emploi: la télévision apparaît et s'ouvre à tous. Comme l'écrit Serge Daney dans *Le salaire du zappeur*, il y a là un espace possible, qui n'est pas si indigne. En revanche, le cinéma expérimental qui s'est trouvé devant le butoir du cinéma commercial n'a pas, lui, accès à la télévision. Il se construit alors une forteresse.

Venons-en à la situation contemporaine. Aujourd'hui, beaucoup de plasticiens sont attirés par les moyens et l'imaginaire du cinéma, et la réciproque est également vraie. Comment évaluer ces allers-retours ?

Aujourd'hui l'évolution vient des deux côtés. Depuis la Documenta X en 1997, voire l'exposition de Chantal Akerman au Jeu de Paume en 1995, un vrai coup d'envoi a été donné: les cinéastes accèdent à l'espace d'exposition. Du côté de l'art, il y a une certaine défiance: jusqu'au milieu des années 1990, aucun artiste ne s'affrontait à la question du documentaire. Les repères sont aussi brouillés par des gens comme Harun Farocki qui se considèrent comme cinéastes et non artistes. Ce dernier raconte souvent qu'il a deux types de problèmes: répondre pendant des débats à des questions posées par les gens de cinéma, qu'il trouve débiles, et répondre à des questions posées par les gens de l'art, qu'il ne comprend pas. La rupture entre ces deux mondes reste significative: des plasticiennes comme Ariane Michel, Clarisse Hahn ou Marie Voignier n'ont pas fait d'école de cinéma et ont des références cinématographiques assez approximatives. C'est la réduction des coûts de tournage et la maniabilité nouvelle des outils qui leur ont permis de faire un pas vers le cinéma. Quant aux cinéastes, ils cherchent des alternatives économiques dans les galeries, qui s'emparent de leurs objets sans trop savoir qu'en faire, comme Marian Goodman qui travaille avec Pedro Costa et Wang Bing, deux cinéastes qui ont une pratique documentaire.

Doit-on considérer qu'en s'exposant ainsi dans les centres d'art et musées, les cinéastes du documentaire renouvellent leur regard, ou que les œuvres y perdent en puissance ?

J'ai beaucoup de doutes sur ces gens du documentaire qui se risquent à l'art, de Kiarostami à Atom Egoyan, même si leurs mauvaises expositions ne discréditent pas du tout leur objet film. Ils essaient de faire des accrochages mais ne connaissent ni l'histoire de la sculpture ni celle de la vidéo, et bien souvent ils réinventent la lune. Leur intérêt est avant tout économique. Mais après tout, peu m'importe que l'exposition d'Apichatpong Weerasethakul au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris n'ait pas été renversante: elle lui a permis de produire sa palme d'or, et c'est l'essentiel. C'est peut-être difficile à croire, mais Akerman a énormément de mal à financer ses films. Même chose pour Oliveira. Cependant, il faut reconnaître que le monde de l'art relève aussi pour eux du fantasme. Chris Dercon me racontait récemment qu'il voulait montrer un film de Straub et Huillet sur Cézanne à côté d'une toile de Cézanne. Je lui ai dit trouver son idée idiote. Mais il m'a rétorqué que Straub, quand il l'a appris, avait les larmes aux yeux: pour eux, intégrer l'espace du musée, c'est revenir sur cette blessure initiale dont je parlais au sujet de Vertov, vers cet art dont ils ont été privés. C'est une vieille douleur, très ancienne: dans tous les films de qualité, on peut déceler ce renoncement, ce vœu de pauvreté. Et soudain on les ramène vers les riches!

Vous évoquez cette pauvreté comme éthique et esthétique, mais aussi au sens strict, de manque de moyens ?

Au FID, un jour, j'ai décidé de mettre dans la même compétition fiction et documentaire: Weerasethakul contre Patricio Guzman. Ce dernier, grand réalisateur chilien, m'a dit: «tu nous a tendu un traquenard, ce n'est pas possible de juger les deux en même temps car la fiction a plus d'argent que nous». Je lui ai répondu: «Mes fictions valent cinquante fois moins que tes films!» Lui peut avoir des budgets de 700 000 euros, quand je montre des longs métrages à 12 000! Mais il demeure un puritanisme monacal attaché à ce champ de la création, c'est indécrottable. Et avec cette pauvreté vient un moralisme qui continue à se défier de l'espace de l'art et des ambiguïtés qu'il porte.



NOËLLE PUJOL
Histoire racontée par
Jean Dougnac, 2010.
 Vidéo, 40 min.

Comment analysez-vous en retour l'entrée progressive des plasticiens dans le champ du cinéma ?

Les gens de l'art n'ont, eux, pas peur, même s'ils réalisent eux aussi des objets pauvres. Clarisse Hahn ou Noëlle Pujol n'ont pas peur du luxe artistique. Ces jeunes artistes méconnaissent le documentaire, mais, et c'est plus important, ils savent décortiquer Coppola. Ce qui leur apporte un vocabulaire plus riche que s'ils se nourrissaient uniquement de Chris Marker, Johan Van der Keuken ou Frederick Wiseman : le cinéma joue davantage avec le cinéma.

Comment expliquer qu'après des années d'indifférence, tant d'artistes s'affrontent à la question du cinéma documentaire ? Que cherchent-ils dans ce champ que l'art ne saurait leur offrir ?

Je n'ai aucune assurance à le dire, mais j'ai l'impression que ce qui les excite est l'accès possible à une plus grande complexité, l'envie de richesse. Pendant des années, dans les décennies 80 et 90, le cinéma documentaire a été pourri par le cancer narcissique. Les outils étaient devenus si simples que l'on se trouvait devant un seul sujet possible : soi-même, ou sa grand-mère. Heureusement, nous nous sommes débarrassés de tout cela. Ce qui s'offre aujourd'hui, c'est le monde. Les artistes l'évoquent avec une diversité extrême, dans une mosaïque de propositions très variées, et c'est ce qui me passionne. Tous ces films ont une économie très réduite, de 2 000 à 30 000 euros, dont aucun documentariste pur et dur ne voudrait. Cela peut être positif : le cinéma est le seul art où tout se voit, même et surtout l'argent.

La génération des Huyghe, Parreno, Gonzalez-Foerster a été pionnière dans ses rapprochements avec le cinéma. Comment évaluez-vous leurs objets filmiques ?

J'ai beaucoup d'estime pour leur travail. Pour eux, un film est à chaque fois l'occasion d'aiguiser une question. J'ai beaucoup apprécié la stratégie du *Zidane* de Philippe Parreno et Douglas Gordon, car ils ont vraiment réfléchi à la logique tripartite production-tournage-diffusion. Voir ce DVD à la Fnac en tête de gondole, ça c'est de l'avant-garde !

Pourquoi les cinéastes expérimentaux restent-ils enfermés dans leurs propres frontières sans participer du tout à ce débat ?

Le champ du cinéma expérimental estime avoir assez souffert comme ça et n'est pas désireux d'ouvrir

toutes les vannes. S'ils s'ouvrent, ils se dissolvent. De toute façon je trouve leur production actuelle très académique.

Ces interventions de plasticiens dans le champ documentaire provoquent-elles un renouvellement du genre ?

Il n'y a pas renouvellement, mais affutage. Ces gens amènent l'ambiguïté, la sophistication, la modestie, une vraie puissance d'étonnement, sans pataugas. Surtout, ils sont confiants dans le fait que le film parle plus que ce que l'on pourrait en dire. Quant à la tradition stricte du documentaire, elle est aujourd'hui cloisonnée aux débats télé sur la peine de mort ou la pollution. Heureusement, il y a des cinéastes comme Arnaud des Pallières qui savent ce qu'est la complexité. Le milieu de l'art a tendance à croire que la complexité, c'est Johan Grimont, dont il s'empare comme d'une merveille : moi je trouve ça chichi, c'est de la sophistication à portée de main ; c'est brillant, mais cela me laisse froid. La simplicité des moyens permet selon moi plus de complexité de la pensée.

Vous aimez évoquer l'idée de films idiomatiques. Les artistes français ont-ils selon vous une particularité de regard ?

La spécificité française depuis toujours, c'est cet art très élaboré de filmer la parole, de Jean-Charles Hue à Marie Voignier.

Si on les compare à l'hétérodoxie documentaire, qu'apportent ces plasticiens qui souvent font partir la réalité vers une sorte d'onirisme, comme le *Pont du trieur* de Charles de Meaux et Philippe Parreno que l'on pourrait qualifier de « documensonge » ?

Je parlerais plutôt d'étrangeté, ou de féerie. Dans sa *Chronique d'une femme chinoise*, Wang Bing filme une femme qui raconte sa vie dans les camps de redressement. La caméra ne s'arrête jamais, même quand elle va pisser, et tout d'un coup quand le jour est tombé, on se retrouve face à un écran noir. C'est énorme. C'est comme si tout ce film avait pour centre ce moment où l'on ne voit plus rien et où l'on entend parler. Pour moi c'est une féerie sans poésie, c'est le noir de l'horreur. Une horreur que l'on peut faire émerger quand l'on ne voit plus rien à l'écran. Cette femme, c'est la nuit de l'histoire.

“What is offered today is the world”



Interview with Jean-Pierre Rehm, art critic and director of the Marseille international documentary film festival [FID], conducted by Emmanuelle Lequeux.

Emmanuelle Lequeux—For ten years now you’ve been directing the FID, the international documentary film festival in Marseille, which you’ve opened up to all forms of film. This makes you a special observer of the links between the visual arts and the documentary. When do you think art and film began to imagine possible alliances?

Jean-Pierre Rehm—People too often approach the problem by way of art, but it must also be approached by way of the cinema, so as to understand why the documentary is not a genre, but a field of exploration. It’s also essential to go back to the films made by the avant-gardes of the 1920s, because it was at that moment that everything was played out once and for all, especially when certain Russian artists, headed by Dziga Vertov, opted for film rather than photography or painting. This latter described his mythical film, *Man with the Movie Camera*, as “a film without”: without actors, without sets, without theatre... It’s quintessential: whereas the avant-gardes chose cinema in a maximalist, expressive way, like

Eisenstein keen to combine all the arts, Vertov decided to deprive the cinema of cinema. He amputated. His cinema is less minimal than injured, amputated of the powers of cinema which he replaced with other resources.

Vertov versus Eisenstein... so from the 1920s on you see two tendencies being traced out?

Vertov’s opening gambit was twofold and decisive. Firstly because the source was art, not cinema, nurtured by the thinking of the avant-gardes to reach a wider audience, and talk about the world. Then because, ever since it came into being, the documentary was above all divested. Deprived of. What we call realism, which is the brief of the documentary in the tradition of Courbet, happens in this very reduced space, first and foremost under the aegis of lack and absence. Surprisingly, Vertov sought a self-definition of cinema, in a typically modernist gesture. Which prompts me to say that the essence of cinema lies in this poverty.

Those films made by the avant-gardes had the specific intent of being propaganda tools. How do we connect formalist concerns with this desire to convey political words?

There is in fact a paradox, which I’m unable to unravel. German film-makers fought the scourge of nazism, the Russians promoted their revolution. On both those stages, politics required and demanded an effectiveness which can be very swiftly defined as articial. Brecht declared that it was important to kill ambiguity, that expression typical of the petty bourgeoisie. Vertov was determined to obey his dictators, but he very quickly came up against problems.

Now let’s talk about the second high point of the documentary, the 1960s and 1970s, where political words again had pride of place.

In those years of struggle, the avant-garde programme, involving a certain political effectiveness, seemed to have won out and a lot of very big films with a clear message were duly produced, and they excluded art from the issues they dealt with. Documentary film was thus fuelled by a deteriorated legacy from the avant-gardes, advocating a cinema for one and all that was very clear. A lot of people, like the workers in the Medvekin group, learnt on the spot how to use a camera. What was at stake above all was getting a message across. It was craftsmanship in a state of emergency. This brought about a closure of the genre, which went so far as to be very stoutly opposed to fiction, which, in their view, was in the hands of the capitalist imagination. We should also mention the British cinema of the 1950s, the famous cinema of scientific observation with those horrible things like watching the development of a child at the age of 7, 17, 27... But it’s not very interesting.

How do you see Godard’s case, when he started producing documentaries in the early 1970s?

People always say that Godard had a documentary approach when he made fiction films like *La Chinoise*, but I’m basically pretty sure that he doesn’t really like that. The moment when he started making documenta-

WANG BING

Fengming, chronique

d’une femme chinoise, 2009.

Film HD couleur 16/9° transféré sur DVD, son, 230 min. / HD film,

color, 16:9, sound, DVD.



ries tallies with a moment when he was being badgered by the desire to escape from the burden of being an artist. He wanted to get rid of himself, though he didn't really succeed. For me he's not a documentary maker at all, he's just a brilliant cook who treats his ingredients with the greatest respect.

One of the distinctive things about Godard is that he worked for television, which would be unimaginable today.

At the time, the ORTF television organization was there to deal with the avant-garde programme! It's very confusing. At the very moment when the various struggles were dying down in the mid-1970s, there were plenty of people involved in the cinema, but no more jobs: television made its appearance and was there for everyone. As Serge Daney wrote in *Le salaire du zappeur*, there was possible room there, which was not so awful. On the other hand, experimental film found itself up against the wall of commercial cinema, and did not for its part have access to television, so it built a fortress for itself.

Let's come to the present-day situation. Nowadays, a lot of visual artists are attracted by the means and imagination of film, and the reverse is also true. How are we to appraise this toing and froing?

These days, developments are happening on both sides. Since Documenta X in 1997, and even since Chantal Akerman's exhibition at the Jeu de Paume in 1995, something really got going: film-makers had access to exhibition venues. Where art was concerned, there was a certain distrust: up until the mid-1990s, no artist was dealing with the documentary issue. The points of reference were also blurred by people like Harun Farocki, who regarded themselves as film-makers and not artists. This latter often recounts how he has two types of problems: replying, during discussions, to questions put by film people which he finds stupid, and answering questions put by art people, which he doesn't understand. The break between these two worlds is still significant: visual artists like Ariane Michel, Clarisse Hahn and Marie Voignier never went to film school and have somewhat sketchy film references. Because filming costs have become lower and because it has become easier to handle the new tools involved, they have managed to get a foothold in cinema. As far as film-makers are concerned, they are looking for economic alternatives in galleries, which are snapping up their objects without really knowing what to do with them—one example being Marian Goodman

who is working with Pedro Costa and Wang Bing, two film-makers who are involved with documentaries.

Are we then to think that by thus exhibiting in art centres and museums, documentary film-makers are renewing the way they see things, or that works are losing their force in them?

I'm very doubtful about these documentary people who venture into art, from Kiarostami to Atom Egoyan, even if their not very good exhibitions in no way discredit their film object. They're trying to hang their works but they're not acquainted either with the history of sculpture or with that of video, and in a lot of cases they're reinventing the wheel. Their interest is above all economic. But after all, it doesn't much matter to me if the exhibition of Apichatpong Weerasethakul at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris [City of Paris Museum of Modern Art] failed to knock us off our feet: it enabled him to produce his "Palme d'Or", and that's what really matters. It's possibly difficult to believe, but Akerman has huge trouble funding her films. The same goes for Oliveira. But it has to be acknowledged that the art world also has to do with fantasy, for them. Chris Dercon was recently telling me that he wanted to show a film by Straub and Huillet about Cézanne alongside a Cézanne canvas. I told him I found his idea idiotic. But he reposted that when Straub found out about it, he had tears in his eyes: for them, entering the museum space is like returning to that initial wound I was talking about to do with Vertov, towards that art they have been deprived of. It's an old, very ancient pain: in all quality films, you can detect this renunciation, this vow of poverty. And suddenly riches come their way!

You describe this poverty as ethical and aesthetic, but also, in the strict sense, as a lack of means?

At the FID, one day, I decided to put fiction and documentary in the same competition: Weerasethakul versus Patricio Guzman. This latter, a great Chilean director, told me: "You have set a trap for us, it's not possible to judge the two at the same time because fiction has more money than we do". I replied: "My fictions are worth fifty times less than your films!" He can raise budgets of 700,000 euros, when I'm showing full-length films costing 12,000! But there's still a monastic Puritanism attaching to this field of art, you can't get rid of it. And with this poverty there comes a moralism which still distrusts the space of art and the ambiguities that go with it.



APICHATPONG
WEERASETHAKUL
Exposition Primitive, 2009.
Musée d'Art moderne
de la Ville de Paris.
Photo: Thierry Langro.

How, on the other hand, do you analyze the gradual inroads made by visual artists into film?

Art people aren't afraid, even if they, too, produce poor objects. Clarisse Hahn and Noëlle Pujol are not afraid of artistic luxury. These young artists do not know much about the documentary, but—and this is more important—they know how to dissect Coppola. This gives them a richer vocabulary than if they were nurtured solely on Chris Marker, Johan Van der Keuken and Frederick Wiseman: cinema plays more with cinema.

After years of indifference, how do we explain that so many artists are grappling with the issue of documentary film? What are they looking for in this arena that art could not offer them?

I don't say this with any confidence, but I get the impression that what excites them is the possible access to a greater complexity, a desire for wealth. For years, in the 1980s and 1990s, documentary film was decayed by the cancer of narcissism. The tools had become so simple that people found themselves in front of just one possible subject: themselves, or their grandmother. Luckily, we have got rid of all that. What is offered today is the world. Artists describe it in hugely different ways, in a patchwork of very varied propositions, and this is what really interests me. All these films have a very low budget, between 2,000 and 30,000 euros, something which no diehard documentary-maker would want. This may be positive: film is the only art where everything is visible, even and above all money.

The generation of artists like Huyghe, Parreno, and Gonzalez-Foerster was a pioneering one in its connections with cinema. How do you rate their filmic objects?

I have a great deal of respect for their work. For them, a film is an opportunity, each and every time, to hone an issue. I greatly appreciated the strategy behind *Zidane*, made by Philippe Parreno and Douglas Gordon, because they really thought about the three-part logic: production-filming-distribution. Go and see that DVD at the FNAC on display at the end of the aisle, that's something avant-garde!

Why do experimental film-makers remained confined within their own boundaries without taking part at all in this discussion?

The field of experimental film reckons it has suffered enough as it is and it doesn't want to open all the sluice gates. If they open up, they fall apart. In any event, I find their present-day production very academic.

Are these interventions by visual artists in the documentary field giving rise to a renewal of the genre?

There's no renewal going on, just a sharpening. With a certain subtlety, these people are introducing ambiguity, sophistication, modesty, and a real power to surprise people. Above all, they are confident in the fact that film talks more than one might think. As for the strict tradition of the documentary, it is nowadays confined to TV discussions about the death penalty and pollution. Fortunately, there are film-makers like Arnaud des Pallières who know what complexity is. Art circles tend to think that complexity is Johan Grimont, whom they seize upon as if he were something wonderful: I personally find that a bit cute, it's just sophistication within easy reach; it's brilliant, but it leaves me cold. For me, simplicity of means leads to a greater complexity of thought.

You like talking about the idea of idiomatic films. Do you think French artists have a particular way of looking at things?

The specific thing about French films has always been a very developed art of filming words, from Jean-Charles Hue to Marie Voignier.

If we compare these visual artists to documentary heterodoxy, what do they contribute, because they often send reality off towards a kind of dream-like place, like the *Pont du trieur*, by Charles de Meaux and Philippe Parreno, which we might describe as "documensonge", which roughly means "docu-mendacity"?

I would tend to use the word strangeness, or something magical. In his *Chronique d'une femme chinoise*, Wang Bing films a woman who describes her life in a re-education camp. The camera never stops, even when she goes to pee, and all of a sudden when night has fallen, we find ourselves looking at a dark screen. It's awesome. It's as if the centre of the whole film were this particular moment when you no longer see anything and you hear people talking. For me, it's a kind of magic without poetry, it's the blackness of horror. A horror that can be brought out when you no longer see anything on the screen. That woman is the night of history.

Les aveux de l'archive: sur Zineb Sedira, « Gardienne d'images »

Mohammed Kouaci (1922-1996) est un photographe algérien dont l'œuvre remarquable reste malheureusement méconnue, des Français comme des Algériens. Il immortalisa notamment les aspects les plus divers de la Révolution et de l'Indépendance algérienne. Guidée par un devoir de mémoire vis-à-vis de l'histoire, mais aussi de cette œuvre personnelle, l'artiste Zineb Sedira a réalisé son projet *Gardiennne d'images* afin de transmettre une lecture qui ne soit pas celle de la France, ni de l'Occident, mais qui prenne le point de vue du Colonisé (M. Kouaci fut le photographe de tous les combats et tous les organes politiques, du début à la fin de la guerre, de l'UGEMA au GPRA¹); la vidéaste a pris un parti bien particulier, évitant que cette lecture réponde des codes du genre établis dans le champ documentaire² ou à toute prétention d'objectivité, au profit d'un savoir en fragments épars – en suivant le paradigme de la *trace* (le négatif de la photographie, la voix du témoin).

Tout en nous ouvrant les boîtes recelant les photographies de M. Kouaci, Sedira nous donne surtout à entendre sa veuve, Safia Kouaci, légataire et conservatrice de cet héritage silencieux. Loin de se focaliser uniquement sur l'histoire algérienne, l'artiste rend d'abord justice à l'expérience individuelle de cette dernière, ses souvenirs intimes, son histoire d'amour avec le photographe autant que son histoire de femme engagée, à travers l'exil et la clandestinité, dans la lutte pour l'Indépendance. Pour ce faire, Amina Menia³, collaboratrice de Sedira, s'entretient avec la veuve – cette femme déjà âgée qui évoque d'emblée les affres de la solitude et de la vieillesse.

Les ressorts narratifs et esthétiques de *Gardiennne d'images* reposent sur le choix formel du double écran (ou *split screen*). D'un côté – à gauche et en noir et blanc, les photographies de M. Kouaci telles que les protagonistes les consultent collectivement, les sortent de leurs boîtes, les passent en revue, les retournent, etc. et de l'autre – à droite et en couleur, le témoin, Safia Kouaci, qui occupe presque totalement et continuellement ce côté-ci de l'écran. Le corps se joue parfois de cette frontière entre le monde des morts et celui des vivants, en la franchissant. Le spectateur est également retenu par quelques plans « impressionnistes », divulguant les clairs-obscur et la picturalité de l'appartement ou de ce huis clos⁴: reflets lumineux sur la caméra divagante et compositions fanto-

matiques avec les lignes du mobilier sont autant de jeux avec le proche et le lointain, l'impermanence du présent et la persistance du passé. Le dispositif du témoignage consiste en un subtil montage entre l'oralité de cette parole subjective, et les images reproductibles d'une histoire à réinterpréter, relire, « remonter » par cette mémoire vive du témoin. On pourrait dire que les photographies s'exhibent essentiellement comme « reproductions de reproductions », vu le soin mis par Sedira à les disperser entre tirages, négatifs ou encore images imprimées dans un des rares ouvrages illustrés consacrés à M. Kouaci (c'est-à-dire entre différentes qualités d'« indices »).

Un tel dispositif de corps à corps entre le témoin et l'archive ne peut manquer de poser quelques tranchantes questions à l'adresse des pratiques historiographiques, depuis le point exact révélé déjà par Michel de Certeau, observant qu'elles oscillent entre « faire l'histoire » et « raconter des histoires »; là où « le “dire” est sur sa limite, au plus proche du “montrer” ». À suivre de Certeau, on pourrait affirmer que le contentieux de l'art contemporain avec l'écriture de l'histoire ne l'empêche pas de renouer parfois avec l'esprit de la « galerie d'histoire ». Ainsi présentées, les photographies de M. Kouaci forment une suite de portraits (des dirigeants algériens jusqu'à Che Guevara ou Franz Fanon de visite en Algérie), d'effigies (des familles exilées arpétant les routes, des camarades de lutte réunis par le théâtre...) et d'emblèmes (des signes révolutionnaires, politiques et militaires) qui pourrait faire penser à un musée du XVIII^e siècle⁵: ce temps où le concept de collection ne connaissait pas encore de frontière définie entre public et privé, entre monstration et conservation, et que la juxtaposition des œuvres dans l'espace s'offrait indistinctement au regard intime du connaisseur, comme bientôt, à celui distancé et profane du flâneur. Il a bien fallu attendre la Révolution française et 1793 pour que le Louvre accueille le grand public. C'est pourquoi nous retrouvons ici le reflet contemporain du lien entre histoire révolutionnaire – de l'Algérie – et exhibition des images: le dispositif instauré par Sedira répond aussi d'une contre-muséologie de ce corpus photographique; la nature fragmentaire de son discours est comme une réponse anticipée à l'ordre que lui aurait imposé le Musée ou l'historiographie officielle de la guerre d'Algérie.

ZINEB SEDIRA

Gardiennne d'images, 2010.

Triple projection vidéo sonore.

Partie I : double projection vidéo

sonore, 19 min. Partie II :

projection vidéo sonore, 30 min

50 s. Films HD, format 16/9^e,

sous-titres français et anglais.

Production SAM Art Projects.

Three video projections, sound.

Part 1: Double video projection, 19 min.

Part 2: Video projection, 30 min. 50 s.

HF films, 16:9, English and French

subtitles. Produced by SAM Art Projects.

Vue de l'exposition / Exhibition view

Gardiennne d'images, Palais

de Tokyo, Paris, France, 2010.

© Zineb Sedira.

Photo: André Morin.

Courtesy de l'artiste / the artist

↳ Kamel Mennour, Paris.

1. UGEMA: Union générale des étudiants musulmans algériens. GPRA: Gouvernement provisoire de la République algérienne.

2. Pensons tout simplement à *La Guerre d'Algérie* (1972, 160 min.) de Yves Courrière et Philippe Monnier, un des premiers documentaires sur le sujet. Sur le point de vue du Colonisé, voir par exemple Renaud de Rochebrune & Benjamin Stora, *La Guerre d'Algérie vue par les algériens*, t. 1, *Des origines à la bataille d'Alger*, Paris, Denoël, 2011.

3. Amina Menia est une artiste basée à Alger et amie de la famille Kouaci.

4. Sur les difficultés et les tabous ayant guidé la représentation de la guerre d'Algérie dans les œuvres de fiction, notamment le recours permanent au huis clos, voir Benjamin Stora, *Imaginaires de guerre. Les images dans les guerres d'Algérie et du Vietnam*, Paris, La Découverte, 2004 (1997).

5. Pour toutes les citations voir Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 117-118 sq.



Mais en soutenant le postulat que nous restons irrémédiablement face à une « archive », prenant le risque de déborder l'autonomie de l'œuvre et de son auteur, le travail de Zineb Sedira se trouve dans une position relativement ambiguë. Les intertitres organisant le déroulé du témoignage – leur tentative de classement – ne sauraient se prémunir entièrement du fétichisme de l'archive⁶. L'impératif de donner visibilité, sous la forme totale de l'« exposition », semble ne fonctionner qu'en jouant la « sous-exposition », sous la forme discontinue et fragmentaire de l'archivage. Car archiver c'est classer : ce qui signifie à la fois mettre de l'ordre et renvoyer ou « classer sans suite » (peut-être alors que les raisons empêchant Safia Kouaci de le faire ne sont pas uniquement physiques ou administratives). D'où ces plans très appuyés sur le matériel d'archivage, les boîtes empilées (et non classées) où se lisent le nom des rubriques – « portraits », « amis », « vues d'Alger », « diapo diverses » – ainsi que les difficultés de la veuve, soit à se remémorer certains détails de l'histoire, soit à affronter les murs qui se hissent devant l'œuvre de son mari.

Que le corps du témoin ausculté, détaillé, fragmenté par la caméra contribue à donner corps à l'archive – disséquée, dévoilée – c'est un fait remarquable qui ne doit pas faire oublier les eaux troubles de ce même corps à corps à travers l'histoire des savoirs indiciars sur l'homme⁷. Dans cette oscillation entre le témoignage, l'autobiographie et la confession, les images distribuées par la « gardienne » problématisent et renouvellent les dispositifs de la parole sur soi. Reste que le témoin⁸ doit désormais se mesurer au silence rompu des images, cherchant à redéfinir sa place et son discours face aux aveux de l'archive.

6. « Il n'y a pas d'issue au fétichisme et l'espace retranché du musée, où sont consacrés ou déconsacrés les chefs-d'œuvre, n'échappe pas à cette règle implacable. » Yves-Alain Bois, « Exposition: esthétique de la distraction, espace de démonstration », in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°29, automne 1989, p. 62.

7. Pensons au dispositif de la photographie anthropométrique, mobilisée également en contexte colonial. Bien qu'il ne s'agisse pas d'entendre un témoin, la volonté de savoir physiognomonique conduit au même corps à corps entre l'individu et l'archive qui l'« enregistre ». Voir Allan Sekula, « *The Body and the Archive* », *October*, vol. 39, hiver 1986.

8. Sur les rapports complexes du voir et du savoir mais aussi sur l'historicisation de « l'ère du témoin » à laquelle nous sommes liés aujourd'hui, voir François Hartog, *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, Gallimard, 2005, p. 36 sq.

*The Archive's Confessions:
on Zineb Sedira, Gardienne d'images*

Mohammed Kouaci (1922-1996) was an Algerian photographer whose outstanding body of work, sadly, remains little known in France and Algeria alike. In particular, he immortalized the most varied aspects of the Algerian Revolution and Algerian Independence. The artist Zineb Sedira is guided by a duty of memory in relation to not only history but also to this personal œuvre, and has accordingly produced her project *Gardienne d'images* [*Guardian of Images*] with the intent of transmitting a reading that is neither that of France, nor that of the West, but one which takes the viewpoint of the Colonized (Mr. Kouaci was a photographer who recorded every manner of combat and every manner of political mouthpiece, from the beginning of the war to its end, and from the UGEMA to the GPRA);¹ the video-maker has made a very specific decision, preventing this reading from corresponding to genre codes drawn up in the documentary arena², and to any claim to objectivity, in favour of a body of knowledge in scattered fragments—complying with the paradigm of the *trace* (the negative of the photograph, the voice of the witness).

While Sedira opens up the boxes containing Mr. Kouaci's photographs for us, what she above all presents us with is his widow, Safia Kouaci, legatee and curator of this silent bequest. Far from focusing solely on Algerian history, the artist first of all does justice to her personal experience of this latter, her private memories, her love affair with the photographer as well as her tale of a politically involved woman, by way of exile and a life under-

ground, in the struggle for Independence. To achieve this, Amina Menia³, Sedira's associate, talks with the widow, an already elderly woman who right away brings up the pangs of loneliness and old age.

The narrative and aesthetic mainsprings of *Guardian of Images* are based on the formal choice of the split screen. On one side—on the left and in black-and-white—Mr. Kouaci's photographs as the various protagonists collectively consult them, take them out of their boxes, have a good look at them, put them back, and so on. And on the other side—on the right and in colour—the witness, Safia Kouaci, who takes up this side of the screen almost totally and continually. At times, the body thwarts this borderline between the world of the quick and that of the dead, by crossing it. The viewer is also exercised by one or two “impressionist” shots, disclosing the chiaroscuro and the pictorial nature of the apartment and these closed doors⁴: light reflections on the shifting camera and ghostlike compositions with the lines of the furniture are so many interplays with near and far, the impermanence of the present and the persistence of the past. The testimonial arrangement consists in a subtle montage between the oralness of these subjective words, and the reproducible images of a history to be reinterpreted, re-read, and “re-edited” by this witness's firsthand memory. We might say that the photographs are essentially displayed like “reproductions of reproductions”, given the care taken by Sedira to disperse them amid prints, negatives and printed images in one of the rare

1. UGEMA: Union générale des étudiants musulmans algériens [General Union of Algerian Muslim Students]. GPRA: Gouvernement provisoire de la République algérienne [Provisional Government of the Algerian Republic].
2. Let us think quite simply of *La Guerre d'Algérie* (1972, 160 min) by Yves Courrières and Philippe Monnier, one of the first documentaries on the subject. On the viewpoint of the Colonized, see, for example, Renaud de Rochebrune & Benjamin Stora, *La Guerre d'Algérie vue par les algériens*, vol. 1. *Des origines à la bataille d'Alger*, Paris, Denoël, 2011.
3. Amina Menia is an Algiers-based artist and friend of the Kouaci family.
4. On the difficulties and taboos that steered the representation of the Algerian War in works of fiction, in particular the permanent resort to closed doors, see Benjamin Stora, *Imaginaires de guerre. Les images dans les guerres d'Algérie et du Vietnam*, Paris, La Découverte, 2004 (1997).

ZINEB SEDIRA

Gardiennne d'images, 2010.

Triple projection vidéo sonore.

Partie I: double projection vidéo sonore, 19 min. Partie II:

projection vidéo sonore, 30 min

50 s. Films HD, format 16/9*,

sous-titres français et anglais.

Production SAM Art Projects.

Three video projections, sound.

Part 1: Double video projection, 19 min.

Part 2: Video projection, 30 min. 50 s.

HF films, 16:9, English and French

subtitles. Produced by SAM Art Projects.

Vue de l'exposition / Exhibition view

Gardiennne d'images, Palais

de Tokyo, Paris, France, 2010.

© Zineb Sedira.

Photo: André Morin.

Courtesy de l'artiste / the artist

✉ Kamel Mennour, Paris.



illustrated books devoted to Mr. Kouaci (meaning, between different qualities of “clues”). Such a hand-to-hand arrangement between witness and archive cannot fail but raise certain trenchant questions in the matter of historiographical practices, from the exact point already revealed by Michel de Certeau, observing that they waver between “making history” and “telling stories”; precisely where “saying is at its limit, as close as it can get to *showing*”. If we go along with de Certeau, we might say that contemporary art’s bone of contention with the writing of history does not prevent it from sometimes linking back up with the spirit of the “history gallery”. Presented in this way, Mr. Kouaci’s photographs form a sequence of portraits (from Algerian leaders to Che Guevara and Franz Fanon visiting Algeria), effigies (exiled families roaming the highways and byways, comrades in struggle brought together by the theatre...) and emblems (revolutionary, political and military signs) possibly calling to mind an 18th century museum⁵: that time when the collecting concept still knew nothing about any defined boundary between public and private, between displaying and conservation, when the juxtaposition of works in space was offered willy-nilly to the connoisseur’s private way of seeing things, as it would soon be to the removed and layman’s eye of the promenader. It was, let us recall, not until the French Revolution and the year 1793 that the Louvre opened its doors to the general public. This is why we here find the contemporary reflection of the link between revolutionary history—of Algeria—and display of images: the arrangement introduced by Sedira thus tallies with a counter-museology of this body of photographic work; the fragmentary nature of her discourse is like an anticipated answer to the order that might have been dictated to her by the Museum, or the official historiography of the Algerian War.

But in upholding the postulate that we are still irremediably facing an “archive” taking the risk of spilling over from the autonomy of the work and its author, Zineb Sedira’s work is in a relatively ambiguous position. The inter-titles organizing the unfolding of the testimony—their attempt at classification—cannot be completely protected against the fetishism of the archive.⁶ The imperative to give visibility, in the total form of the “exhibition”, only seems to work by re-enacting the “sub-exhibition”, in the discontinuous and fragmentary form of archiving. Because archiving is classifying, which means both creating order and referring or “disconnectedly classifying” (perhaps when the reasons preventing Safia Kouaci from doing so are not uniquely physical or administrative). Whence these shots very focused on archiving equipment, boxes piled up (and not classified) on which you can read the names of headings—“portraits”, “friends”, “views of Algiers”, “miscellaneous slides”—as well the widow’s difficulties be it in recollecting certain details of history, or in dealing with the walls erected in front of her husband’s œuvre.

The fact that the body of the witness, listened to, detailed, fragmented by the camera, helps to give shape to the archive—dissected, revealed—is a noteworthy fact which should not let us forget the troubled waters of this same hand-to-hand phenomenon through the history of forms of knowledge giving clues about man.⁷ In this wavering between testimony, autobiography and confession, the images handed out by the “guardian” make issues out of and renew the systems of words about oneself. The fact remains that the witness⁸ must henceforth be gauged by the broken silence of the images, seeking to refine his or her place and discourse in the face of the archive’s avowals.

5. For all the quotations see Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 117-118 sq.

6. “There is no way out of fetishism, and the retrenched space of the museum, where masterpieces are consecrated or de-consecrated, does not sidestep this relentless rule.” Yves-Alain Bois, “Exposition: esthétique de la distraction, espace de démonstration”, in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 29, Autumn 1989, p. 62.

7. Let us think of the device of the anthropometric photograph, also made use of in colonial contexts. Although it may not be a matter of hearing a witness, the desire for physiognomic knowledge leads to the same hand-to-hand phenomenon between the individual and the archive which “records” him. See Allan Sekula, “The Body and the Archive”, *October*, vol. 39, Winter 1986.

8. On the complex relations between seeing and knowing, but also on the historicization of the “age of the witness” to which we are nowadays linked, see François Hartog, *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, Gallimard, 2005, p. 36 sq.

SVEN AUGUSTIJNEN

par / by
Emmanuelle Lequeux

Spectres



SVEN AUGUSTIJNEN
Spectres, 2011.
© Sven Augustijnen.
Courtesy Auguste Orts.

Travail de mémoire ou écriture de l'histoire ? Dans son film *Spectres*, Sven Augustijnen oscille entre ces deux missions. Cinquante ans après l'assassinat de Patrice Lumumba, cet artiste bruxellois revient au Congo pour explorer les traces laissées par cet événement traumatique. Il arpente l'ancienne colonie belge en compagnie de Jacques Brassinne de La Buisnière, part avec lui à la rencontre des protagonistes de l'époque et de leurs parents, revient sur les lieux où ce héros national, assassiné avec l'assentiment du royaume colonisateur, a passé ses derniers instants, rencontre sa veuve et ses enfants. Les spectres évoqués, ce sont ceux des autorités de l'époque qui semblent, aujourd'hui encore, au pouvoir, mais également ceux des rêves de l'Indépendance. Regard accusateur porté sur son pays natal, mise à distance de la mémoire pour en faire une parabole de l'Histoire, alors que la parole semble encore bien vivante, voire activatrice : c'est autour de cette écriture paradoxale, entre tentative de réparation et mise en exergue de la culpabilité du peuple dominant, que se compose ce document, porté par la *Passion selon Saint Jean* de J. S. Bach. Des fantômes pour repenser le présent.

Sven Augustijnen a reçu le Prix Evens Arts 2011.



Is this a work of memory or a writing of history? In his film *Spectres [Ghosts]*, Sven Augustijnen wavers between these two briefs. Fifty years after the assassination of Patrice Lumumba, this Brussels-based artist returns to the Congo to explore the traces left by that traumatic event. He criss-crossed the former Belgian colony in the company of Jacques Brassinne de La Buisnière, set out with him to meet the protagonists of that period and their relatives, returned to the places where this national hero, murdered with the agreement of the colonial power, spent his last moments, and met his widow and his children. The ghosts evoked are those of the authorities of the time who, even today, still seem to be in power—but they are also the ghosts of dreams of Independence. An accusing eye cast over the country where he was born, a distancing of memory in order to make of it a parable of History, when the word still seems live, not to say activating: it is around this paradoxical writing, somewhere between an attempt at making amends and a highlighting of the guilt of the ruling people, that this document is made, borne along by J.S. Bach's *St. John Passion*. Ghosts for re-thinking the present.

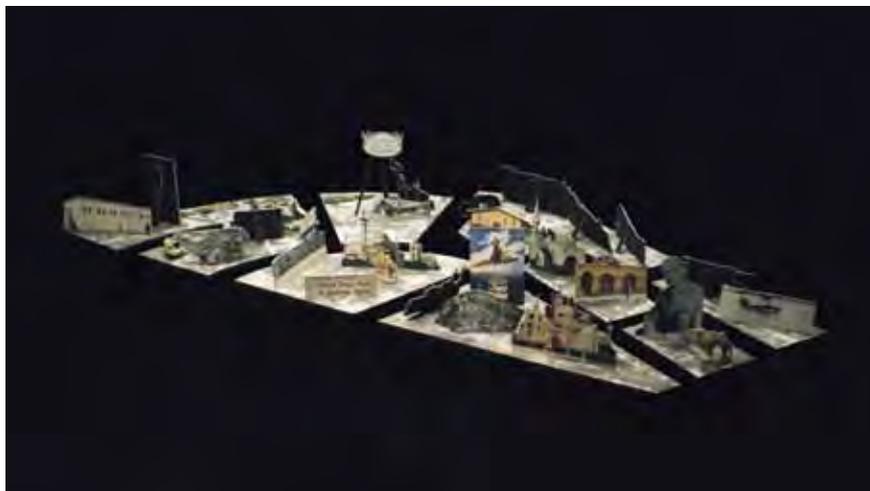
Sven Augustijnen received the Evens Arts Prize 2011.

par / by
Jeanne Dreyfus Daboussy

ARMAND MORIN

35

Opa-Locka will be beautiful



ARMAND MORIN

Opa-Locka will be beautiful, 2011.

Vidéo HD, 21 min.

Réalisation Armand Morin.

Production / Produced by Le Fresnoy,

Studio National des arts

contemporains.

Appelons dispositif documentaire l'exposition d'éléments documentant un sujet et dispositif documenté la documentation d'un dispositif d'exposition. Dans *Opa-Locka will be beautiful* (2011), l'inscription « All type displays », à l'entrée d'un hangar de la ville d'Opa-Locka, synthétise ces deux visées présentes dans les films d'Armand Morin, étudiant au Fresnoy. L'histoire de cette ville fondée au XX^e siècle par G. Curtiss sur le thème des *Mille et une nuits* est ponctuée par des vues de plateformes avec archives et maquettes en deux dimensions. Le dispositif documentaire décrit alors la traduction d'un langage formel urbain vers un autre, filmique et muséographique. Le film *Folies* (2011) construit quant à lui une vision morcelée de ruines artificielles lithiques bâties par M. Siffait, réincarnées en pliage polygonal. Dans l'œuvre vidéographique de l'artiste, le montage peut alors incarner une allégorie de la mise en exposition, liant différents états de géométrisation de la matière et du processus de prise de forme. Déplacé en 1925 par W. R. Hearst à Miami, au temps où G. Grey Barnard importait des cloîtres européens entiers destinés au futur Cloisters Museum, le sujet du *Monastère Espagnol* (2010) est soumis à cette même pratique de documentation historique des dispositifs de mises en scène d'artefacts passés. Cette attention portée à l'actualisation du réel en objets de l'art et leur réintégration dans l'univers urbain se reflète dans ce lieu monacal aujourd'hui musée, monument, église, théâtre d'actions sociales et décor de tournages.

<http://vimeo.com/armandmorin/videos>

Let us use the term 'documentary arrangement' to describe the display of factors documenting a subject, and 'documented arrangement' for the documentation of a display arrangement. In *Opa-Locka will be beautiful* (2011), the words "All type displays", at the entrance of a shed in the town of Opa-Locka, sum up these two aims presented in Armand Morin's films (he's a student at Le Fresnoy). The history of this town founded in the 20th century by G. Curtiss, on the theme of *The Thousand and One Nights*, is punctuated by views of platforms with archives and two-dimensional models. The documentary arrangement thus describes the translation of a formal urban language towards another which is filmic and museographic. The film *Folies* (2011), for its part, constructs a fragmented vision of artificial lithic ruins built by M. Siffait, reincarnated in polygonal folding. In the artist's video work, the montage can therefore incarnate an allegory of the act of display, bonding different states of geometrization of the matter and of the process of formation. Moved in 1925 by W.R. Hearst to Miami, at the time when G. Grey Barnard was importing whole European cloisters earmarked for the future Cloisters Museum, the subject of *Monastère Espagnol* (2010) is subject to this same practice of historical documentation of the arrangements for presenting past artefacts. This attention paid to the updating of reality as art objects and their re-incorporation in the urban world is reflected in this monastic place which is today a museum, a monument, a church, a venue for social programmes, and a film décor.

<http://vimeo.com/armandmorin/videos>

ISABELLE PRIM

par / by
Mathilde Villeneuve

La rouge et la noire



ISABELLE PRIM

La rouge et la noire, 2011.

Film produit par / Produced by

Le Fresnoy, avec le soutien de

/ with the support of **Aaton.**

D'après un scénario inédit de

/ From an original scenario by

Luc Moullet.

Avec / with Jean-Pierre Beauviala,

Thora Van Male, Luc Moullet,

Julien Anselmino et / and

Arielle Dombasle.

Isabelle Prim est une de ces artistes chercheuses qui, à 27 ans, a déjà mené un parcours de combattante: école d'art de Grenoble en même temps que le conservatoire de théâtre, université de Berlin, post-diplôme aux beaux-arts de Lyon, Le Fresnoy et, bientôt, une thèse à l'Université du Québec à Montréal... Ce n'est donc pas un hasard si son dernier film, *La rouge et la noire* (2011), fouille et réécrit l'histoire du cinéma. Poursuivant le scénario inachevé de Luc Moullet autour du vol de « la pénélope », caméra créée par Aaton capable d'enregistrer aussi bien en 35 mm qu'en numérique, l'artiste produit un film en forme de kaléidoscope. Autour de l'intrigue de départ portée par deux voleuses qui dialoguent en voix off et dont l'identité ne sera révélée qu'à la fin, se noue le portrait du fondateur d'Aaton, Jean-Pierre Beauviala, créateur entre autres du *timecode* et des caméras légères de la Nouvelle Vague, en particulier de la « caméra de brousse » spécialement conçue pour Jean Rouch. Le film tisse sa toile à travers des régimes d'images multiples: les archives privées de Beauviala tournées en 16 mm, des images que l'artiste produit dans les espaces de travail d'Aaton, des incrustations numériques d'un petit monstre qui, à l'écran, se métamorphose. Ce dernier, avatar issu de l'icône publicitaire d'Aaton du « chat sur l'épaule », traverse et parasite le film, incarne la menace potentielle et en constitue le fil narrateur. Par un travail de désynchronisation du son et de l'image, Isabelle Prim creuse l'écart entre l'action et son commentaire et démultiplie les signifiants de l'image, au point d'instaurer le doute sur ce qui nous est donné à voir. Jusqu'au lapsus final, quand les voleuses se trompent de caméra et, à la place, s'emparent de celle utilisée par Beauviala lui-même pour produire ses archives. La boucle est bouclée.

Isabelle Prim is one of those inquiring artists who, at 27, has already beaten a combative path: Grenoble art school at the same time as the theatrical conservatory, Berlin university, postgraduate degree in fine arts at Lyon, Le Fresnoy, etc, a thesis at the UQAM University in Montreal... So it is no coincidence if her latest film, *La rouge et la noire* (2011), delves into and re-writes the history of the cinema. Carrying on Luc Moullet's unfinished screenplay about the theft of « la pénélope », a camera created by Aaton and capable of recording equally well in 35 mm and digitally, the artist produces a film in kaleidoscope form. The portrait of Aaton's founder, Jean-Pierre Beauviala—creator, *inter alia*, of the time-code and the light cameras used by the New Wave (in particular the « bush camera » specially designed for Jean Rouch)—is centered around the basic plot introduced by two women thieves who talk as voice-overs, and whose identities will only be revealed at the end. The film weaves its canvas through many different styles of imagery: Beauviala's private archives shot in 16 mm, images that the artist produces in Aaton work areas, digital inlays of a little monster who metamorphoses on the screen. This latter, a variant hailing from the Aaton advertising icon of the « cat on the shoulder », permeates and interferes with the film, embodying potential menace and representing the narrative thread. Through an operation involving the desynchronization of sound and image, Isabelle Prim creates a gap between the plot and her commentary, and increases the number of image-related signifiers, to the point of introducing doubt about what we are being shown. Right up to the final slip, when the thieving women get in a muddle over the camera, and make off with the one used by Beauviala himself to produce his archives. Full circle.

par / by
Emmanuelle Lequeux

ANRI SALA

37

1395 Days Without Red



ANRI SALA

1395 Days Without Red, 2011.

Vidéo couleur HD, son surround

5.0, 43 min. 45 s. / HD color video,
surround sound.

En collaboration avec / In

collaboration with Liria Begeja;

d'après un projet de / from a project

by Šejla Kamerić and Anri Sala, en

collaboration avec / in collaboration

with Ari Benjamin Meyers.

Rien ne saurait l'arrêter, elle file, belle et brune, dans les rues de Sarajevo, la ville ne lui résiste pas, elle avance à bout de souffle, s'arrête à chaque carrefour, prend son élan et traverse en courant à n'en plus pouvoir. Les balles sifflent, parfois un corps s'affaisse... On ne sait si l'héroïne du dernier film d'Anri Sala est soumise au siège ou simplement à son fantôme. Tout ce que l'on comprend, c'est d'où lui vient cette énergie que la caméra capte en plan-séquence: de la musique qu'elle chantonne pour se donner courage. Car, un peu plus loin dans la ville, son orchestre l'attend. Comme elle dans sa tête, il joue la symphonie Pathétique de Tchaïkovski, en contre-champ à la traversée de la ville par sa violoniste. Un dialogue télépathique se compose ainsi au fur et à mesure de *1395 Days* (durée du siège) entre des musiciens qui, pour résister à l'ennemi, n'ont plus que leur âme. Ni fiction, bien qu'il se construise sur le suspense du montage alterné, ni documentaire, bien qu'il témoigne mieux que tout du quotidien des assiégés de Sarajevo, ce film est une parabole qui prolonge d'autres opus du plasticien albanais. À commencer par *Long Sorrow*, dans lequel le saxophoniste Jemeel Moondoc jouait en haut d'un building berlinois et faisait vibrer l'horizon de la ville. Répondant à une même ambition, tous empruntent une même construction qui permet à Anri Sala d'inventer un objet filmique d'un nouveau type: pour lui, il s'agit de «faire jouer l'architecture»: «J'aime à mettre une idée, un espace, sous l'influence du monde, pour les "mettre en fréquence" par le biais du son et de la musique. La musique est pour moi une manière de prolonger la possibilité de ces architectures si décriées qui ont rencontré une impasse, des grands ensembles à l'aéroport de l'architecte nazi Albert Speer, où j'ai également tourné». On pourrait considérer ces œuvres comme les différents temps d'une symphonie filmique qui, plutôt que de témoigner du monde, le «fait entrer en vibration». Projeté en octobre dernier à Beaubourg, *1395 Days* était alors accompagné d'un orchestre invité sur scène. En ouverture et en conclusion, les musiciens venaient poser leur point d'orgue sur le film et nous faisaient entrer physiquement dans ce dialogue qu'Anri Sala a mis en scène entre musicienne et grand ensemble: ces derniers mots saisis dans toutes leurs acceptions.

Nothing can stop her, she dashes, beautiful and brown, through the streets of Sarajevo. The city puts up no resistance to her. She goes forward out of breath, stopping at every crossroads, gets a second wind and runs across them, until she can go no further. Bullets whistle, sometimes a body collapses... We don't know whether the heroine of Anri Sala's latest film is subject to the siege or simply her ghost. The only thing we do understand is where she's getting this energy from, which the camera captures in sequence shots—music that she hums to pluck up her courage. Because a little further on in the city, her orchestra awaits her. Just like she does in her head, it is playing Tchaikovsky's 6th symphony, the 'Pathétique', a reverse shot to the city being crossed by its violinist. A telepathic dialogue thus gradually comes into being with *1395 Days* (the length of the siege) between musicians who have nothing other than their souls with which to withstand the foe. This film, which is neither fiction, even though it may be constructed upon the suspense of alternated editing, nor documentary, even if it describes, better than anything else, the daily round of the people under siege in Sarajevo, is a parable which is an extension of other works by this Albanian visual artist. Starting with *Long Sorrow*, in which the saxophonist Jemeel Moondoc played on top of a Berlin building and made the city's skyline vibrate. Tallying with one and the same ambition, they all make use of a similar construct which enables Anri Sala to invent a new type of filmic object: for him, what is involved is "getting the architecture to act": "I like putting an idea, a space, under the influence of the world, to "put them on the same wavelength" by way of sound and music. For me, music is a way of prolonging the potential of these forms of architecture which are so disparaged and have come up against an impasse, from large complexes to the airport designed by the nazi architect Albert Speer, where I've also filmed." It might be possible to see these works as the different tempos of a filmic symphony which, rather than attesting to the world, "makes it vibrate". Screened last October at Beaubourg, *1395 Days* was accompanied by an orchestra that was invited on stage. By way of overture and conclusion, the musicians put their pause to the film, and brought us physically into this dialogue which Anri Sala has staged between musician and orchestral ensemble—with these last words being understood in all their accepted meanings.

CAMILLE HENROT

par / by
Mathilde Villeneuve

Le Songe de Poliphile



CAMILLE HENROT
***Le Songe de Poliphile*, 2011.**
Vidéo, 11 min. 37 s.
© Camille Henrot.
Courtesy de l'artiste / the artist,
Kamel Mennour & Centre
Pompidou, Paris.

Dans son dernier film, Camille Henrot articule à un rythme effréné des images tournées en Inde qui connectent l'Orient à l'Occident et mettent en scène les fantômes réciproques des deux entités culturelles. Une Inde perçue tel « un monde comme celui des rêves » (selon Jung), familière dans son étrangeté, libératrice dans les peurs qu'elle génère. Via le motif du serpent qui incarne aussi bien la menace qu'une pulsion féroce de vie, le montage ondule entre une réalité spirituelle et matérielle: du rituel hindou en l'honneur de Shiva au pays devenu premier exportateur de produits pharmaceutiques, en passant par le venin de l'animal, à la fois tueur et guérisseur. Par la construction en réseau d'associations intuitives entre les images, le récit repose, à l'instar des films des avant-gardes des années 1920 et 1930, sur un type de montage alterné – dont raffolait notamment Epstein – que vient soutenir la musique. Camille Henrot a fait le choix, en collaboration avec le musicien Joakim, de produire une trame qui accélère le rythme cardiaque, à l'image de la danse de Katakali qui nous est donnée à voir. Mais elle se revendique tout aussi bien du film d'horreur qui naîtrait dans l'accumulation de détails, ou encore des stratégies des vidéos clip qui cherchent, dans une certaine « vulgarité des évidences », à provoquer l'inconscient du spectateur et son émotion. Parce que, comme le dit Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux*: « plus un roman d'amour est vulgaire, banal, et plus il se rapproche de la vérité du monde fantasmé de l'amoureux. »

In her latest film, and at a frenetic pace, Camille Henrot organizes images shot in India which connect East and West, and present the mutual fantasies of both cultural entities. An India seen as “a world like that of dreams” (to quote Jung), familiar in its strangeness, and liberating in the fears it gives rise to. Through the theme of the snake, which incarnates threat as much as a fierce life force, the editing wavers between a spiritual and material reality: from the Hindu ritual honouring Shiva to the country that has become the number one exporter of pharmaceutical products, by way of animal venom, which can be at once death-dealing and healing. Through the networking of intuitive associations between images and as in certain avant-garde films of the 1920s and 1930s, the narrative is based on a type of alternated editing—which Epstein, in particular, was crazy about—that underpins the music. Camille Henrot has made the choice, in association with the musician Joakim, to produce a plot which speeds up the heartbeat, like the Katakali dance which we are shown. But she also acknowledges the horror film that is created in the accumulation of details, and video clip strategies which, within a certain “vulgarity of obviousness”, seek to provoke the viewer's unconscious and his emotion. Because, as Barthes puts it in *Fragments d'un discours amoureux* [*A Lover's Discourse: Fragments*]: “The more vulgar and banal a love novel is, the nearer it gets to the truth of the world fantasized by the lover.”

TABLE RONDE

par/by
Mathilde Villeneuve

39

Contre catégories et écriture fragmentaire

Table ronde organisée le 25 octobre 2011 à l'occasion du dossier « cinéma documentaire » avec une partie des membres du Silo – Clara Schulmann, chercheuse, critique d'art, enseignante à l'Université Lumière Lyon 2, Evgenia Giannouri, chercheuse, enseignante à l'Université de Lille 3, Lúcia Ramos Monteiro, chercheuse, enseignante à l'Université de Paris 3 et les artistes Maïder Fortuné et Jeff Guess.

Mathilde Villeneuve — **Le Silo est un collectif dédié aux images en mouvement, espace critique et de programmation. Comment est-il né ?**

Clara Schulmann — Il y a 4 ans, nous avons répondu à une invitation de Mélanie Bouteloup qui initiait l'aventure du Bétonsalon et qui souhaitait organiser des projections régulières dans le lieu. Evgenia, Lúcia, Jennifer Verraes, Teresa Castro et moi, on se fréquentait à Paris 3, où on était inscrites en thèse de cinéma. Le Silo s'est constitué comme un espace capable de rassembler les recherches qu'on menait chacune de nos côtés autour des liens entre le cinéma et l'art contemporain. L'image en mouvement était pour nous à la fois un outil et l'objet sur lequel nous réfléchissions : donc quelque chose à mettre en pratique autant qu'à historiciser.

M. V. — **L'idée du collectif semble importante.**

C. S. — Le Silo avait, et a toujours, l'intention de fédérer une communauté de chercheurs, artistes, éditeurs et traducteurs autour d'intérêts communs, d'arrimer les objets à un contexte, de faire circuler les images.

Jeff Guess — **Vous vous référez à des modèles ?**

C. S. — Disons que tout ce qui contribue à densifier les passerelles – esthétiques, théoriques – à complexifier les discours, nous intéresse. On se sent proche des hypothèses développées par Philippe-Alain Michaud, par exemple son exposition « Le mouvement des images », au centre Pompidou, a sans aucun doute contribué à élargir les espaces, mêmes théoriques, jusqu'ici dévolus aux images en mouvement.

J. G. — **Tout comme sa manière de programmer du cinéma au Louvre, en mélangeant films de fiction, documentaires, expérimentaux, d'archives...**

Evgenia Giannouri — Il avait une approche culturaliste avant l'heure.

C. S. — On a aussi échangé nos lectures de textes étrangers peu traduits en français et peu représentés à l'université, comme ceux de Frederic Jameson ou d'Edward Said. Et puis l'envie de partager ce qu'il y a de joyeux dans l'expérience d'une séance de visionnage collective.

Maïder Fortuné — **Ce qui est intéressant, c'est que vous jouez des écarts entre les films que vous présentez, plutôt que des regroupements thématiques, pour faire émerger des liens inattendus.**

E. G. — Faire se rencontrer des objets de différents formats et contextes est un geste analytique en soi : la création d'un espace dialectique comporte une prise de risque qui nous intéresse aussi.

M. V. — **Avez-vous déjà organisé des séances de projection de films documentaires ?**

C. S. — Je ne suis pas sûre que ces catégories soient encore opérantes. J'ai tendance à penser que les films de Jia Zhang-ke, par exemple, relèvent autant de la fiction que du documentaire.

J. G. — Elles me semblent surtout déterminées par des contraintes économiques ou institutionnelles et elles peuvent conditionner la manière de penser la réalisation, le format et les contextes de diffusion.

M. V. — **On pourrait quand même distinguer des méthodes de travail où se creuse la différence : l'écriture, l'expérience de terrain ?**

Lúcia Ramos Monteiro — Plusieurs générations de cinéastes de fiction ont incorporé les aléas du tournage dans leurs scénarios ; des réalisateurs aussi différents que Pasolini, Coppola et Jia Zhang-ke ont su laisser de la place à l'improvisation dans leurs fictions...

M. F. — Tsai Ming-liang qui réalise des films de fiction, est venu au cinéma par la réalisation d'un documentaire sur des malades du sida. Lors d'une conférence sur son travail, il a évoqué sa manière d'écrire les scénarios de ses fictions : l'indication sommaire d'un squelette de situation et l'espace blanc de la page, ce blanc correspondant à l'écriture de la scène pendant le tournage.

M. V. — **Aujourd'hui, le travail de Mathieu Abonnenc participe à une déconstruction du cinéma. Avec *Foreword to Guns for Banta*, il invente un film qui, quelque part, en « remplace » un autre qui n'existe plus, celui de la cinéaste Sarah Maldoror, dont les bobines sont perdues.**

L. R. M. — Il crée un film à partir d'images de tournage et de mémoire. Mais c'est pour moi avant tout un travail de et sur l'imagination.

C. S. — Absolument. Alors qu'on rabat sur lui la question de l'enquête, de la preuve, etc., il pulvérise les frontières avec des combinaisons d'éléments qui ne sont pas clairement identifiés. Aujourd'hui les statuts de l'artiste et du chercheur tendent à se confondre. Beaucoup d'artistes arrivent très armés, leurs sources vérifiées et contre-vérifiées. Parfois, j'ai le sentiment que leur travail en pâtit formellement, à tel point que leurs films peuvent apparaître un peu scolaires. Mathieu Abonnenc résiste bien à cette tendance.

E. G. — L'exemple de Marie Voignier, dans ce contexte, est intéressant. *Western* est tourné dans un ancien parc d'attractions construit sur le modèle de la réserve d'indiens. L'artiste accompagne ses images d'une voix *over* déroutante, quasi ironique. Il semble là que la réalité devient un artefact en soi. Elle emprunte au cinéma son



rapport au temps et à l'espace, un rapport construit et artificiel. Certains artistes utilisent le médium cinématographique parce que le réel qu'ils observent est devenu d'une certaine façon cinématographique en soi. C'est leur façon d'analyser le réel. De porter un regard analytique et critique sur le monde par les moyens qui lui sont propres.

M. V. — Le nombre et le traitement de l'information s'est aussi densifié et complexifié.

J. G. — On a accès à des archives plus facilement, sans devoir se déplacer. S'ouvre à nous une pléthore de pistes d'explorations possibles qui étaient avant réservées à une élite.

L. R. M. — Mais Mathieu Abonnenc explore des archives qui sont extrêmement difficiles d'accès et qui impliquent des déplacements. En plus, quand il finit par trouver l'archive, elle est fragmentée !

M. V. — Cet accès fragmenté à l'information induit-il la production d'une forme à son tour fragmentaire ?

M. F. — Cette logique fragmentaire est liée au fonctionnement de la mémoire elle-même, qui nous arrive par bribes. Comment peut-on, quand on travaille à partir de et sur l'archive, faire un film qui ne soit pas troué ? Je pense à l'image du protagoniste de *La Jetée* les yeux bandés par les médecins, allongé : c'est depuis l'obscurité que les images remontent. Ou encore l'ouverture du *Fond de l'air est rouge* qui évoque le souvenir du *Cuirassé Potemkine*, non pas le film dans son ensemble mais des lambeaux de film, quelques séquences restées en mémoire, et qui pose la suite du film comme une remontée subjective et trouée.

E. G. — Pour revenir au film de Marie Voignier, l'artiste s'intéresse bien sûr à la parole comme véhicule qui transmet l'histoire locale et intime et qui rentre en interaction avec l'histoire collective mais je pense que l'enjeu en est

le réel comme matière audiovisuelle. Dans le travail de l'artiste, il est souvent question des constructions – territoriales, architecturales – qu'il faut penser en termes d'image. C'est une nouvelle façon de se saisir de l'utilisation des images cinématographiques, comme le moyen de comprendre un phénomène qui comporte en soi des éléments essentiellement cinématographiques. Le cinéma devient un outil de recherche et d'analyse du réel, et non l'inverse.

M. F. — Dans un autre registre, je pense aux films exemplaires d'Harun Farocki qui montent et démontent les dispositifs et appareils et se montrent souvent eux-mêmes sous la forme de dispositifs. Il y a une forme qui épouse au plus juste le sujet interrogé. C'est aussi le cas de Marker chez qui chaque film propose une forme inédite spécifique et essentielle au sujet qu'il aborde.

C. S. — Dans *Kodak*, Tacita Dean filme l'usine Kodak sur le point de fermer. Elle capte une tragédie contemporaine : son médium de prédilection, la pellicule 16 mm, est sur le point d'être abandonné. Quand on sait le combat de l'analogique contre le numérique, le film apparaît comme un manifeste très réussi. L'artiste se trouve à un degré de maîtrise tel de ce médium qu'elle en fait quelque chose de précieux et en même temps de quotidien. Elle l'utilise pour parler d'objets ou de phénomènes disparaissant mais plutôt que de parier sur leur obsolescence, elle leur confère une valeur actuelle : comment prendre soin de ce qui disparaît ?

Retrouvez la discussion dans son intégralité sur www.zerodeux.fr

MARIE VOIGNIER

L'hypothèse du Mokele-Mbembe, 2011.

Vidéo HDV, 78 min.

Coproduction / Coproduced by Capricci films / Espace Croisé, Roubaix.

Collection Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Courtesy Marcelle Alix.

MATHIEU K. ABONNENC

Untitled (Foreword to Guns for Banta), 2011.

Sérigraphie / Silkscreen (graphic design : deValence), 120 x 160 cm.

Photo : Aurélien Mole.

Courtesy Marcelle Alix.

Counter-categories and fragmentary writing

A round table held on 25 October 2011, on the occasion of this special issue about art and documentary film, with some of the 'Silo' members—Clara Schulmann, researcher, art critic, teaching at the Université Lumière Lyon 2, Evgenia Giannouri, researcher, teaching at the Université de Lille 3, Lúcia Ramos Monteiro, researcher, teaching at the Université de Paris 3, and the artists Maïder Fortuné and Jeff Guess.

Mathilde Villeneuve—The Silo is a collective devoted to moving images, and a forum for criticism and programming. How did it come into being?

Clara Schulmann—Four years ago, we answered an invitation from Mélanie Bouteloup who was embarking on the Bétonsalon venture, and wanted to organize regular screenings at that venue. Evgenia, Lúcia, Jennifer Verraes, Teresa Castro and myself all knew each other at Paris 3, where we were doing our masters in film. The Silo was set up as a place capable of encompassing the research projects we were each engaged in for our part, involving the links between film and contemporary art. For us, the moving image was at once a tool and the object we were thinking about—so it was something to be put into practice as much as dealt with on a historical basis.

M. V.—The idea of the collective seems significant.

C. S.—The intent behind the Silo was, and still is, to bring together a community of researchers, artists, publishers and translators around shared interests, to connect objects to a context, and get images circulating.

Jeff Guess—Are you referring to models?

C. S.—Let's say that everything that helps to give depth to the various links, aesthetic and theoretical, and make the various areas of discourse more complex, interests us. We feel close to the hypotheses developed by Philippe-Alain Michaud, for example his exhibition *Le Mouvement des Images*, at the Centre Pompidou, which undoubtedly contributed to a broadening of even theoretical areas hitherto assigned to moving images.

J. G.—Just like the way he programmes film at the Louvre, mixing fiction, documentary, experimental and archival films...

Evgenia Giannouri—He had a culturalist approach that was ahead of its time.

C. S.—We've also exchanged our readings of foreign texts that are rarely translated into French, and little represented at the university, like those of Frederic Jameson and Edward Said. And then there's a desire to share the joyous element in the experience of a collective viewing session.

Maïder Fortuné—What's interesting is that you play with the gaps and differences between the films you screen, rather than thematic groupings, to bring out unexpected connections.

E. G.—Getting ourselves to encounter objects of differing formats and contexts is an analytical gesture *per se*:

the creation of a dialectic space involves taking risks, and this also interests us.

M. V.—Have you already organized documentary film screenings?

C. S.—I'm not sure if these categories are operative yet. I have a hunch that Jia Zhang-ke's films, for example, have as much to do with fiction as with documentary.

J. G.—To me, they seem above all defined by economic and institutional restrictions, and they can affect the way one thinks about the film's making and direction, its format, and the distribution contexts.

M. V.—But we still might be able to identify working methods where there's a difference; the writing, the field experience?

Lúcia Ramos Monteiro—Several generations of fiction film-makers have incorporated the ups and downs of filming in their screenplays: directors as different as Pasolini, Coppola and Jia Zhang-ke all managed to make room for improvisation in their fiction films...

M. F.—Tsai Ming-liang, who makes fiction movies, came to film as a result of making a documentary about people suffering from Aids. During a lecture about his work, he described how he wrote the scripts for his fiction films: the brief description of a skeletal situation and the blank page, with that blank corresponding to the scene being written during shooting.

M. V.—These days, Mathieu Abonnenc's work is part and parcel of a deconstruction of film. With *Foreword to Guns for Banta*, he invents a film which, somewhere, "replaces" another one that no longer exists—the movie made by the film-maker Sarah Maldoror, with the reels all lost.

L. R. M.—He creates a film based on images of shooting and memory. But for me, above all else, it's a whole work of and about imagination.

C. S.—Absolutely. While we load it with the question of investigation, proof, etc, it is shattering boundaries with combinations of elements which are not clearly identified. Nowadays, the statuses of the artist and the researcher tend to become muddled. A lot of artists come heavily armed, their sources checked and counter-checked. At times I get the feeling that their work suffers from this in a formal way, to such an extent that their films can seem a bit academic. Mathieu Abonnenc stands up well to this trend.

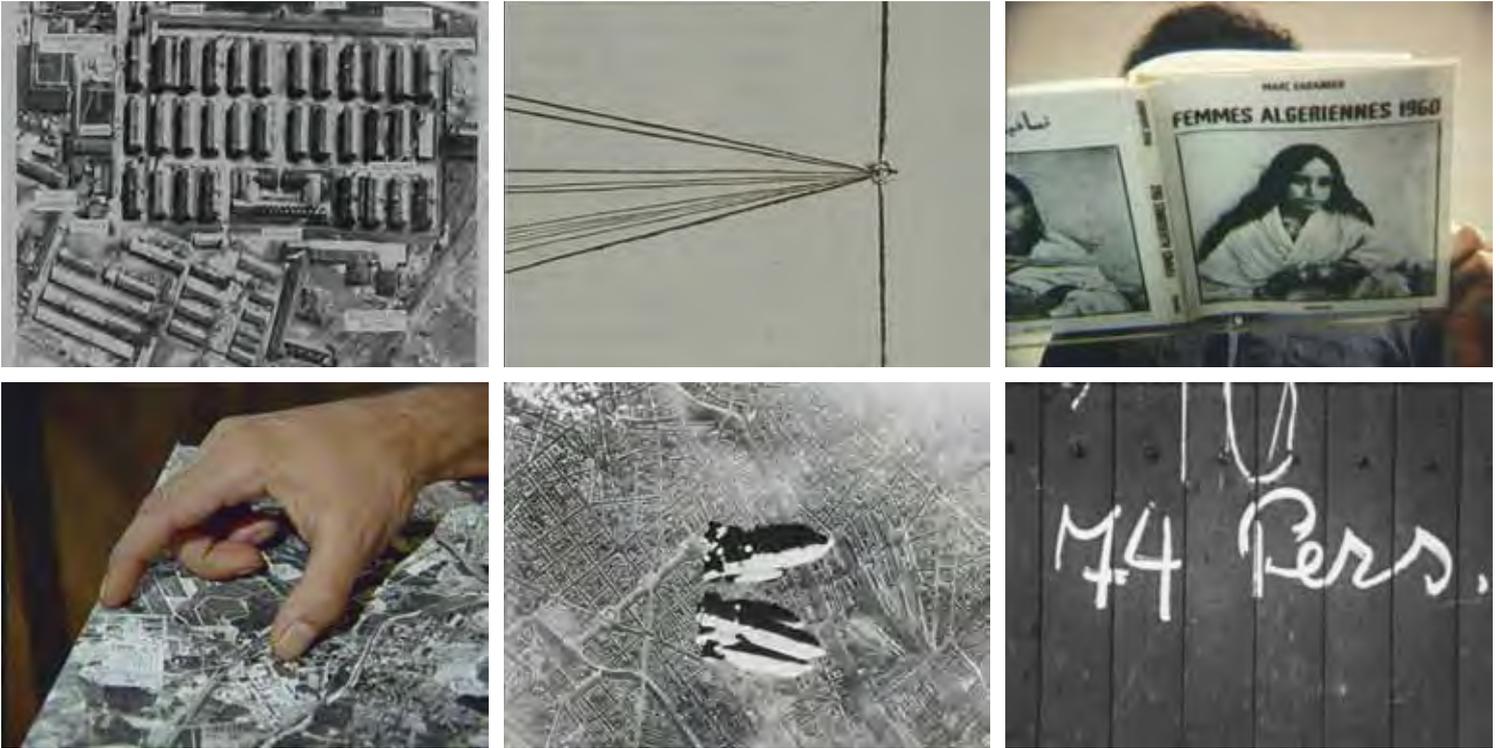
E. G.—The example of Marie Voignier, in this context, is interesting. *Western* is filmed in an old theme park built on the model of the Indian reservation. The artist accompanies her image with a disconcerting, almost ironical voice-over. It seems here that reality becomes an artefact in itself. From film she borrows its relation to time and space, a constructed and artificial relation. Some artists use the cinematographic medium because the reality they observe has, in a way, become cinematographic *per se*. This is their way of analyzing reality. Of casting an analytical eye over the world through whatever means they themselves have.

HARUN FAROCKI

Images du monde et inscription
de la guerre, 1988.

Harun Farocki Filmproduktion.

Courtesy Survivance.



M. V.—**The amount of data, and the way it is processed is also made denser and more complex.**

J. G.—We have easier access to archives, without having to move. A whole host of possible avenues of exploration is being opened up to us which had previously been earmarked for an elite.

L. R. M.—But Mathieu Abonnenc explores archives which are extremely hard to get access to and which do involve travelling around. What's more, when he ends up finding the archive he's after, it's in bits and pieces!

M. V.—**Does this fragmented access to information introduce the production of a form which is, in its turn, fragmentary?**

M. F.—This fragmentary logic is linked with the way the memory itself operates, coming to us in snippets. When you're working based on and around archives, how can you make a film that doesn't have holes in it? I'm thinking of the image of the leading character in *La Jetée*, with his eyes blindfolded by the doctors, lying down there—the images rise back up out of darkness. And the opening of *Le Fond de l'air est Rouge* [*A Grin without a Cat*], which conjures up memories of *The Battleship Potemkin*, not the film as a whole but bits and pieces of the film, a few sequences still lodged in the memory, positing the film's sequel like a subjective resurgence, with holes in it.

E. G.—To get back to Marie Voignier's film, the artist is, needless to say, interested in the word as a vehicle which conveys local and private history and interacts with collective history, but I think that the challenge here is reality, as audiovisual material. In the artist's work, it is often a matter of constructions—territorial, architectural—which have to be conceived in terms of imagery. This is a new way of grasping the use of cinematographic

images, as a way of understanding a phenomenon which carries within it essentially cinematographic elements. Film becomes a tool of research and analysis to do with reality, and not the other way round.

M. F.—In another key, I'm thinking of Harun Farocki's exemplary films, which put together and dismantle systems and devices, and are often themselves shown in the form of arrangements. There's a form which precisely marries the subject questioned. This is also the case with Marker, with whom each film proposes a novel form that is specific and essential to the subject it is broaching.

C. S.—In *Kodak*, Tacita Dean films the Kodak factory, which is about to close down. She captures a contemporary tragedy: her favourite medium, 16 mm film, is on the point of being abandoned. When one is aware of the struggle that the preservation of 16 mm film represents for her, the analog versus digital fight, the film seems like a very successful manifesto. The artist finds herself with such a degree of mastery of this medium that she turns it into something precious and, at the same time, everyday. She uses it to talk of objects and phenomena that are vanishing, but rather than betting on their obsolescence, she lends them an actual value—how to tend to what is disappearing?

This discussion is available in its entirety on www.zerodeux.fr



JEAN-CHARLES HUE

Pitbull Carnaval, 2006.

Vidéo, 34 min. 12 s.

Courtsey l'artiste / the artist

ε galerie Michel Rein, Paris.



JEAN-CHARLES HUE

Angel, 2009.

Vidéo, 12 min. 08 s.

David et Angela, 2009.

Vidéo, 6 min. 02 s.

Série Carne Viva, 2009.

Courtsey l'artiste / the artist

ε galerie Michel Rein, Paris.



Dieu marche entre les marmites¹

Il l'emparouille et l'endosque contre terre ;
Il le rague et le roupète jusqu'à son drale ;
Il le pratèle et le libucque et lui baroufle les ouillais ;
Il le tocarde et le marmine,
Le manage rape à ri et ripe à ra.
Enfin il l'écorcobalisse.
L'autre hésite, s'espudrine, se défaisse, se torse et se ruine.
C'en sera bientôt fini de lui ;
Il se reprise et s'emmarginé... mais en vain
Le cerceau tombe qui a tant roulé.
Abrah ! Abrah ! Abrah !
Le pied a failli !
Le bras a cassé !
Le sang a coulé !
Fouille, fouille, fouille,
dans la marmite de son ventre est un grand secret
[...]
Henri Michaux, Qui je fus, p. 231, nrf, poésie, Gallimard, 2000.

Beauté cruelle

Cet extrait de poème d'Henri Michaux semble évoquer les scènes de combat des films de Jean-Charles Hue. Tel le poète barbare qui conserve les nerfs à vif pour cingler la langue, le cinéaste porte à l'écran les gestes et les mots tonitruants des autres. Parce que leur crudité est gage de la vivacité de ses personnages, Hue dirige sa caméra au plus près des corps et de leurs surfaces usées, se met à l'écoute des croyances contradictoires et des paroles embrumées, d'où surgit par moments une pensée extralucide. Et à travers son regard, chargé d'empathie, finit par décentrer et gagner la nôtre.

Contrairement à une tradition documentariste qui, pour gagner en objectivité, refuse le sujet, et avec lui le point de vue et l'espace de projection qu'il offre, les vidéos et films de Jean-Charles Hue s'élaborent autour de personnages. Cherchant à extraire la sève de situations grégaires et primitives, l'artiste-cinéaste embarque le spectateur dans des endroits pour la plupart réfractaires aux non-initiés : combats de chien, lieux de consommation de drogue, campements de communauté Yéniche... L'image est à Hue ce que la page est à Michaux : le dehors de l'espace du dedans. Les scènes se passent souvent à huis clos, les secrets sont révélés dans les espaces exigus d'une chambre ou d'une voiture. Malgré la grande proximité physique et spirituelle qu'il partage avec ses interlocuteurs, le cinéaste ne tolère aucune forme de spectaculaire et coupera volontiers au montage ceux qui auraient trop cherché à impressionner sa pellicule... À la manière des tableaux de Bruegel qui montrent l'envers du décor, il opte pour une vision mixte et décloisonnée de la vie. Comme chez le peintre, les mondes sont denses, complexes et emmêlés. Les situations grotesques qu'il filme sont à ce point grouillantes qu'elles en débordent du cadre. Jamais un plan n'épuisera le réel, disait Mallarmé. Dans *Tattoo Fight* (2011), sa

caméra se promène sur la peau de deux corps tatoués qui s'affrontent sur un rythme de blues vaudou (une *Litanie des saints* par Dr John). Il faut s'abîmer pour mieux vivre, explique l'artiste, qui revendique, à l'instar de ses personnages, le sacrifice originel.

« Faire décoller la bidoche »²

Les trames narratives de Hue semblent procéder d'un « effet koulechov »³, d'une contamination sémantique des images entre elles. Dans *Pitbull Carnaval*, film tourné au Mexique, l'image passe nonchalamment du témoignage du couple passionné par les combats de chien aux caresses à l'animal et à la violence des luttes bestiales. Dans *El Puma* (2009), après avoir enregistré les propos du maire de Tijuana (qui proclame que parmi ses 29 000 animaux, celui qu'il préfère, c'est sa femme !), la caméra glisse sous la jupe d'une fille, avant de rendre les corps écartelés des taureaux de la corrida grâce à l'effet mystique d'une image surexposée, digne d'une peinture de Rembrandt. Tout se passe comme si Hue tentait d'accompagner (et de comprendre) par l'image la religion professée par ses personnages. Un chien blanc, fantôme énigmatique qui traverse tel un leitmotiv plusieurs de ses films, donne forme à l'invisible. Il incarne dans *Un Ange* (2005) l'expérience mystique qui marque un tournant décisif dans la vie de Fred, le « chouraveur ». Poursuivant sa logique de l'inter-monde, c'est un couteau à la main que Hue part à la rencontre des personnes qu'il filmera au Mexique. Taillé dans un os de chien, l'objet est la métaphore idéale de la réincarnation. Arme menaçante, il est aussi l'objet de médiation entre lui et les autres, déclencheur du dialogue et fil conducteur entre ses films. Tantôt dessiné sur les murs d'un motel, il se retrouve suspendu au milieu d'une ronde dansante, ou encore objet érotique qui se pose délicatement sur les lèvres d'une femme tandis qu'elle confie à son masseur-marabout ses troubles sexuels oniriques.

La construction d'une disponibilité

Contre une fiction trop éloignée du sentiment de réalité, forgée par une construction artificielle et une vision programmatique, Hue a fait le choix d'une forme documentaire, mais cette forme, il la perçoit comme un endroit paradoxal où créer les conditions d'apparition de situations naturelles. Cherchant la fenêtre de tir, il n'hésite pas à aller « là où ça cogne ». Au risque d'y passer même, lorsqu'un soir, le revolver de son ami Fred se retourne inopinément vers la caméra, qui immortalise le tracé de la balle, avant qu'elle ne devie de son axe pour éviter le trou noir. *Y'a plus d'os*. La réalité à fleur de peau. Qui ne peut être contenue dans le champ de la représentation. Cette disponibilité capable de capturer l'intempétabilité du réel, l'artiste la construit en s'immergeant dans la communauté qu'il souhaite filmer. Celle par exemple de la famille yéniche qu'il fréquente pendant une dizaine

1. Le titre est une reprise libre d'une citation de Sainte Thérèse D'Avila « Comprenez que si c'est à la cuisine, le Seigneur circule parmi les marmites ». *Livre des fondations*, 1577.

2. Toutes les citations sont issues d'un entretien avec l'artiste réalisé en juin 2011.

3. Lev Koulechov, cinéaste et théoricien russe, a dirigé à partir de 1920 l'école de cinéma de Moscou, le VGIK, où il a créé un laboratoire d'expérimentation du montage pour en proposer deux types : le montage réflexe qui influe sur les sentiments – montage de plan compris dans le déroulement logique de l'action – et le montage des attractions qui va provoquer l'apparition d'une idée, jouer avec l'intellect. On assiste par là au dépassement du déroulement logique de l'action par une collision de deux plans de natures différentes. Ces montages ont notamment été utilisés par Eisenstein.



d'années, au point d'en devenir le fils adoptif. Au point aussi, que la caméra devienne un objet familier et que les acteurs parviennent avec un naturel surprenant à rejouer leur propre rôle. Sûrement parce que l'artiste leur permet de s'accaparer l'outil, de devenir les interprètes de leur vie cinématographique et non simplement des objets de curiosité qui se laisseraient enregistrer par l'objectif. La caméra est surnommée la « poukaveuse » par Fred, parce qu'elle « bave » leur image.

Avec *La BM du seigneur*, Hue met en scène ce qui est déjà apparu dans ses premières vidéos documentaires. La fiction s'annonce comme un deuxième temps du documentaire, voire sa représentation. Passant inopinément d'un genre à l'autre, l'artiste semble résoudre un problème qui hante pourtant toute l'histoire du cinéma documentaire : celle de la légitimité du montage et du « faire rejouer ». Il redonne ainsi ses lettres de noblesse à la « reprise », au sens de « revenir en arrière pour recommencer » mais aussi de tisser le raccord entre les éléments filmés. Son cinéma trouve la distance juste entre le film et son milieu d'inscription, les personnages vivants et ceux portés à l'écran. Si, à l'intérieur de la situation filmée, le cinéaste fait en général l'expérience délicate d'une diffraction temporelle tenant le rôle de l'artificier en même temps que celui de l'enregistreur instantané, Hue garde l'équilibre. À la fois hors et dans le champ de la représentation, il ne refuse pas de rentrer en relation avec son interlocuteur mais reste physiquement absent de l'image. Pour reprendre les mots de Depardon « filmer n'est pas surveiller ce qui se passe dans l'œil de la caméra. C'est, tout au contraire, être présent à ce que l'on filme »⁴, être sensible à la présence des personnages filmés et installer une qualité de présence. Dans *Quoi de neuf docteur* (2003), il tient la place du passager dans la voiture à qui le conducteur enjoint de baisser son objectif, pour éviter de se faire arrêter par les policiers. « Les schmidts de tous ces morts, s'il m'arrête j'suis obligé de le percuter... », car ce dernier n'a pas son permis. La caméra devient un objet suspect, obligée de se retirer pour que la réalité n'en soit impactée.



On sait depuis Rouch et *Les maîtres fous* que la caméra est agissante, qu'elle a le pouvoir de convoquer et d'influer sur le réel. On sait que le moment du tournage est un moment de vie qui influe sur le film produit. On a vu *Chronique d'un été* chercher à révéler en direct le pouvoir d'intimidation de la caméra. On croit, avec le philosophe François Niney que « la fiction ne doit pas mettre entre parenthèses le réel où il s'inscrit, qu'il détoure et retrace en même temps »⁵. Chez Hue, ce constat est poignant. Le film est monté dans l'interaction du filmage et du filmé. Alors, quand le cinéaste s'inquiète de voler l'image de ses compagnons sans rien donner en retour, on se dit que c'est sûrement la touche d'humilité qui confère à son travail sa patte majestueuse. Car il oublie que l'image, il ne la prend pas, il leur donne. À qui perd gagne.

4. Dans *Le Documentaire*, Jean Breschand, les petits cahiers, Cahiers du cinéma, Scérén-CNDP, 2002, p. 77.
5. François Niney, *Épreuve du réel à l'écran*, De Boeck, 2002, p. 312.

*God walks among the pots and pans*¹

He grabowerates him and grabacks him to the ground;
He rads him and rabarts him to his drat;
He braddles him and lippucks him and prooks his bawdles;
He tackreds him and marmeens him
Mandles him rasp by rip and risp by rap.
And he deskinnibilizes him at the end.
The other hesitates; he is bittucked, unapsed, torsed
and ruined.
He'll be done for soon.
He mendles and marginates himself... but in vain,
The far-rolling hoop falls down.
Abrah! Abrah! Abrah!
The foot has failed!
The arm has broke!
The blood has flowed!
Gouge, gouge, gouge,
In the big pot of his belly there's a great secret
[...]

Henri Michaux, excerpt from "The Big Fight", *Who I Was, Darkness*
Moves: An Henri Michaux Anthology, 1927-1984, selected, translated
and presented by David Ball, University of California Press, 1994.

Cruel Beauty

These lines from a poem by Henri Michaux seem to conjure up the fight scenes in Jean-Charles Hue's films. Like the barbarian poet who remains a bundle of nerves, the better to lash language, the film-maker brings to the screen the gestures and the stentorian words of others. Because their rough-and-readiness is a pledge of his characters' vivaciousness, Hue aims his camera as close as possible at their bodies and their well-worn surfaces, and lends an ear to contradictory beliefs and hazy words, from which, at moments, there surges some extra-lucid thought. And through the way he sees things, through his empathy-filled eye, our own ends up being off-centered, and winning.

Unlike a documentarist tradition which, to gain objectivity, refuses the subject and, with it, the viewpoint and spatial projection that it offers, Jean-Charles Hue's videos and films are developed around characters. In trying to extract the sap from gregarious and primitive situations, the artist-cum-film-maker takes viewers into places which are for the most part not exactly the non-initiated's cup of tea: dog fights, places where drugs are consumed, Yeniche (i.e., loosely, Gypsy) community camps... The image for Hue is what the page is for Michaux: the outside of the inside space. The scenes often take place behind closed doors, and secrets are revealed in the cramped quarters of a bedroom or a car. Despite the great physical and spiritual closeness he shares with his interlocutors, the film-maker does not put up with any form of spectacularness and, when it is time for the editing, would readily cut out anyone who has striven too hard to impress his film... Rather like Bruegel pictures which show the flip-side of the décor, Hue opts for a mixed and decompartmentalized

vision of life. As with the Flemish painter's works, Hue's worlds are dense, complex and intertwined. The grotesque situations which he films are so teeming that they spill over beyond the frame. Never, quoth Mallarmé, will a shot exhaust reality. In *Tattoo Fight* (2011), his camera wanders over the skin of two tattoo'd bodies confronting each other accompanied by a voodoo blues beat (a *Litany of the Saints* by Doctor John). As the artist himself puts it, the better to live, you have to damage yourself, and like his characters, the artist also lays claim to the original sacrifice.

"Silk from a sow's ear"²

Hue's narrative plots seem to issue from a "Kuleshov effect"³, a semantic contamination of images between each other. In *Pitbull Carnival*, a film shot in Mexico, the image shifts casually from the words of the couple with a passion for dog fights to caressing the animal and the violence of animal combat. In *El Puma* (2009), after recording the ideas of the mayor of Tijuana (who proclaims that among his 29,000 animals, the one he prefers is his wife!), the camera slides beneath a girl's skirt, before depicting the quartered bodies of bulls at the corrida, thanks to the mystical effect of an over-exposed image, worthy of a Rembrandt painting. Everything comes about as if Hue were trying to accompany (and understand), through imagery, the religion being professed by his characters. A white dog, an enigmatic ghost who passes through several of his films, like a leitmotiv, lends shape to the invisible. In *Un Ange* (2005) it incarnates the mystical experience which marks a turning-point in Fred the "pilferer's" life. Pursuing his inter-world logic, Hue sets out, knife in hand, to meet people whom he will film in Mexico. Carved from a canine bone, the object is the ideal metaphor of reincarnation. It is a threatening object, but also the go-between thing between him and the others, triggering dialogue and a main thread between his films. At times drawn on the walls of a motel, it ends up hanging from the middle of a dancing ring, or alternatively like some erotic object coming delicately to rest on a woman's lips, while she tells her masseur-cum-witchdoctor about her dreamlike sexual problems.

The Construction of an Availability

Working against a fiction that is too far removed from the sense of reality, fashioned by an artificial construction and a programmatic vision, Hue has opted for a documentary form, but he sees this form like a paradoxical place in which to create the conditions for natural situations to appear. Looking for the launch window, he does not shrink from going "precisely where it hits". At the risk of even passing there, when, one night, his friend Fred's revolver turns unexpectedly towards the camera, which immortalizes the bullet's path, before it swerves from its axis to avoid the black hole. *Y'a plus d'os [There's no*

JEAN-CHARLES HUE
La BM du Seigneur, 2011.
Production / Produced by
Capricci / Avalon.

1. The title is freely borrowed from words of St. Teresa of Avila: "Understand that if it be the kitchen, the Lord walks among the pots and pans", *The Book of Foundations*, 1577.

2. All the quotations are from an interview with the artist conducted in June 2011.

3. From 1920 on, the Russian film-maker and theoretician Lev Kuleshov headed the Moscow film school, the VGIK, where he set up an experimental editing laboratory, based on two types: reflex editing which influences the feelings—shot editing included in the plot's logical unfolding—and attraction editing, giving rise to the appearance of an idea, and playing with the intellect. Thereby, we go beyond the plot's logical development through a collision of two different shots. These types of editing were, in particular, used by Eisenstein.



more bone). Reality just beneath the skin. Which cannot be contained within the field of representation. This availability, capable of capturing the untimeliness of reality, has been constructed by the artist by the way he delves into the community which he wants to film. The community, for example, of the Yeniche family he sees over a period of ten years or so, to the point of becoming their adopted son. To the point, too, where the camera becomes a familiar thing and, with surprising naturalness, the actors manage to re-enact their own parts. Surely because the artist allows them to take possession of the tool, and become the interpreters and players of their cinematographic lives, and not merely objects of curiosity letting themselves be recorded by the lens. The camera is nicknamed the “*poukaveuse*” by Fred, because it “drols” their image.

With *La BM du seigneur*, Hue presents what already appeared in his early documentary films. The fiction is announced as a second tempo of the documentary, not to say its representation. Moving unexpectedly from one genre to the other, the artist seems to solve a problem that nevertheless haunts the whole history of documentary cinema: the issue of the legitimacy of editing and “re-enactment”. He thus provides a pedigree for the “remake”, in the sense of “reverting back to start all over again”, but also of weaving the connection between the elements filmed. His cinema finds the right distance between the film itself and the environment it is part and parcel of, the living characters and those brought to the screen. Within the filmed situation, the film-maker may, in a general way, undergo the delicate experience of a temporal diffraction playing the role of trick-maker at the same time as the role of instant recorder, but Hue keeps his balance. Both outside and inside the field of representation, he does not refuse to have a relationship with his interlocutor, but he remains physically absent from the image. Filming does not mean keeping an eye on what happens in the camera’s spyhole, but being present at what is being filmed, being aware of the presence of the characters being

filmed, and introducing a quality of presence. In *Quoi de neuf docteur? [What’s Up, Doc?]* (2003), he takes the place of the passenger in the car whom the driver asks to lower his lens, to avoid being stopped by the police. “The cops of all these dead people, if he stops me, I have to run him down...” because the driver does not have his licence. The camera becomes a suspect object, forced to withdraw so that reality is not affected.

Ever since Rouch and *Les maîtres fous*, we know that the camera is something active, that it has the power to summon up and influence reality. We know that the moment of filming is a moment of life which has an effect on the film produced. We have seen *Chronique d’un été* trying to show, live, the camera’s powers of intimidation. Together with the philosopher François Niney, we believe that “fiction should not put into brackets the reality of which it is part, which it cuts out and redraws at the same time.”⁴ With Hue, this is a poignant observation. The film is edited in the interaction between filming and filmed. So when the film-maker worries about stealing the image of his companions without giving anything back, we say to ourselves that this is undoubtedly the touch of humility which lends his work its majestic aspect. Because he forgets that he is not taking the image, but giving it to them. The loser wins.

JEAN-CHARLES HUE
La BM du Seigneur, 2011.
 Production / Produced by
 Capricci / Avalon.

4. François Niney, *Épreuve du réel à l’écran*, De Boeck, 2002, p. 312.



JEAN-CHARLES HUE
La BM du Seigneur, 2011.
Production / Produced by
Capricci / Avalon.
Photos de tournage
/ Shootingviews.

Entretien

Situé au sein de la Condition Publique à Roubaix, l'Espace Croisé est un centre d'art contemporain qui œuvre à la publication (exposition et édition) de l'image sous toutes ses formes, fixe ou animée, analogique ou numérique. Mise au point avec sa co-directrice, Mo Gourmelon.

Mathilde Villeneuve — L'Espace Croisé s'est spécialisé dans les images en mouvement. Quelle est son histoire ?

Mo Gourmelon — Il est une des émanations de la Saison Vidéo, association créée il y a plus de vingt ans par Éric Deneuve qui vient du cinéma expérimental et dont les films sont distribués par le Collectif Jeune Cinéma (www.cjcinema.org). L'état d'esprit y était militant et visait à irriguer le territoire du Nord-Pas-de-Calais, à lui faire découvrir un nouveau médium : la vidéo. Des universités d'été ont été organisées en collaboration avec le distributeur Heure Exquise ! à Mons-en-Barœul. S'y rencontraient des personnes œuvrant dans la culture et l'Éducation Nationale. L'ambiance y était festive et studieuse ; très vite, les habitués sont venus écouter des artistes tels que Dara Birbaum ou Dan Graham, par exemple.

Comment intervenez-vous personnellement dans cette histoire ?

Éric Deneuve me confie la direction de La Saison Vidéo en 2000. Je ne l'ai pas créée, je l'ai reçue en héritage. Une proposition presque intimidante : à l'époque, je ne suis absolument pas spécialisée en vidéo et ne souhaite pas le devenir. Ce médium ne m'intéresse pas. Suite à des études d'histoire de l'art à Rennes, j'avais intégré l'École du Magasin à Grenoble en 1987-88, après avoir fait un stage auprès de Jean-Hubert Martin à Paris, juste avant sa nomination pour le commissariat de l'exposition si importante « Les Magiciens de la Terre ». Jean-Hubert Martin m'a appris à regarder les œuvres d'art et à savoir m'entourer de spécialistes.

Comment est né le lieu ?

Éric Deneuve, après avoir montré des installations vidéo dans différents endroits de la région, pas forcément adaptés d'ailleurs, désirait créer un espace spécialement conçu à cet effet. En 1995, l'Espace Croisé, centre d'art contemporain, est inauguré à Euralille avec une exposition de Pierrick Sorin. Cela a été tout d'abord un centre d'art et d'architecture de par sa situation et la proximité d'architectures exemplaires de Rem Koolhaas (auteur d'Euralille), Jean Nouvel, Christian de Portzamparc, Claude Vasconi.

Une de vos spécificités consiste aussi à œuvrer dans le domaine de l'édition, et sur le net. La diffusion est un de vos objectifs premiers ?

Très vite, nous avons développé un site Internet pour la Saison Vidéo et produit, à l'Espace Croisé, des éditions présentant les films d'artistes souvent très jeunes, ou des premières monographies bilingues.

Ces textes deviennent aussi précieux pour moi que pour les artistes. En 2007, le site Tank.tv me demande une sélection de jeunes artistes français : Marie Voignier, Jeanne Susplugas, Marie Reinert, Jean-Charles Hue, Virginie Yassef et d'autres seront en ligne pendant un mois. Je commence alors à recevoir, en plus des candidatures habituelles, des demandes d'artistes qui souhaitent être présentés en ligne. Dès 2008, deux programmes sont mis en place sur notre site www.saisonvideo.com, et peu après nous généralisons la mise en ligne.

Comment choisissez-vous les artistes que vous exposez ?

Je tiens au principe d'affinités électives. Je visionne beaucoup de films et je procède par associations et recoupements. Je n'ai jamais d'idées préconçues que j'illustrerais avec des images en mouvement. Je n'ai ni thème, ni concept. Je regarde beaucoup, je lis encore plus et parfois les choses se percutent. J'ai un besoin ardent de faire, pas de commenter. Parfois, le processus est long. Depuis 1997, et même peut-être avant, Véronique Hubert m'adresse sans broncher des nouvelles de son travail. Et puis un jour c'est le jour, parce qu'Anne Isabelle Vignaud, directrice de la Condition Publique, projette un parcours pour enfants (Les enfants de la Nuit, il me semble que la fée Utopia de Véronique a de quoi, tout à coup, épancher sa candeur et sa rage à l'Espace Croisé.

Exposer la vidéo, c'est une gageure. Comment la relevez-vous ?

Nous bénéficions désormais d'un plateau de 700 m². Nous serions déçus si chaque artiste projetait indifféremment ses films sur les cimaises latérales. Cela pourrait être tentant, si l'on suit la configuration imaginée par l'architecte. Les interférences sonores et visuelles ainsi que la durée constituent des données inhérentes à la vidéo ; il convient de les régler au cas par cas avec chaque artiste, selon la teneur de son travail. Mark Raidpere a longuement testé l'espace, la réverbération du son. Il a réglé la disposition de ses pièces en allant chercher le son soit devant le spectateur, soit derrière lui. La combinaison des images fonctionnait et je crois qu'il a été lui-même surpris par l'application, c'était en effet la première fois qu'il présentait ensemble latéralement et en vis-à-vis autant de travaux. Je crois que notre espace l'effrayait un peu, ce qui n'était pas le cas pour l'artiste turc Ali Kazma. D'emblée, notre espace lui a plu car il lui permettait de développer sur la totalité de nos cimaises latérales sa série *Obstructions*. Cette réflexion sur le travail, qui nécessite une cadence souvent infernale d'images et de sons, fonctionnait parfaitement. Aucun repos dans cette exposition. On pouvait se retourner pour éviter une scène d'abattoir mais on était alors assailli par une vision d'opération chirurgicale du cerveau. Véronique Hubert, quant à elle, notre dernière exposition à ce jour, ouvre l'espace sur l'extérieur pour la première fois. Elle a besoin de la lumière du jour pour accrocher ses photographies et ses dessins.



VÉRONIQUE HUBERT

Vue de l'exposition à l'Espace

Croisé / Exhibition view at
the Espace Croisé.

Courtesy de l'artiste.

Quelle serait votre lecture des relations actuelles entre arts visuels et cinéma, deux milieux qui semblent hermétiques alors que certaines problématiques pourraient se rejoindre ?

Les milieux du cinéma et de l'art se fréquentent peu. Les artistes vont au cinéma mais je ne suis pas certaine que les cinéastes connaissent l'art contemporain. La durée n'est pas la même dans chacun des deux domaines. Je commence à avoir du mal à aller au cinéma probablement parce que je suis parfois saturée d'images en mouvement. Dans une exposition, tu es maître de ton temps. Tu passes, tu reviens, tu t'attardes, tu regardes en boucle plusieurs fois, ou tu t'en vas très vite. Au cinéma, tu dois accepter la durée que t'impose le réalisateur ou l'industrie cinématographique. Je suis à bonne école avec les fervents du cinéma expérimental qui qualifient le cinéma de « commercial et industriel » ! Alors oui, j'apprécie qu'une Camille Henrot se nourrisse de l'expérimental parce qu'elle s'est donné les moyens de voir les films de référence. Les artistes qui se frottent au cinéma recherchent probablement une audience élargie, une reconnaissance. Certains y parviennent peut-être, mais je n'ai pas été convaincue par le passage au cinéma de mes « proches », c'est-à-dire ceux que j'ai exposés comme Valérie Mréjen ou Jean-Charles Hue. Peut-être suis-je trop familière de leurs films d'artiste. Quand j'écris sur un artiste, j'ai deux ordinateurs : un pour écrire, un pour visionner en même temps. Je suis imprégnée par la musique du film, son

tempo, ses dialogues, en plus des images. La bande son est aussi primordiale que les images. L'indienne Pushmala N me confiait qu'elle avait commencé à faire des films pour faire parler ses images, pour leur donner un son.

Le documentaire est une des marges du cinéma qui semble aujourd'hui intéresser les artistes. Comment considérez-vous ce dialogue ?

Le documentaire, je ne sais pas vraiment le qualifier. La question du genre me gêne. Si je me sens impliquée dans le milieu de l'art contemporain, c'est parce que j'estime qu'il est le lieu de la permission, de la porosité et du mélange, alors c'est difficile de délimiter le documentaire. Parle-t-on de son rapport à la réalité ? Dans l'édition consacrée à Jean-Charles Hue, je commence mon texte par la phrase suivante : « À quoi ça sert d'inventer des histoires, alors que la réalité est déjà tellement incroyable ? », question posée par une détenue à l'écrivain Nancy Huston. Cet « incroyable » dans la vie et dans l'art m'intéresse essentiellement.

Interview



ARNAUD DEZOTEUX
Habib/Kelly/Emilie, 2010.
Vidéo, 11 min.
In La ligne d'ombre #1,
www.saisonvideo.com,
février 2012.

The Espace Croisé, located in the Condition Publique in Roubaix, is a contemporary art centre dedicated to the publication (exhibitions and editions) of the image in all its shapes and sizes, static and animated, analog and digital. Here Mo Gourmelon talks more specifically about the center she co-directs.

Mathilde Villeneuve—The Espace Croisé has specialized in moving imagery. What is its history?

Mo Gourmelon—It's one of the outcomes of Saison Vidéo, an association created more than 20 years ago by Éric Deneuve, who hails from experimental film—his films are distributed by the Collectif Jeune Cinéma (www.cjcinema.org). The mood there was militant and aimed at invading the Nord-Pas-de-Calais region, and getting people in it to discover a new medium: video. Summer universities were organized in conjunction with the distributor Heure Exquise! at Mons-en-Barœul. At them, people working in culture and National Education had a chance to meet. The atmosphere was festive and studious; in no time, regulars came to listen to artists like Dara Birbaum and Dan Graham, for example.

Where do you personally fit in to this history?

Éric Deneuve asked me to run the Saison Vidéo in 2000. I did not create it, it was something I inherited. An almost intimidating proposal: at the time, I was absolutely not specialized in video, and didn't want to be. The medium didn't interest me. After studying art history at Rennes, I attended the École du Magasin in Grenoble in 1987-88, after taking a course with Jean-Hubert Martin in Paris, just before he was appointed to curate that most important exhibition *Les Magiciens de la Terre*. Jean-Hubert Martin taught me how to look at works of art and how to surround myself with specialists.

How did the place come into being?

After showing video installations in different venues in the region—some of which incidentally were not necessarily well suited—Éric Deneuve was keen to create a place specially devised for this purpose. In 1995, the con-

temporary art centre Espace Croisé was inaugurated at Euralille with a show by Pierrick Sorin. To begin with, this was a centre of art and architecture by virtue of its situation and the close-by examples of outstanding architecture by Rem Koolhaas (author of Euralille), Jean Nouvel, Christian de Portzamparc, and Claude Vasconi.

One of your distinctive features also involves working in the area of publishing, and on the Internet. Is distribution one of your primary goals?

We very swiftly developed a website for Saison Vidéo and, at the Espace Croisé, we produced editions introducing films by often very young artists, and people's first bilingual monographs. Those texts became as valuable for me as for the artists. In 2007, the website Tank.tv asked me for a selection of young French artists: for a month, Marie Voignier, Jeanne Susplugas, Marie Reinert, Jean-Charles Hue, Virginie Yassef and others were online. At that time, in addition to the usual applications from candidates, I started getting requests from artists who wanted to be presented online. In 2008, two programmes were introduced on our website www.saisonvideo.com, and shortly thereafter we generalized online programming.

How do you choose the artists you exhibit?

I go by the principle of elective affinities. I view a lot of films and I proceed by way of association and cross-checking. I never have preconceived ideas which I might illustrate with moving images. I have neither theme nor concept. I spend a lot of time looking, I read even more and sometimes things collide. I have a burning need to do things, not to comment. At times the process is a lengthy one. Since 1997, and possibly even before, Véronique Hubert sent me news of her work without batting an eyelid. And then one day it was the day, because Anne Isabelle Vignaud, director of the Condition Publique, projected an itinerary for children (*Les Enfants de la Nuit*), and it seemed to me that Véronique's fairy Utopia suddenly had what was needed to vent her candour and her rage at the Espace Croisé.



Exhibiting video is a bit of a gamble. How do you deal with it?

We now have premises of 700 square metres. We would be disappointed if every artist projected their films willy-nilly on side walls. That might be tempting, if you follow the configuration devised by the architect. Acoustic and visual interferences, along with the time frame, represent the data inherent to video: it is as well to adjust them on a case by case basis with each artist, depending on the content of their work. Mark Raidpere tested the space at length, the reverberation of sound, he adjusted the arrangement of his pieces by going to seek out sound either in front of spectators or behind them. The combination of images worked and I think he himself was surprised by the application; it was actually the first time that he presented works together both laterally and face to face. I think our space scared him a little, which was not the case for the Turkish artist Ali Kazma. He liked our space right away because it enabled him to develop his series *Obstructions* over the entirety of our side walls. This line of thinking about the work, which often calls for a diabolical pace of images and sounds, worked to perfection. There was no respite in that show. You could turn away to avoid a slaughterhouse scene, but you were then assailed by a vision of brain surgery. Véronique Hubert, for her part—our latest show to date—is opening the space up to the exterior for the first time. She needs daylight to hang her photographs and her drawings.

VÉRONIQUE HUBERT

Vue de l'exposition à l'Espace

Croisé / Exhibition view at
the Espace Croisé.

Courtesy de l'artiste.

How would you read the present-day relations between visual arts and film, two worlds which seem hermetic, although certain issues might link up?

The worlds of film and art do not often rub shoulders. Artists go to the cinema, but I'm not sure whether filmmakers are acquainted with contemporary art. The time factor is not the same in each of the two areas. I'm starting to have problems going to the cinema, probably because I am sometimes saturated with moving images. In an exhibition, you are master of your time. You pass, you come back, you linger, you look in a loop several times over, or you leave very fast. In the cinema, you have to accept the time frame imposed on you by the director and the film industry. I am in good hands with people who are enthusiastic about experimental film who describe the cinema as "commercial and industrial"! So, yes, I appreciate that someone like Camille Henrot is nurtured on the experimental, because she has given herself the wherewithal to see the reference films. Artists who rub shoulders with film are probably looking for a broader audience, and a recognition. Some of them perhaps succeed, but I have not been convinced by the shift to film of "my stable", meaning those people I've screened such as Valérie Mréjen and Jean-Charles Hue. Perhaps I'm too familiar with their artist's films. When I write about an artist, I have two computers: one for writing, and one for viewing at the same time. I am steeped in the film's music, its tempo, its dialogues, and well as the images. The soundtrack is as quintessential as the imagery. The Indian film-maker Pushmala N told me that she had started to make films in order to make her images speak, to give them a sound.

The documentary is one of the sidelines of cinema which nowadays seems to be interesting artists. What do you think about this dialogue?

I don't really know how to describe the documentary. The genre issue bothers me. If I feel involved in the contemporary art world, it's because I reckon it is a place of permission, porousness and mixture, so it's difficult to define the documentary. Are we talking about its relationship to reality? In the edition devoted to Jean-Charles Hue, I start my text with the following sentence: "What's the point of inventing stories, when reality is already so incredible?", a question put by a female prisoner to the writer Nancy Huston. What interests me essentially in life and art is that "incredible" factor.

Espace Croisé
Centre d'Art Contemporain

14 Place Faidherbe
F-59100 Roubaix
www.espacecroise.com

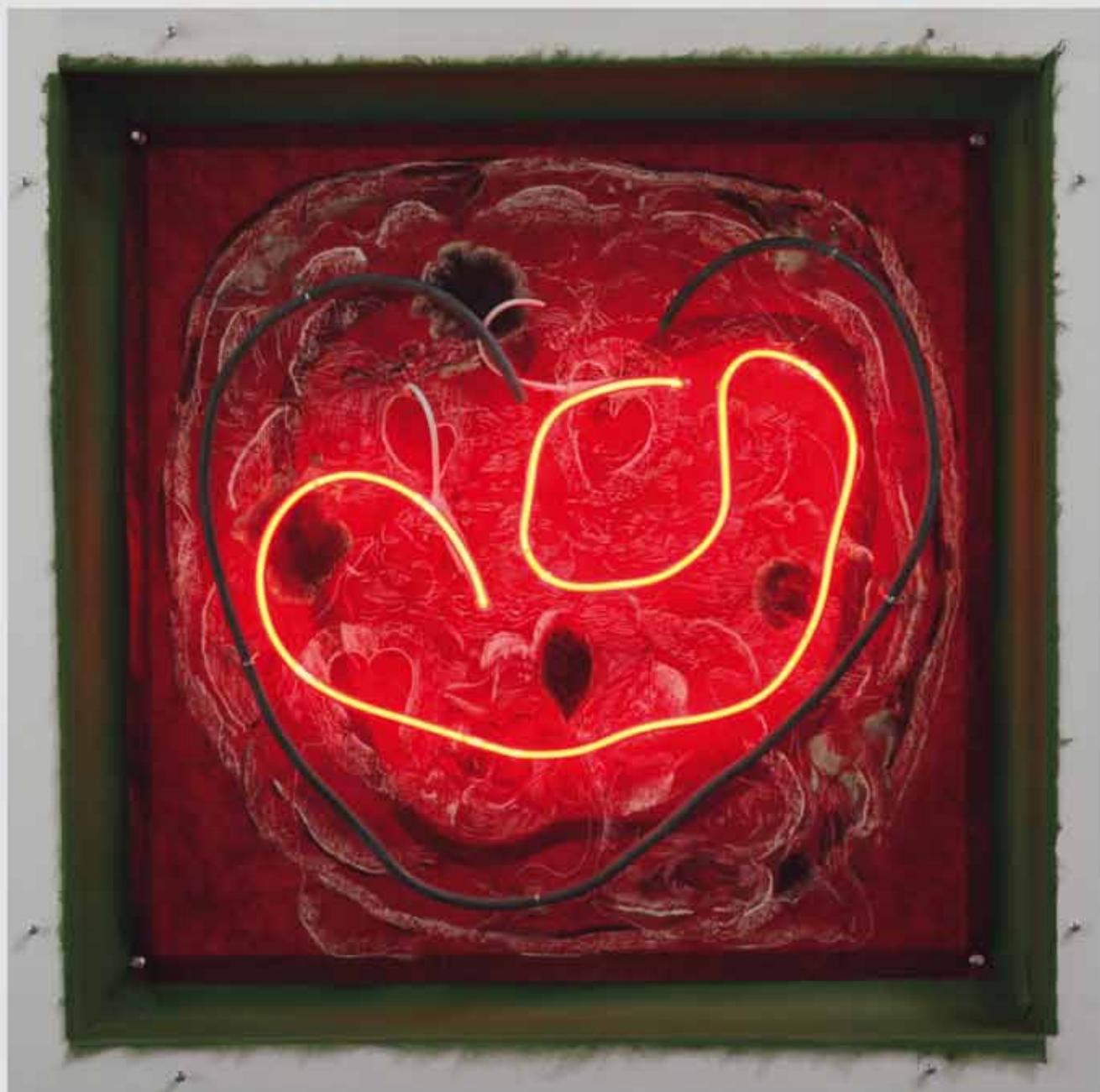


VÉRONIQUE HUBERT

6 Octobre - 18 Décembre 2011

M19

Françoise Vergier



Françoise Vergier - "L'Amour encaustique", 2011 - Dessin tusain sur papier Japon, plumb, néon - 80 x 80 x 8 cm - Courtesy Claudine Papillat Galerie

"Je suis montagne"

du 14 janvier au 11 mars 2012

Galerie municipale Jean-Collet • 59, avenue Guy-Môquet • 94400 Vitry-sur-Seine • 01 43 91 15 33 •
Entrée libre du mardi au dimanche de 13h30 à 18h et mercredi de 10h à 12h et de 13h30 à 18h • www.mairie-vitry94.fr/culture/galerie/ • Vernissage 14 janvier à 18h • Rencontre avec l'artiste le 5 février à 16h • Déjeuner sur l'art le 26 janvier à 12h • Visites commentées tous les samedis à 16h

C R A C
A l s a c e

Partenaires Particuliers

Exposition
du 04/12/11

-
au 29/04/12

Julien Bismuth & Jean-Pascal Flavien &
Giancarlo Vulcano, Clédat & Petitpierre,
Dector & Dupuy, Jeremy Deller, Peter
Fischli & David Weiss, Jan Kopp avec
Anton, Ulysse & Aurélien, Seulgi Lee
avec Simon Boudvin, Marie Losier &
Genesis Breyer P-Orridge & Lady Jaye,
Mahony, Adolphas Mekas, Philippe
Quesne / Vivarium Studio, Jean Rouch
par Pierre-André Boutang

+ Project Room:
Matthew Schieppe & Willy Meyer

Le CRAC Alsace bénéficie du soutien de : la Ville d'Altkirch / le Conseil Général du Haut-Rhin / le Conseil Régional d'Alsace / la DRAC Alsace - Ministère de la Culture et de la Communication ainsi que du partenariat du club d'entreprises partenaires du CRAC Alsace - CRAC 40

CRAC Alsace 18 rue du château F-68130 Altkirch : + 33 (0)3 89 08 82 59 / www.cracalsace.com

EMMANUEL LAGARRIGUE

25 NOVEMBRE 2011 - 4 FÉVRIER 2012

ESPACE CULTUREL DE BEAUVAIS - ENTRÉE LIBRE

Rue de Buzanval / 60000 Beauvais

Renseignements au 03 44 15 67 00

EXPOSITION OUVERTE les mardi, jeudi,

vendredi de 13h à 18h30,

mercredi et samedi de 9h30 à 12h30

et de 13h à 18h, sauf jours fériés

«Je serai
un siècle,
puis
une seconde
où tout
s'achève»



CEAAC

SAMUEL ROUSSEAU

Exposition du 26 novembre 2011 au 12 février 2012

Le CEAAC est ouvert du mercredi au dimanche de 14h à 19h
Fermé les jours fériés et du 24 décembre au 1^{er} janvier

Entrée libre
ceaac.org

CEAAC
Carline Eustache d'Action
Artistiques Contemporaines
7 rue de l'Abbaye
Strasbourg



Claire Tabouret L'île

Du 7 janvier au 18 février 2012

GALERIE ISABELLE GOUNOD 13, rue Chapon 75003 PARIS
01 48 04 04 80 contact@galerie-gounod.fr www.galerie-gounod.com mardi-samedi 11h-19h

BENOÎT-MARIE MORICEAU.....

CUTTER CRUSHER.....
(FORWARD COMPATIBILITY).....

5 — 28 JANVIER 2012.....

TRIPODE.....
GALERIE DE L'ESPACE DIDEROT, REZÉ...
WWW.TRIPODE.FR.....

MIRKA LUGOSI

NOVEMBRE 2011 - JANVIER 2012

VAVA DUDU

JANVIER - AVRIL 2012

LE CONFORT
MODERNE

HIVER 2011-12 — WWW.CONFORT-MODERNE.FR

les
églises
centre
d'art
contemporain
de la ville
de chelles

rue éterlet
77500 chelles
du lundi au vendredi :
scolaires, individuels
et groupes sur RDV
du vendredi
au dimanche de
14h à 17h :
visites libres

BERTILLE
BAK

Ô QUATRIÈME

VERNISSAGE — EXPOSITION
—
SAMEDI 29 JANVIER —
28 JANVIER 18 MARS 2012
2012
À PARTIR
DE 11H30

Le 28 janvier :
vernissage couplé
avec le CPIF
navette Paris/
les églises
(Chelles)/le CPIF
(Pontault-Combault)
départ à 10h45
de Paris - Bastille
sur réservation au
+33 (0)1 64 72 65 70
ou leseglises@chelles.fr

LELSA
TOM
KOW
IAIK

Chapelle du Genêteil, centre d'art contemporain
Château-Gontier, T 02 43 07 88 96
Exposition du 04 février au 15 avril 2012
Du mercredi au dimanche de 14:00 à 19:00

LE CARRÉ
le carré moderne
château-gontier

LE CARRÉ
VILLE DE CHELLES
LE CARRÉ
VILLE DE PONTAULT-COMBAULT
tram * île de France



Ariel Schlesinger
**PHENOMENA
OF RESONANCE**

10 DÉCEMBRE 2011
→ 1^{ER} AVRIL 2012

Musée du château
des ducs de Wurtemberg



LAURENT LE DEUNFF La Grande Évolution

dessins et sculptures

29 octobre 2011 - 4 février 2012



CHAPELLE DU CARMEL

Entrée libre du mardi au samedi,
de 9 h 30 à 12 h 30 et de 14 h à 18 h

Tél : 05 57 55 33 44 / 05 57 51 91 05
musees@mairie-libourne.fr

www.ville.libourne.fr





Collection du Mac Lyon
au Cube Blanc, Décines.
Vernissage de l'exposition.
Photo: Stéphane Rambaud.

Tandis que la H Box d'Hermès sillonne les continents depuis déjà quelques années, portant la bonne parole artistique dans des territoires pourtant déjà bien balisés, s'est posé entre les immeubles du quartier Sablons à Décines, en banlieue lyonnaise, un cube blanc aux allures d'objet tombé du ciel. Ses quelque trente-six mètres carrés abritent un musée temporaire qui, outre la particularité d'être un *white cube* intérieurement comme extérieurement, innove surtout par la volonté qui y a présidé: la rencontre entre professionnels et amateurs. C'est sensiblement la définition d'un musée tout à fait classique, m'objecterez-vous, sauf qu'ici, la rencontre ne se fait pas sur les lieux de l'exposition, une fois qu'il n'y a plus qu'à entrer regarder, mais bien en amont, des mois avant l'exposition. Fin février, des annonces de recherche de bénévoles avaient fleuri dans le quartier de Décines, au centre social La Berthaudière et au pôle emploi notamment. Très vite, un petit groupe d'une quinzaine de personnes se forme et se retrouve régulièrement pour être initié au monde de l'art. Pris en charge par la biennale, il rencontre l'équipe du musée d'art contemporain, se fait une idée de la collection en consultant les catalogues puis c'est le grand saut: le commissariat. Le choix des œuvres n'est pas sans faire débat mais au fil du temps, une harmonie se crée, une thématique se dégage: le temps, justement.

L'exposition réunit des peintures, uniquement: Armleder, Graham, Jean-Pierre Bertrand, Sugimoto et Weiner se répondent de proche en proche dans l'espace quelque peu confiné du cube. Est-ce à dire que les chefs-d'œuvre, comme le bon sens, sont la

chose du monde la mieux partagée? Formés pendant quatre heures à la médiation, les habitants se relaient selon leurs disponibilités pour faire partager leur enthousiasme aux visiteurs, qui sont pour la plupart leurs voisins. Le petit musée voit défiler entre vingt et quarante-cinq visiteurs par jour, mieux que certains FRAC et centres d'art, comme le souligne l'une des médiatrices.

Depuis 2007, Veduta (du nom de la fenêtre chère aux peintres Renaissance qui ouvre le tableau, et donc métaphoriquement l'art, sur le monde) cherche la sortie du *white cube*, ce «lieu commun»¹ de l'art contemporain, pour donner la primauté à l'*in situ*, à l'événement. Cette extension de la Biennale de Lyon aux confins du territoire urbain dissémine la collection du Mac dans des lieux aussi inattendus que théoriquement inappropriés (piscine, poste de police, etc.) jusqu'en 2011 où germe l'idée de ce musée mobile. Jouant sur les mots, Abdelkader Damani, directeur du projet Veduta, le baptise *Le Cube blanc* et prend le parti de l'exportation et de la décontextualisation du contenu et du contenant comme un pari. Faisant sien le principe pragmatiste cher à Richard Shusterman de l'art comme expérience esthétique, il risque tant «l'exotisation» que «l'esthétisation du quotidien»² redoutées par Yves Winkin en inscrivant ce projet dans celui d'une biennale, c'est-à-dire en invitant aussi les visiteurs plus familiers des expositions à se joindre aux habitants de Décines en un seul et même public. Pari réussi, cependant, puisque, loin de proposer une simple «aventure en banlieue» au public «classique» de la biennale, l'exotisation fonctionne parfaitement dans le sens

contraire, qui est celui de «sortir la banalité de son cadre pour l'apercevoir»³. Considérer le *white cube* de l'extérieur, pouvoir tourner autour comme on le ferait avec une sculpture, est tout autant une expérience déstabilisante pour l'amateur d'art que l'exposition au pied de son immeuble l'est pour le résident des Sablons. En cela, le choix des habitants de présenter *Triangle with Circular Inserts, Variation B* (1991), un pavillon de Dan Graham dont les jeux de miroirs provoquent une participation du visiteur à l'œuvre, ne serait-ce qu'involontaire et interagissent avec le reste de l'accrochage, est particulièrement judicieux. L'instant présent s'y démultiplie de même que les points de vue dans une réflexion sur les notions d'intérieur/extérieur, de coprésence dans l'espace et de sculpture sociale. Et la visite au *Cube blanc* de rester l'une des expériences de visite commentée les plus surprenantes et les plus intéressantes que l'on ait pu faire, surtout quand l'on entend deux jeunes hommes du quartier qui n'avaient pas mis les pieds dans un musée depuis l'école s'exclamer que Lawrence Weiner, c'est drôlement bien!

1. Patricia Falguières, préface à *White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie*, de Brian O'Doherty, JRP Ringier, 2008.

2. Yves Winkin, «Sortir des ambiguïtés du documentarisme», *Le spectacle et le quotidien*, catalogue de Veduta, biennale de Lyon 2009, les presses du réel, 2011, p. 57-58.

3. *Ibid.*

Mai-Thu Perret — *The Adding Machine*
 au Magasin, Grenoble, du 9 octobre 2011 au 8 janvier 2012
 par Alexandrine Dhainaut



MAI-THU PERRET

Space-Time Rhythm Modulation — *The Most Difficult Love*, 2010.

Plaques doubles en aluminium laqué, 3 projections vidéo. 400 x 640 cm. Couleur, muet.

Vue de l'exposition *The Adding Machine* au Magasin. Photo: Annik Wetter.

Collection Migros museum für gegenwartskunst, Zurich.

L'exposition *The Adding Machine* de Mai-Thu Perret, c'est l'histoire d'une œuvre qui cache une œuvre, qui cache une œuvre, etc. Un art gigogne en somme. Nourrie de multiples références littéraires et artistiques, notamment les avant-gardes des années 1920, la jeune artiste franco-suisse insuffle à ses œuvres une épaisseur telle qu'elles en deviennent vertigineuses et l'analyse de son travail s'avère d'autant plus difficile que Perret multiplie les formes, les formats, les matières et les médiums.

Commençons par le commencement: *The Crystal Frontier*, le projet littéraire débuté en 1999, à l'origine de la pratique artistique de Mai-Thu Perret. Par le biais de textes hétérogènes, l'artiste y raconte l'histoire d'une communauté de femmes qui s'installe dans un espace-temps imaginaire – New Ponderosa, Année Zéro – inspirée de Llano del Rio, une communauté socialiste fondée en 1914. La vie à New Ponderosa est régie par un modèle sociopolitique et temporel qui lui est propre. Mai-Thu Perret, dans un jeu presque schizophrénique, se fait donc la médiatrice de ces femmes en exposant « leurs » objets: une horloge-pictogrammes sans aiguilles, des extraits de journaux intimes, des céramiques, des toiles et des tentures colorées. Elle crée ainsi de toutes pièces une archéologie textuelle et plastique à partir de sa propre fiction et pose évidem-

ment la question de l'auteur, mais aussi celle du temps, *The Crystal Frontier* étant un *work in progress* sans fin. La question du temps est fondamentale dans le travail de Perret, notamment par un jeu complexe de réactivations. Son œuvre emblématique, *Space-Time Rhythm Modulation — The Most difficult love*, est « une sorte de croisement fécond entre les figures historiques et la fiction. Les deux font partie d'un même continuum »¹. Mai-Thu Perret y reprend à échelle monumentale une sculpture de Katarzyna Kobro, constructiviste polonaise, et en fait la surface de plusieurs vidéo-projections. On peut y voir un couple d'acteurs rejouer quelques épisodes de la vie de Kobro et de son mari, l'artiste Wladyslaw Strzemiński. Dans une autre vidéo, ces mêmes acteurs deviennent ceux d'une science-fiction² dont le lieu de travail et le lieu de vie sont cette même sculpture de Kobro, filmée en d'autres circonstances. Cette mise en abîme de la fiction dans l'Histoire et l'histoire de l'art, est à l'image du travail de Perret: il tend à déborder l'espace et le temps.

La réappropriation et la réplique d'œuvres ou de motifs préexistants sont aussi des moyens de réactivation du passé; elle les revoit à la lumière d'autres considérations, esthétiques ou (in)utilitaires. Ainsi, une sculpture constructiviste devient aujourd'hui dans l'antichambre de l'exposition; une

table du designer xylophile Enzo Mari se voit destituer de sa fonction de support pour n'être plus qu'une sculpture fragile; la robe squelette de Dali et Schiaparelli réapparaît dans la vidéo *In Darkness Let Me Dwell*; les motifs géométriques de Varvara Stepanova deviennent le décor hallucinogène de la thèière géante chromée, clou de cette exposition, elle-même version agrandie d'une œuvre antérieure de Perret.

*The Adding machine*³, porte finalement bien son nom: une somme de sujets, de matières et de références qui se font écho, créant un univers plastiquement riche, infini et particulièrement exigeant.

1. Bien que ces propos, extraits d'un entretien de Mai-Thu Perret avec Jacob Proctor in *Mai-Thu Perret* (Ed. JRP Ringier, 2011, p. 92), portent sur *The Crystal Frontier*, ils semblent parfaitement s'appliquer à cette œuvre.

2. Cette fiction est inspirée de l'ouvrage de science-fiction *Nous autres* d'Eugène Zamiatine datant de 1920 et décrivant une société totalitaire qui nie toute individualité et toute sensibilité. Tous les habitants, uniformisés, y font les mêmes activités à la même heure.

3. Autre référence de Perret renvoyant cette fois-ci à la technique littéraire du *cut-up* de William S. Burroughs et Brion Gysin.

Jesper Just — *This Unknown Spectacle*
 au Mac/Val, Vitry-sur-Seine, du 22 octobre 2011 au 5 février 2012
 par Étienne Bernard



JESPER JUST

***This Nameless Spectacle*, 2011.**

Installation vidéo. Production Mac/Val, musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine. Anna Lena Films.

Courtesy galerie Perrotin, Paris. © Jesper Just, 2011.

Le spectacle auquel le Mac/Val nous convoque cet automne n'a pas, à l'évidence, d'inconnu que le nom. Le travail de l'artiste danois Jesper Just se joue malicieusement des frontières entre l'art qu'on s'attend à voir dans un musée et celui qu'on découvre habituellement sur une toile. De l'usage de la pellicule au travail de la lumière de plateau en passant par la direction d'acteur, les films de Just réunissent tous les mécanismes de la production cinématographique. Et pourtant, ils n'en sont pas ou pas vraiment, pas exactement. Il s'agit plutôt pour l'artiste de projeter le spectateur dans des atmosphères troubles sans trame narrative évidente mais posées par des jeux de décors précisément élaborés pour donner à voir juste ce qu'il suffit pour croire en identifier la situation temporelle et géographique. Charge à nous ensuite, face à l'écran, d'en définir l'objet (ou les objets) et ce même si la maîtrise filmique est telle qu'il est presque impossible de saisir la balle au bond pour partir dans quelques digressions diégétiques. Il nous laisse au mieux y trouver des références égrainées ici ou là aux canons du genre : Gus Van Sant, Lynch, Fassbinder, Kubrick, Visconti et même un zeste de Dogma 95. Alors s'il existe un cinéma de Jesper Just, de quoi procède-t-il au-delà du classique recyclage référentiel auquel on ne saurait réduire son approche ? L'exposition

de Vitry-sur-Seine se pose comme une réponse aussi judicieuse que manifeste à cette interrogation certes un brin primaire mais également légitime. Le déplacement du médium cinématographique et de ses attributs vers le lieu d'art constitue pour le Danois une hypothèse de manipulation de l'espace de réception de l'œuvre. L'installation de *The Nameless Spectacle*, 2011, dernière pièce en date produite à Paris pour l'occasion, en est le parfait exemple. Pièce centrale de l'accrochage, cette flânerie néoromantique d'une femme en fauteuil roulant dans le parc des Buttes-Chaumont se donne à voir à travers deux projections longitudinales magistrales au milieu desquelles le public se sent bizarrement invité à s'asseoir à même le sol. Le jeu systématique du champ/contre-champ force le regard à passer d'un écran à l'autre, tantôt à gauche, tantôt à droite pour suivre tant bien que mal ce qui se passe. Et c'est justement dans cet entre-deux inconfortable dans lequel il nous débarque que s'exerce l'ambivalence jubilatoire du travail de Just. Sommes-nous spectateurs ou regardeurs ? En d'autres mots, sommes-nous conviés à un spectacle comme lorsqu'on va voir un film dans l'ambiance rassurante et feutrée de la salle de projection où nous avons pris l'habitude de déléguer notre comportement au bon vouloir du réalisateur ? Ou sommes-nous bien les visiteurs

d'une exposition à qui est laissée la liberté de circulation qui constitue en soi le mode de découverte critique de l'objet artistique ? La proposition de Jesper Just au Mac/Val est délicieusement troublante dans la mesure où elle ne tranche pas cette question. Ainsi, celui qui s'imaginait flâneur comme cette mystérieuse handicapée qu'il regarde, se retrouve malgré lui dans une posture de voyeur à l'image du jeune homme intrigant sur l'écran auquel il fait dos.

Quant à parler plus en profondeur des pièces présentées, pour ceux qui reprocheraient à cet article de ne pas le faire, je répondrai ce qu'il est convenu de dire : « on ne doit jamais raconter un film à qui ne l'a pas encore vu. »

AUTO ANALYSE

62

Artissima 18

au Lingotto Oval, Turin, du 4 au 6 novembre 2011

The Living Boxes — Luigi Ontani

au Castello di Rivoli, Turin, du 9 octobre 2011 au 15 janvier 2012

par Aude Launay



Contour — 5^e Biennale de l'Image Mouvante
à Malines, du 27 août au 30 octobre 2011, curateur : Anthony Kiendl *
par Antoine Marchand



ADAM PENDLETON
Band, 2009.
Triptyque vidéo HD,
son stéréo, boucle,
12 min. 29 s. Film still.

Pour sa cinquième édition, *Contour*, Biennale de l'image en mouvement sise dans la ville de Malines, a investi, entre autres lieux, une ancienne malterie, une imposante bâtisse du XVII^e siècle et la chapelle d'une école. Il est toujours agréable de découvrir des endroits habituellement fermés au public mais l'intérêt de cette édition, baptisée *Sound and Vision: Beyond Reason*, réside avant tout dans le choix des artistes réunis par Anthony Kiendl, appelés à s'interroger sur la place de la musique – au sens large du terme – dans notre société, et notamment sur ce que chacun peut y projeter en fonction de son *background*. Ainsi des œuvres de Rodney Graham ou Brion Gysin et Ian Sommerville : qu'il s'agisse du *Rotary Psycho-Opticon* (2008) du premier ou de la *Dreamachine* (1960) des seconds, l'une comme l'autre nous plongent instantanément dans les expériences psychédélics des années 1960. Néanmoins, alors que la *Dreamachine* est véritablement emblématique de cette période, l'œuvre de Rodney Graham en offre une lecture pervertie, nourrie à la fois des rotoreliefs de Duchamp et des accessoires utilisés par Black Sabbath dans les années 1970. De plus, afin de totalement renverser et démythifier ce que nous pourrions projeter sur une telle pièce, Graham en conditionne le fonctionnement au bon vouloir du médiateur, obligé de pédaler pour en actionner le mécanisme. Parmi les autres œuvres présentées, citons le film 16 mm de Joachim Koester, *Tarantism* (2007), dans lequel défile à l'écran un groupe de danseurs, comme pris de convulsions, en référence à une étrange affection

causée par une araignée qui se rencontre exclusivement en Italie¹, ou le *Performance Pavilion for a Catholic City* (2011) de Dan Graham, qui ne renouvelle pas le vocabulaire formel qu'on lui connaît habituellement, mais dont le titre est porteur de nombreuses promesses.

S'il faut souligner la remarquable qualité de l'ensemble des propositions, force est de constater que deux installations sortent du lot. *The Painter's Enemy* (2011), tout d'abord, d'Edyth Dekyndt. Ici, le visiteur est invité à déambuler dans l'ancienne salle des fêtes municipale, guidé à la fois par les dessins de l'artiste sur les murs et par les numéros au sol. Chacun d'entre eux correspond à une thèse, diffusée par un audioguide, sur le concept de musique comme son intrinsèquement lié aux formes biologiques, notamment les fleurs et, par extension, les hommes. Se succèdent ainsi une nouvelle de 1956 de J.G. Ballard, *Prima Belladonna* – qui décrit un avenir dans lequel les hommes peuvent entendre les mélodies émises par les plantes – ou les théories de scientifiques – comme celle de Joël Sternheimer qui a découvert que certaines mélodies peuvent stimuler ou freiner la synthèse d'une protéine dans un organisme vivant. Une œuvre aussi captivante que poétique, très minimaliste dans sa forme mais extrêmement généreuse dans les variations qu'elle apporte. Quant à *Band* (2009), installation vidéo du jeune artiste américain Adam Pendleton, il s'agit d'une relecture du *Sympathy for the Devil* (1968) – sorti en Europe sous le titre *One + One* – de Jean-Luc Godard, documentaire expérimen-

tal incontournable qui juxtapose des images de l'enregistrement de la célèbre chanson des Stones à des scènes d'anarchie et de révolution. Ici, Adam Pendleton a remplacé Mick Jagger et consorts par le groupe de rock indépendant américain Deerhoof qu'il associe à des images d'époque des Black Panthers. Par le biais d'une spectaculaire triple projection, il mêle la structure et les techniques du film d'avant garde à une réflexion sur la pratique expérimentale contemporaine, le langage et le travail sur l'Histoire. Cette installation, dans sa capacité à mêler références sociales, culturelles et contre-culturelles et à considérer la sphère musicale comme un marqueur important des bouleversements de nos sociétés, constitue à n'en pas douter l'élément central de cette Biennale. À la frontière entre relecture, appropriation et détournement, elle est également un condensé parfait du *statement* du curateur.

1. Voir à ce sujet le texte de Philippe-Alain Michaud, « La morsure de l'araignée », in *Transes*, Paris, Monografik éditions, 2008, p. 55-68.

* Avec Cory Arcangel, Pierre Bismuth, Chicks on Speed, Edith Dekyndt, Gabriela Fridriksdottir & Lazyblood, Noam Gonick & Luis Jacob, Dan Graham, Rodney Graham, Brion Gysin & Ian Sommerville, Joachim Koester, Adam Pendleton, Postcommodity, Lee Ranaldo & Leah Singer, Dennis Tyfus, Anne-Mie Van Kerckhoven, Jennifer West.

INNER CITY BLUES

64

Melanchotopia

au Witte de With, Rotterdam, du 3 septembre au 27 novembre 2011

curateurs : Nicolas Schafhausen et Anne-Claire Schmitz *

par Antoine Marchand



SAÂDANE AFIF

The Soapbox Speaker of

Rotterdamse Centrummarkt, 2011.

Courtesy Saâdane Afif

et Witte de With, Rotterdam.

Photo : Bob Goedewaagen.

Organisée par le Witte de With, lieu de création réputé pour le caractère expérimental de sa programmation, *Melanchotopia* – un néologisme qui fait référence à la fois à la mélancolie de la cité d'avant la seconde guerre mondiale et à l'utopie de son développement futur – fait le difficile pari de l'incursion de l'art dans l'espace public, en cherchant notamment à répondre à la question suivante : « *what makes a city livable?* ». Un postulat de départ d'autant plus délicat à envisager dans une ville telle que Rotterdam, dont l'identité n'est pas aussi affirmée que celles d'Amsterdam ou Bruxelles, pour ne citer que les deux grandes métropoles voisines. L'événement se veut donc une tentative de définition de la deuxième ville néerlandaise, en même temps qu'il poursuit la réflexion amorcée lors de la dernière édition de « Skulptur Projekte Münster », manifestation incontournable dès lors que l'on s'intéresse à ces questions. Alors que la *statement* originel de la grand-messe allemande convoquait la « *site-specificity* » édictée par Robert Morris dans les années 1960, l'édition 2007 avait cherché à déplacer cette problématique de la spécificité du site vers celle de la « *situation-specificity* », soit une prise en compte moins d'un site particulier que d'un environnement et d'un contexte plus global. Une tentative qui avait toutefois montré ses limites, la plupart des propositions semblant parachutées dans les rues de Münster sans justement tenir compte de la singularité de leur lieu d'accueil. Au *outdoor* habituellement de rigueur, les commissaires de *Melanchotopia* ont donc privilégié les incursions dans l'*inner city* – qu'il s'agisse d'un hall d'hôtel, d'une vitrine de magasin ou

d'un supermarché –, permettant une relation plus intime et personnelle à l'œuvre. Un choix qui fonctionne à plein dans les œuvres de Guillaume Bijl ou Monica Bonvicini. Que ce soit les *Five Historical Hats* (2011) du premier ou le godemiché en verre de Murano (*Tears*, 2011) de la seconde, leur lieu de monstration – une boutique de vêtements pour hommes un peu désuète pour Bijl, la vitrine d'un sex shop local pour Bonvicini – permet une lecture radicalement différente de celle d'un *white cube*, puisque nourrie par le contexte si spécifique de ces échoppes. Malheureusement, force est de constater que cette adéquation n'existe que rarement tout au long du parcours de *Melanchotopia*, les sublimes films de Peter Hutton se diluant dans le lobby du Manhattan Hotel, lieu de passage bien trop impersonnel pour des œuvres aussi fragiles et délicates. Les propositions les plus remarquables sont finalement à chercher dans des projets un peu décalés qui existent plus sporadiquement comme celui de Saâdane Afif pour lequel, chaque jeudi et samedi, jours de marché, un acteur se poste ainsi au milieu de la foule sur une caisse en bois pour lire des poèmes écrits par des amis de l'artiste. S'il parvient parfois à attirer l'attention de certains badauds, il déclame le plus souvent dans l'indifférence générale. Pourtant, cette sculpture publique éphémère interroge subtilement notre rapport à l'autre tout en réhabilitant pour un temps donné l'illustre figure du *town crier*, mais ne résiste pas à cette mise à l'épreuve du réel. Quant à Lidwien van de Ven, elle investit chaque mercredi les pages de l'hebdomadaire local de *Havenloods* en y insérant des photo-

graphies qui tranchent avec ce que nous voyons habituellement dans les journaux, puisqu'elle préfère photographier le hors-cadre. Ce faisant, elle questionne le statut d'une image d'art, présentée ici dans un contexte radicalement différent en même temps qu'elle renoue avec sa pratique photojournalistique. Au final, *Melanchotopia* laisse une impression mitigée. En effet, si ses commissaires ont su éviter l'écueil du « *Big is beautiful* » récurrent de ce type d'événement, privilégiant des propositions plus à même de favoriser la rencontre entre une œuvre et son public, ils ne sont pas parvenus pour autant à résoudre cette difficile – insoluble ? – équation de l'art dans l'espace public. Ces incursions finissent par apparaître artificielles, n'esquissant aucune tentative pleinement convaincante de réponse aux sempiternelles interrogations concernant l'implantation des œuvres ou la validité de ce type d'événements. Peut-être aurait-il fallu les chercher dans le développement même de la cité néerlandaise, aujourd'hui véritable laboratoire à ciel ouvert sur les questions d'urbanisme, de développement architectural et de vie en communauté ?

* Avec Michael van den Abeele, Saâdane Afif, Harold Ancart, Danaï Anesiadou, Sven Augustijnen, Dirk Bell, Michael Beutler, Guillaume Bijl, Pierre Bismuth, Monica Bonvicini, George van Dam, Thea Djordjadze, Jean-Pascal Flavien, Olivier Foulon, Murray Gaylard, Filip Gillissen, Adam Gillam, Arnoud Holleman, Peter Hutton, Adrià Julià, Leon Kahane, Erik van Lieshout, Minouk Lim, Sarah Morris, Alex Morrison, Kate Newby, Ricardo Okaranza, Henrik Plenge Jakobsen, Nina Pohl, Tomo Savic-Gecan, Markus Schinwald, Slavs and Tatars, Márten Spångberg, Tobias Spichtig, Nasrin Tabatabai & Babak Afrassiabi, Zin Taylor, Harald Thys & Jos De Gruyter, Octavian Trauttmansdorff, Kostis Velonis, Lidwien van de Ven, Peter Wächtler, Lawrence Weiner.

Pacific Standard Time

à Los Angeles et dans le sud de la Californie, d'octobre 2011 à février 2012

www.pacificstandardtime.org

par Julie Portier



Asco

Instant Mural, 1974.

Photographie.

Courtesy Harry Gamboa.

Le programme d'expositions conduit par le Getty Museum de Los Angeles sous le titre de *Pacific Standard Time* est un gros événement et une aventure scientifique. Fédérant pour la première fois une soixantaine d'institutions du sud de la Californie, le projet donne lieu à une véritable réécriture de l'histoire de l'art de la West Coast qui a engagé la réévaluation d'importants fonds documentaires. De la fin des années 1960 au début des années 1980, le soleil californien a vu, en marge d'une scène new-yorkaise qui a longtemps regardé vers l'ouest d'un œil condescendant, des innovations plastiques marquantes, de l'assemblage au post-minimalisme carrossé (*Finish Fetish*) en passant par l'abstraction *hard edge*. Il a vu aussi l'affirmation des cultures minoritaires et du féminisme dans le champ de l'art et a assisté à l'ébranlement enthousiaste des vieux schèmes de la pensée moderne, à commencer par la notion d'Histoire, dans une région dont les piliers fondateurs sont Hollywood et Disneyland, où les idées de signature ou d'art pour l'art ont été écartées pour célébrer le pluralisme dans la mixité des styles et des cultures.

Mais attribuer le dynamisme frondeur de la scène artistique californienne des seventies au dédain de New York ou à l'absence du marché et des institutions (qui ont d'ailleurs joué un rôle plutôt courageux à l'exemple du Los Angeles County Museum of Art, LACMA, qui organisa la première exposition d'Edward Kienholz dès 1966, sous les huées du public, ou de l'université de Californie, UCLA, où s'est tenue la même année l'exposition *The Negro in American Art*, qui faisait sortir de l'ombre le foyer artistique afro-américain) serait ignorer la réalité d'une structure artistique sur laquelle s'est appuyée cette effervescence créatrice

et dont il y a aujourd'hui des leçons à tirer. Plusieurs expositions documentent ainsi le rôle crucial des écoles d'art et des universités qui ont été le creuset de la multiplicité culturelle et le laboratoire de nouvelles expériences, à l'exemple du CalArts où enseignaient John Baldessari, Michael Asher ou Judy Chicago, avant de fonder avec Miriam Shapiro le Woman's Building, qui fait l'objet d'une exposition au Otis College of Art. Entre l'espace public ou les appartements privés, l'art trouve de nouveaux modes d'apparition – documentés au Getty Research Institute – qui renégocient le rapport au public, comme Chris Burden cherchant à faire des incursions dans des programmes télévisés. Les espaces fondés par les artistes eux-mêmes pullulent. Les plus excitants sont à découvrir dans le petit centre d'art de Santa Monica, le 18th Street Arts Center, qui relate les aventures de l'Instant Theatre de Rachel Rosenthal, du F-space de Barbara T. Smith, les manifestations féministes menées dans l'espace public de Suzanne Lacy et Leslie Labowitz-Starus – dont le retentissant *In mourning and in rage* (1977) – ou encore les expériences multimédia menées par Sherrie Rabinowitz et Kit Galloway de « telecollaborative dance » – devançant même Nam June Paik! – ou de « public communication sculpture ». Cette dernière, *Hole in space* (1980) renvoyait en direct l'image et le son d'une foule réunie dans une galerie de L. A. derrière une vitrine de New York; « l'ancêtre de skype », note Galloway.

La réévaluation de la place des artistes issus des minorités sur la scène californienne se fait magistralement au Hammer qui abrite une exposition de la commissaire Kellie Jones. Sous le titre éloquent de *Now dig this*, elle fait la

peau à la discrimination tacite dont font encore objet les David Hammons, Suzanne Jackson, Senga Nengudi ou encore Betye Saar dans l'histoire de l'art. Ici, l'histoire de l'art se lit en transparence sous l'histoire politique et sociale. Les efforts pour exister en tant qu'artiste et les luttes identitaires apparaissent plus que jamais imbriqués, comme dans l'immanquable rétrospective consacrée à Asco, groupe révolutionnaire d'artistes mexicains, au LACMA. Des années 1970 à 1980, leur entreprise critique à l'égard de la société américaine et des médias a mis en place des stratégies multiples: défilés et danses macabres dans la rue, tags, vandalisme, mail-art, ou films statiques (*No movies*).

Alors qu'à la fin des années 1970 se croisent les élans artistique et citoyen sur la côte Pacifique, l'expérimentation formelle se double d'une réflexion – plus encore chez les artistes contaminés par de bonnes lectures situationnistes – sur le rôle de l'art dans la société. L'art est politique. Paul Schimmel en fait une piste méthodologique pour son excellente exposition au Museum of Contemporary Art (MOCA). *Big black sun* (du titre d'une chanson punk) explore les fondements de la post-modernité dans l'écroulement du rêve américain, se concentrant sur la période charnière de 1974 à 1981, entre la démission de Richard Nixon et l'élection de Ronald Reagan. Sous ses formes les plus conceptuelles, l'œuvre dénonce les faits politiques et sociaux, dans la campagne loufoque de Lowell Darling briguant le poste de gouverneur de Californie en 1978 ou dans le théâtre déconstruit de Guy de Cointet, dont le *My father's diary* (1975) évoque la guerre du Vietnam.

CHARLIE ET SABRINA, QUI L'ÊT CRU ?

66

Audrey Cottin

au Jeu de Paume, Paris, du 18 octobre 2011 au 5 février 2012

par Jeanne Dreyfus Daboussy



AUDREY COTTIN

Activation de la sculpture

Soulève-moi II au Jeu de Paume, 2011.

Photo : Adrien Chevrot.

20:54

one voice = one voice

No micro, just voice, just voices!

Où aucun **outil** n'est utilisé.

[ɪts twɛnti wən əwər] (**horloge parlante**)

Mon ordinateur s'actualise en permanence, **courant** de fond qui s'incarne une fois par heure sous la forme d'une voix synthétisée, à l'instar des forces tectoniques créant le relief d'une montagne.

21:08

ustream.tv est la première plateforme de diffusion interactive de *mobile live* (vidéos **téléphoniques**). [21:57] Elle diffuse notamment les actualités d'un **collectif** nommé *The Other 99* composé d'individus ayant en commun d'être les 99% qui ne tolèrent plus l'avidité et la corruption des 1% restant. [21:06] Contraction des mots *space* et *time* inventée par Bruce Sterling, un *Spime* désigne un objet funésien¹ pouvant être tracé, à travers le temps et l'espace, sur toute sa durée de vie. Sur *ustream*, ce sont des événements, et leurs acteurs, qui sont tracés.

21:09

En octobre, un *open forum* est tenu par le groupe « Occupy Wall Street » à NYC. Slavoj Žižek y fait une lecture/discours dont le groupe, **l'île**, répète en **chœur** chaque phrase. Après quelques minutes, une question est posée par un membre du public, répétée par tous, à laquelle la réponse subit la même opération.

Where No Tool (Ivan Illich²) Is Used.

21:21

Un groupe d'activistes regroupés sous le nom d'*Anonymous* est une sous-culture d'internautes avançant masqués sur le net et dans la rue.

No blogger-in-chief.

21:27

Le Brain Repair Centre a organisé en 2011 un « *speed networking for researchers*»,

inspiré de la Cornell University où les étudiants avaient adapté la technique du *speed-dating* à la présentation de leur sujet de recherches à leurs camarades.

21:40

En août, le collectif *Anonymous* encourage ses membres à participer à une manifestation proposée par « Occupy Wall Street ».

Le temps d'interprétation est crucial et définit la qualité de la répétition (donc paramétrage).

22:20

Charlie et Sabrina, qui l'eût cru? est le dernier volet d'une session de quatre expositions initiée par le curateur Raimundas Malasauskas. Il s'agit d'une exposition personnelle de groupe, exposition d'Audrey Cottin en indivision de propriété avec huit collaborateurs (Steven et Gina Baelen, Mariana Castillo Deball, Femmy Otten, Kelly Schacht, Matt Sheridan, Sober & Lonely).

22:37

L'exposition du Jeu de Paume, le « nœud », se présente sous la forme d'un ensemble d'éléments activés par des performances et un catalogue, « la chaîne », comportant des photographies de l'artiste soulevant l'œuvre d'autres artistes. Au sein de l'espace, la première plateforme constitue comme une « **chambre grammaticale** » contenant le vocabulaire à la base de sa pratique : une corde emmêlée, des tuyaux reliés par des nœuds, en référence à la topologie lacanienne, un projet de télépathie quotidienne initié par Sober & Lonely, un numéro de téléphone pour obtenir un scénario, un amoncellement de feuilles de papier sur lesquelles un dessin à emporter est subdivisé en plusieurs milliers de parties. Le principe de collaboration, fût-elle sujétion, échange ou don (l'un mais l'autre, l'un ou l'autre, l'un et l'autre, l'un donc l'autre, l'un or l'autre, ni l'un ni l'autre, l'un car l'autre³), s'illustre par son *Clapping group*, où un conducteur donne

le rythme à une foule de personnes claquant dans leurs mains. La collectivité créée par Audrey Cottin se situe dans la redéfinition des interactions entre dominant et dominé initiée notamment par Michel de Certeau grâce au terme de braconnage. [21:37] « Ce n'est plus la ligne séquentielle reliant chercheurs, développeurs, designers, producteurs, distributeurs, consommateurs », note Bernard Stiegler.

23:20

Pluralité des invitations, antonymie de la cohésion et de la cohérence, éclatement des réponses en différents lieux (Jeu de Paume, Jardin des Tuileries, réseaux téléphoniques, esprits), réseau médiatique et exposition *live* comme éradications de la forme de la distance : ce projet prolonge certaines réflexions développées par Malasauskas, au sein de son projet *Repetition Island* (Centre Pompidou, 2010) exposition / spam dans un premier temps sous forme d'emails colorés proposant différentes versions écrites d'un personnage nommé Mardi, suivi notamment par l'*Hypnotic Show*, exposition dirigée par Marcos Lutyens uniquement visitée sous hypnose.

Chaîne grammaticale : courant / stream, collectif, chœur, répétition, absence d'outil, outil, téléphonie mobile, travail en réseau, anonymat.

1. Il s'agit ici d'une traduction du terme anglais « *funeous* » inventé par C.S. Smith en référence au héros bourgeois et à la capacité de la matière à conserver les traces, empreintes, de tout événement passé.

2. Ivan Illich réfléchit à la notion d'outil dans son ouvrage intitulé *Tools for conviviality*, Seuil, 1973.

3. Développé au sein de l'exposition intitulée *Mais où est donc Ornica?* faite avec le neveu du commissaire d'exposition Sébastien Macel, Espace Blank, Paris, 2009. Exposition d'Étienne Chambaud mais de Sébastien Macel, d'Étienne Chambaud ou de Sébastien Macel...

Yann Gertsberger — *Stranger by Green*
à 40mcube, Rennes, du 17 septembre au 12 novembre 2011
par Julie Portier



YANN GERTSBERGER
***Stranger by Green*, 2011.**
Vue de l'exposition.
Production 40mcube.
Photo: Patrice Goasduff.

Ce calme est suspect. L'exposition de Yann Gertsberger à 40mcube a quelque chose d'une scène de théâtre, du décor d'un film laissé sur « pause ». Quelque chose va arriver c'est sûr, la tornade va repasser par là, il y aura des répliques au séisme qui a échoué là ces sculptures. Mais qui a fait ça ? Immanquablement la stupeur vous cramponne en découvrant ces objets comme s'ils avaient atterri dans votre jardin un matin, ou surgi sur le sable d'une île déserte; peut-être parce qu'à l'instant il vous a paru surprenant de les trouver dans un espace d'exposition dédié à l'art contemporain pointu. 40mcube, qui avait déjà montré l'une des premières expositions des frères Quistrebert en 2008 fait parfois surgir des OVNI, des œuvres qui créent la surprise, ébranlent les certitudes sur l'art, à commencer par celle d'avoir déjà tout vu, une rencontre du troisième type, en terre inconnue.

Ces œuvres-là s'apprivoisent, s'approchent prudemment, comme des bêtes curieuses, ainsi balisent-elles déjà l'espace de la fiction. Ces totems faits d'empilements, de collage, de tressage d'objets trouvés, colmatés ici et là de matière organique, hérissés de plumes de roseaux ou de fanions cousus dans une voile de bateau, pourraient être l'œuvre obscure d'une tribu fiévreusement occupée à éloigner le mauvais esprit – en retournant contre lui ses propres déchets. Ou bien serait-ce le travail acharné d'un naufragé pour signaler sa présence à d'hypothétiques sauveteurs, ou juste pour ne pas se laisser mourir ? Car ces sculptures sont peut-être le plus saisissantes quand elles enferment dans leur facture violente une

nécessité vitale. Ce qui choque ici n'est pas l'esthétique un peu trash ni le léger mauvais goût, mais la sincérité du geste qui leur donne lieu : « Je ne dis rien de spécial, j'essaie surtout de faire quelque chose qui soit beau », déclarait l'artiste. À la citation ou la périphrase, celui-ci semble préférer la hache et la ficelle. On saisit ici comment l'artiste se revendique de l'art brut ou de l'art *outsider*. Il y a dans les sculptures de Gertsberger cette énergie qui expie de profondes névroses et fabrique éperdument des mondes ensoleillés et tortueux, inspirés des contrées jamais visitées, comme des temples incas rêvés dans une mine (Augustin Lesage) ou, ici, une plage californienne après une rave party fantasmée dans une chambre d'ado. Ces œuvres procèdent aussi de ce tour de magie qui s'opère quand le créateur aveuglé retire sa main et contemple le résultat : *Heck* (« punaise ! »), est le titre de cette sculpture d'une efficacité indécente, composée de tiges de fer sur lesquelles sont enfilés des échantillons de tapisserie en camaïeux.

Quand tout est en place, que le sol de la galerie qui a servi d'atelier est net, les scénarios se tissent entre les œuvres qui campent un paysage d'une hospitalité ambivalente, où les couleurs pastel enrobent des pieux menaçants, où le référent balnéaire des objets réemployés (glacière, parasol, équipement de voile) est contaminé par la présence inquiétante de ces statuette bâillonnées de cellophane noir perchées sur une antenne pour imiter les oiseaux d'Hitchcock (*Miss Corsica*), ou de ces boules de glaise séchée, telles des cocons prêts à éclore. Le côté obscur du cocotier. Au revers de l'effusion

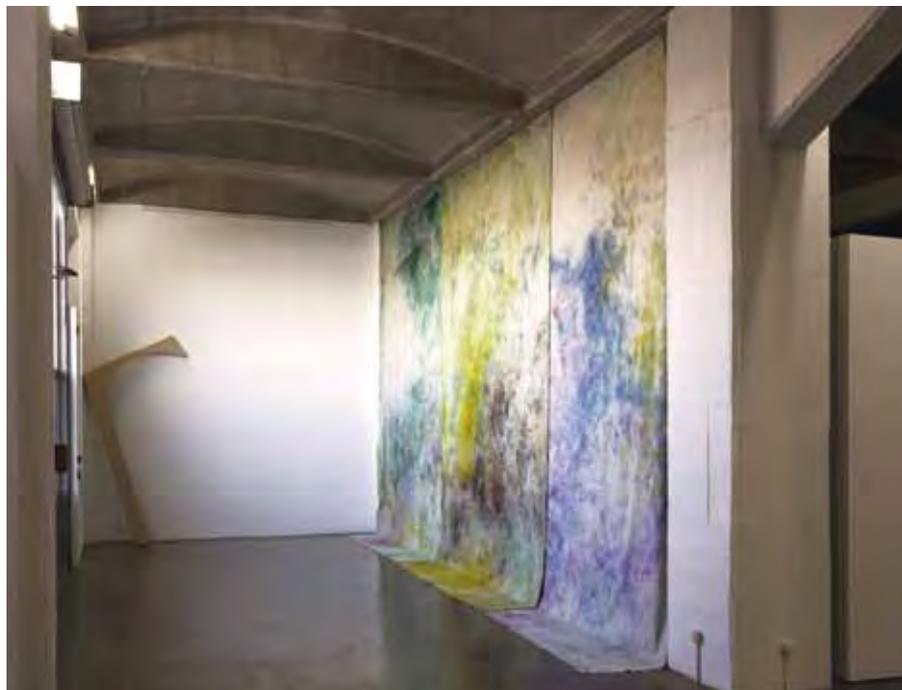
expressionniste, la pratique de l'assemblage et la mise en scène produisent pertinement du sens, et il n'est pas impossible que ces objets soient les syllabes d'un rébus qui parlerait de la société de consommation, des loisirs, du culte de soi, de ses excès vomis dans les égouts et que la mer charrie; il y serait peut-être aussi question d'une société qui se complaît dans l'amnésie et laisse au large les débats postcoloniaux. Mais tout cela, les sculptures de Gertsberger arborent un charme mystérieux suffisamment dense pour laisser les autres en parler à leur propos. Libres seront aussi les exégètes de discourir sur la porosité des murs entre l'art contemporain et l'art brut, la culture populaire et la science fiction. Encore une preuve que l'art n'attend pas la théorie, il la laisse dire.

ÎLE VÉCUE, ÎLE RÊVÉE

68

Au loin, une île!

au Frac Aquitaine, Bordeaux, du 30 septembre au 17 décembre 2011
à la Fondation d'Entreprise Ricard, Paris, du 10 janvier au 11 février 2012
commissariat: Marie Canet et Vanessa Desclaux *
par Aurélie Tiffreau



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ
Arch, 1977-2011.
Production Frac Aquitaine.
Courtesy Cabinet, Londres.

JESSICA WARBOYS
Sea Painting, Dunwich, Summer 2011.
Production Frac Aquitaine avec
le soutien de l'Institut culturel
Bernard Magrez.
Courtesy Jessica Warboys/
galerie Gaudel de Stampa, Paris.

Au loin, une île! est une exposition qui se propose d'étudier la scène artistique britannique en l'abordant par le biais d'une image commune aux artistes: l'île. Ce n'est pas tant son fantasme – petit banc de sable surmonté d'un cocotier – qui est présenté ici que l'idée que s'en font les artistes. Malgré une présentation quelque peu impersonnelle et un manque de clarté de certains cartels, le propos de l'exposition est original et exploré de manière riche et précise.

Lieu de confrontation entre la terre et l'eau, l'île engendre un sentiment de sublime que Susan Hiller semble vouloir conjurer avec *Dedicated to the Unknown Artists*. À partir d'une collection de centaines de cartes postales de mer démontée s'écrasant sur les côtes de la Grande-Bretagne, l'artiste établit des grilles permettant de traiter de manière systématique leurs données (provenance, date, message). Elle va jusqu'à inscrire sur une carte du pays les lieux représentés ou photographiés. Hiller catalogue les croyances populaires liées à l'insularité et, par cette démarche résolument conceptuelle, les annihile et se libère de l'emprise physique du paysage. Jessica Warboys, en revanche, offre aux éléments un support à leur expression en immergeant de longues étoffes couvertes de pigments dans la mer. Pliées, enroulées, nouées, ses *Sea Paintings* sont soumises à l'action de l'eau puis du vent qui créent des motifs colorés. Ces longues toiles reposant en

partie sur le sol s'inscrivent dans l'espace du spectateur qui, comme face à un instantané du paysage, éprouve véritablement un sentiment de sublime. Il est cependant regrettable que les œuvres d'Hiller et de Warboys, abordant une thématique commune, ne soient pas mises en parallèle par l'accrochage.

D'autres œuvres présentent l'île comme un lieu imaginaire. Ainsi, si dans le film *Island*, Amalia Pica dessine un îlot dans la neige, ce poncif est vite évacué au profit de la dimension performative de l'acte de création: la temporalité crée le sens car elle matérialise la construction d'un imaginaire et d'un ailleurs. Ce dernier est également le sujet de la photographie de Marc Camille Chaimowicz, *Man Looking out of Window, for S.M.* On y voit l'artiste regardant par la fenêtre de son appartement et atelier londonien, lieu de refuge mais également de solitude, où il vécut pendant plusieurs années, presque coupé du reste du monde. Mais, comme sur une île où la folie liée à l'isolement n'est jamais loin, les frontières entre vie et art, réalité et fiction se brouillent dans l'œuvre de Chaimowicz. Ainsi la sculpture *Arch*, présente à la fois dans la photographie et dans l'espace d'exposition, souligne la coexistence de deux temporalités – relevant à la fois du passé et du présent mais aussi du réel et de l'imaginaire – et révèle l'ambiguïté de l'île, lieu géographique certes mais peut-être avant tout espace mental.

Si l'île peut être paradis, elle peut également être prison comme le montre si bien l'installation d'Uriel Orlow. *The Short and the Long of It 6.0* prend pour sujet l'immobilisation en 1967 de quatorze cargos de nationalités différentes dans le Grand Lac Amer situé sur le canal de Suez. Ce blocage, conséquence de la guerre des Six Jours, immobilisa les navires pendant huit ans. Le dispositif d'Orlow souligne à quel point le temps est demeuré comme suspendu pour ces hommes: une vidéo montre la poussière d'une explosion se développant de manière extrêmement ralentie dans les airs, tandis qu'au premier plan le clapotis à la surface du lac a conservé son rythme normal.

En s'achevant sur cette œuvre inversant les valeurs de l'île, ici lac entouré de terre, le FRAC explore les multiples aspects et dimensions de ce motif poétique qui, au final, ne peut être défini que comme un ailleurs à un certain moment donné. Peut-être la fondation Ricard nous en fera-t-elle découvrir d'autres en janvier puisqu'elle accueillera le second volet de cette exposition avec une programmation légèrement différente, excluant les artistes plus historiques pour se concentrer sur la jeune génération.

* Avec Louis Benassi, Marc Camille Chaimowicz, Susan Hiller, Bethan Huws, Ian Kiaer, Uriel Orlow, Amalia Pica, Gail Pickering, Jessica Warboys.

Trucville

à La Chapelle du Genêteil, Château-Gontier, du 17 septembre au 6 novembre 2011 *

par Patrice Joly



SAMMY ENGRAMMER
**Résidence d'été pour
une saucisse, 2004.**
Maquette et saucisse,
25 x 30 x 40 cm.
Courtesy galerie
Claudine Papillon

Ce drôle de titre dissimule en réalité une exposition collective qui réunit une bonne trentaine d'artistes autour de la figure de la maquette. Cet objet singulier qui se situe à égale distance de la réalisation grandeur réelle de l'objet projeté et de sa conception dans le cerveau de son initiateur est susceptible de donner lieu à des réalisations étonnantes de la part d'artistes de tous bords parce qu'il partage avec la sculpture – du moins une certaine sculpture, disons classique, des caractéristiques qui se définissent notamment par l'occupation d'un volume et la présence plus ou moins forte d'un socle sur lequel repose ladite sculpture. Par ailleurs, les nombreux scrutateurs et pratiquants de cette discipline au cours des époques se sont beaucoup penchés sur la question de savoir comment il fallait traiter cette histoire de socle: c'est une des réponses majeures de l'art contemporain d'avoir fait disparaître ce dernier, soit en l'incorporant à ladite sculpture soit en faisant porter sur ce socle même toute la tension naguère imposée à ce qu'il était sensé «socler». De fait, c'est une des premières choses qui frappe dans cette exposition, ce retour à un socle généralisé et autorisé, comme si quatre siècles d'évolution et de creusement de tête n'avaient servi à rien... Heureusement, cette histoire de maquette n'a pas de caractère prescriptif sur l'ensemble de la production sculpturale contemporaine, et d'ailleurs, le propos de l'exposition se situe bien au-delà, dans la possibilité donnée à un artiste de répondre à un cahier

des charges assez bien délimité par l'idée même de maquette et les contraintes attendantes qu'il aura à cœur de respecter ou de transgresser. L'exercice a donc donné lieu à une gamme proprement inouïe de productions partant dans toutes les directions imaginables. Au final, il est un peu difficile de se faire une idée réelle des intentions qui ont conduit à la réalisation de cette exposition qui fournit un catalogue de propositions tous azimuts manquant un peu d'organisation. Dommage, parce que *Trucville* recèle de nombreux petits bijoux qui vont du plus loufoque au plus conceptuel: ainsi la maquette de *dys(play)sure* de Mrzyk et Moriceau, mix monstrueux de maison parentale et de parc d'attraction proliférant à l'envi, le fameux navire dans la bouteille revisité par Laurent Tixador, le bunker pour œufs de François Curlet (indispensable dans tous les intérieurs modernes), le patatoïde habitable (maquette pour un projet de Nicolas Floc'h en cours de réalisation celui-là) ou les pièces de Pierre Besson construites sur la base d'un détournement de l'objet domestique, aspirateur ou autre, réinvesti à partir de sa forme originelle en autant de projets d'architecture semblant parfaitement fonctionner. L'exposition s'ordonne autour d'une maquette de ville de Philippe Cognée, posée au sol et qui s'abstrait en une véritable sculpture (sans socle pour le coup) lui permettant de renouer avec les préoccupations purement sculpturales dont on parlait plus haut. D'autres propositions ont la bonne idée de se colleter avec l'inévitable prolifération

de l'image «webique» et de son retour au «réel»: la réalisation de Yan Bernard est particulièrement efficace dans l'effet de déréalisation créé par l'import de ces images trouvées sur une façade «tangible» de maquette de gratte-ciel. Mais la palme de l'improbable revient à Sammy Engrammer et à sa maison pour une saucisse dont on ne se lasse pas de relire le *statement*: «Lorsque j'ai découvert qu'il existait des hôtels 4 étoiles pour caniches, avec de belles niches individuelles disposées dans de spacieux duplex, je me suis dit qu'il manquait quelque chose à notre monde beau et chaud, comme des architectures pour des denrées alimentaires...».

* Avec Yan Bernard, Pierre Besson, Frédéric Bouffandeau, Bernard Calet, David Michael Clarke, Philippe Cognée, Nathan Coley, François Curlet, Quentin Debenest, Philippe De Gobert, Denicolai & Provoost, Sammy Engrammer, Nicolas Floc'h, Thierry Frer, Karim Gheloussi, Joël Hubaut, Anabelle Hulaut, Léa Lebricomte, Kevin Lefevre, Laurent Millet, Mrzyk & Moriceau, Noé Nadaud, Christophe Terlinden, Olivier Thuault, Laurent Tixador.

SUR LA ROUTE, ET APRÈS

70

Alain Bublex — *Le vrai sportif est modeste*

au Parc Saint Léger, Pougues-les-Eaux, du 8 octobre au 18 décembre 2011

par Étienne Bernard



ALAIN BUBLEX

Le vrai sportif est modeste/

Feet First (1^{er} plan), 2011.

Le vrai sportif est modeste/

L'expérience wabi-sabi (2nd plan), 2011.

Vue de l'exposition au Parc Saint Léger, Centre d'art contemporain.

Photo: Aurélien Mole.

L'exposition du français Alain Bublex présentée actuellement au Parc Saint Léger de Pougues-les-Eaux relève à première vue plus du compte rendu d'expériences que du display auquel on serait en droit de s'attendre dans un centre d'art. Et même, plus loin que le compte-rendu, l'artiste s'y amuse du mode de monstration que constitue le reliquaire.

Ici, deux projets sont réunis en leur qualité d'expériences humaines et techniques par une scénographie un brin désuète structurée par deux véhicules présentés sur socles. Le premier est le prototype d'une moto *feet-first* (littéralement les pieds devant) qui remet en cause la position globalement admise de conduite du deux roues. L'artiste s'est intéressé à l'idée défendue par toute une communauté de bikers convaincus que le pilotage à demi couché en arrière serait de loin plus optimal que la doxa du corps penché en avant imposée par les constructeurs. À l'invitation du centre d'art, il a collaboré avec un groupe d'élèves ingénieurs pour tenter l'idée et *in fine* réaliser un véhicule hybride, un brin loufoque, résultat de plusieurs mois d'étude et de recherche en atelier et sur circuit. Le second est un Renault Espace de la fin des années 1980 dont les vertus mécaniques et de confort ont été de fait éprouvées et amendées de longue date. Avec lui, Alain Bublex a décidé d'entreprendre un périple de près de 30 000 kilomètres à destination du pays du soleil levant, et retour. Du voyage lui-même, l'artiste ne ramène rien ou presque, car l'objet de ce qu'il a intitulé *l'expérience wabi-sabi* (2011), est la lente dégradation du véhicule au fil de la route. Le caractère

romantique se déplace ici de l'explorateur aventurier à son outil de déplacement qui imprime un peu plus à chaque kilomètre engrangé les stigmates de l'expérience pour au final en porter le sens, la mémoire et cette « beauté mélancolique d'une chose simple et usée » que les japonais nomment « *wabi-sabi* ».

Cette réunion de projets serait-elle un peu forcée? Au contraire, à deux, ces expériences qui ont occupé une bonne partie de la dernière année de travail de l'artiste, bouclent une boucle. L'une se matérialise par le prototype qui en constitue la fois l'objet, le résultat et la promesse de développement; l'autre fait ostensiblement montre par l'usure de l'épreuve que l'artiste a imposée au véhicule. Mais, encore une fois, le monospace constitue ici autant le sujet d'étude du laborantin Bublex qu'un résultat produit: un objet potentiellement porteur des attributs du *wabi-sabi*. Et sa présentation briquée, sur un socle comme au Salon de l'Auto, de surjouer la mystification, voire la glorification, d'une déchéance romantique par l'expérience.

Au bout de ces deux bancs d'essai, l'exposition devient le lieu du souvenir, de l'évocation de ce qui a pu se passer dans les ateliers d'une école d'ingénierie automobile ou sur une route aux tréfonds de la Sibérie. Et au-delà de la fascination générée par le jusqu'au-boutisme bublexien, *Le vrai sportif est modeste* (c'est le titre de l'exposition) vaut justement manifeste ou revendication de cette modestie dans la production. Les deux projets, aussi ambitieux soient-ils, ont été pensés et réalisés dans une économie à l'échelle de l'amateur qu'on imagine brico-

lant le dimanche dans son garage bien loin de toute logique industrielle. La prototype de *feet-first* n'est qu'un scooter d'occasion rebidouillé dans la pure tradition des *geeks bloggers* (desquels Alain Bublex présente d'ailleurs les échanges via un ordinateur de bureau branché sur un forum de discussion) tandis que l'Espace hors d'âge fut réparé à la petite semaine par son artiste de pilote tout au long du périple avec les moyens du bord (de route) dont il est également fait étal dans une série de vitrines à l'étage. De ce display singulièrement fétichiste, les mauvaises langues railleront une fascination béate pour le « de-bric-et-de-broc » et il y a certainement un peu de cela. Mais reste surtout que celui qui débuta sa vie professionnelle dans les bureaux de design d'un constructeur automobile a depuis longtemps évacué de sa pratique toute addiction pour la supposée perfection vendue par la sphère industrielle pour trouver dans l'astreinte économique et technique une richesse productiviste à une échelle domestique. Et quant à savoir si sa recherche ne tend pas à verser dans une simple esthétique *Do It Yourself*, l'artiste répond tranquillement que c'est un risque qu'il est prêt à assumer mais que là n'est pas son propos.

HACHE TO ASHES, DUST TO DUST

Charlie Jeffery — *Why stand when you can fall*

au Quartier, centre d'art contemporain de Quimper, du 1^{er} juillet au 23 octobre 2011

par Gallien Déjean

71



CHARLIE JEFFERY

Reproduce, 2007-2011.

Photocopieur brisé à l'aide d'une hache.

Photo: Dieter Kik.

Charlie Jeffery est une véritable usine à déchets – sans vouloir le vexer. Une entreprise de retraitement du réel, à la chaîne, qui prend sa source dans la dimension processuelle du recyclage. Jeffery est attentif à la notion de productivité; au sens le plus élémentaire, celui de l'efficacité d'un procédé de transformation. Chez lui, pourtant, le rendement n'est pas synonyme de standardisation, comme l'a démontré l'exposition *Why stand when you can fall* qui lui fut consacrée cet été au centre d'art de Quimper.

Certains peignent à la truelle, Jeffery sculpte à la hache: photocopieur détruit, éclats de vitres réassemblés, modules post-minimalistes bricolés... Dans la première salle de l'exposition, une vidéo montre l'artiste sous un masque d'âne démolissant des meubles (*Donkey work*, 2007). Le montage à rebours – la fin au début – transforme le processus destructif en une sculpture quasi temporelle. La dimension évolutive de ses méthodes de fabrication brouille la frontière qui sépare l'atelier de la galerie. Une ambiguïté entre espace de production et de diffusion qui, malheureusement, s'est un peu estompée dans le bel accrochage du Quartier. Un côté «rétrospective», un peu trop «white cube» pour accueillir le bric-à-brac de Jeffery...

Au cours de sa carrière, Jeffery a détruit des photocopieurs et des réfrigérateurs, comme si les deux engins se complétaient: l'un conserve, l'autre reproduit. Une dialectique qui n'est pas sans rappeler le double régime de l'objet d'art à l'époque contemporaine, auquel Jeffery s'attaque: d'un côté l'artefact artistique doit être conservé parce qu'il est unique, de l'autre il est dématérialisé par la reproductibilité technique de masse. En parcourant son exposition, on pense naturelle-

ment aux postures «anti-art» historiques. Jeffery, pourtant, s'en démarque. Ni volonté de réunir l'écart entre l'art et la vie, ni tentative naïve de détruire la dimension objectale pour que l'œuvre échappe à sa destinée marchande. Lorsque Jeffery dilue l'unicité de ses pièces en les recyclant, en les assemblant et en les multipliant, ce n'est pas contre l'objet. La sérialité post-minimale de sa démarche relève davantage d'une caricature des méthodes entrepreneuriales basée sur le retraitement à valeur ajoutée des formes pauvres et des matériaux de récup'. L'exposition, dès lors, devient une plate-forme qui se bâtit sur le modèle des cycles de production, de diffusion et d'obsolescence de notre société.

Il y a bien un rapport à Fluxus chez Jeffery, mais il se situe moins au niveau d'une dissolution utopique de l'art dans la vie que dans cette dimension entrepreneuriale, ironique et dérisoire, que l'on retrouve aussi bien dans les *flux-box* des années 1960 que dans les activités du MUD Office. Cette structure collaborative, créée par Jeffery et Dan Robinson, déploie des stratégies économiques arborescentes basées sur la boue, archétype du produit dévalué.

MESURE ET DISTANCE

Clémence Torres, *entre parallèles*

à La BF15, Lyon, du 16 septembre au 12 novembre 2011

par Paul Bernard



CLÉMENCE TORRES

Belvédère, 2011.

Verres trempés, main courante en métal.

© La BF15.

Au premier coup d'œil, c'est manifeste: l'accrochage de l'exposition de Clémence Torres à La BF15 est une réussite. Cela tient pour beaucoup au découpage géométrique induit par deux pièces agissant comme des lignes de fuite. Il y a d'abord *Balancement de la ligne* reliant avec un câble deux miroirs situés à cha-

cune des extrémités du lieu d'exposition. D'un côté, un miroir suspendu est dépoli, ne laissant qu'une fine bande réfléchissante à la hauteur des yeux. À l'autre bout du câble, tenu en équilibre, un autre miroir révèle la verrière de La BF15, opérant comme un trou dans l'architecture. Autre œuvre linéaire, *Communes mesures*, déploie tout en long sept «bâtons» de tailles différentes, reprenant des distances d'interaction entre individus. La relation sociale se fait relation physique, le degré d'intimité est réduit à une mesure concrète, tangible, réalisée dans les matériaux classiques de la sculpture: terre, plâtre, béton, cire, verre.

On l'aura compris, Clémence Torres met en jeu un rapport précaire entre échelles de corps et échelles de lieu. Une œuvre de la mesure donc, dans un va-et-vient permanent entre architecture et topographie sociale.

Situé légèrement à l'écart, *Belvédère* prend la forme d'une petite cabine composée de quatre plaques de verres massives reliées entre elles et maintenues debout par une main cou-

rante. Sculpture qui n'est pas sans rappeler les pavillons de Dan Graham et les études de ce dernier sur l'architecture de verre, caractéristique de l'espace public. Le belvédère désigne par définition un poste d'observation en hauteur, concrétisant une position dominante. Mais ici, située au niveau du sol, la micro-architecture semble bien plutôt insister sur un repli, un isolement de l'individu observant, à son tour observé. C'est presque un box des accusés.

Au final, il se dégage de l'exposition une certaine froideur, celle de la distance clinique nécessaire à la neutralité du jugement. Un effet qui se redouble à la lecture de *Sujet(s)*, petite édition réalisée pour l'exposition et proposant une suite de conseils visant à optimiser la sociabilité. L'individu y est réduit à un terme mathématique X, Y ou Z, et l'ensemble des relations sociales peuvent s'appréhender par des équations simples, de type: $X > Y$, $X = Y$, $X < (Y + Z)$.

OVNI SCULPTURAL POUR VILLE GÉNÉRIQUE

72

Eden Morfaux — Déconstruction

à l'École supérieure des beaux-arts de Nantes Métropole, du 19 octobre au 16 décembre 2011

par Eva Prouteau



EDEN MORFAUX

Déconstruction, 2011.

Bois, peinture acrylique, 13,60 x 8 x 6 m.

Vue de la façade de l'École supérieure des beaux-arts de Nantes.

Photo: Marc Dieulangard, Esbanm.

Dark City: dans ce film d'anticipation d'Alex Proyas, chaque nuit la ville se reconfigure, les quartiers se déplacent et les rues se reconnectent, de nouveaux édifices apparaissent aussi.

Nantes, place Dulcie September, octobre 2011: dans un environnement architectural qui constitue en soi un mix improbable, un architecte a poussé là comme un champignon, « pluggé » sur la façade de l'École des beaux-arts. Signée Eden Morfaux, la sculpture surprend par son mode d'apparition, sa monumentalité et sa temporalité éphémère – une faille décrochante dans l'imaginaire urbain. Vigie aux accents *sci-fi* et à la blancheur virginale, elle porte en elle comme un manifeste les déclinaisons orthogonales dépouillées de Malevitch. Sa masse érectile oscille entre implacable géométrie et organicité diffuse, potentiellement colonisatrice ou intrusive, et révèle la façade de l'école en même temps qu'elle l'oblitére. Objet complexe donc: analytique, abstrait, autarcique et poreux à la fois, utopique, futuriste et... social,

puisque son implantation perturbatrice est spontanément, quotidiennement apprivoisée par le public en toute simplicité pour des usages divers (se donner rendez-vous / en escalader les ressauts / s'affaler / prendre la pose pour une photo...). Des usages qui sans nul doute réjouissent Eden Morfaux, proche en esprit du néo-concrétisme brésilien, qui ne sépare jamais l'art de la vie.

TRANCHES DE KIPPENBERGER

Ciprian Muresan — Recycled Playground

au FRAC Champagne-Ardenne, Reims, du 23 septembre au 31 décembre 2011

par Étienne Bernard



CIPRIAN MURESAN

Untitled (Kippenberger), 2011.

Fusain sur calque, 120 x (21,8 x 28) cm.

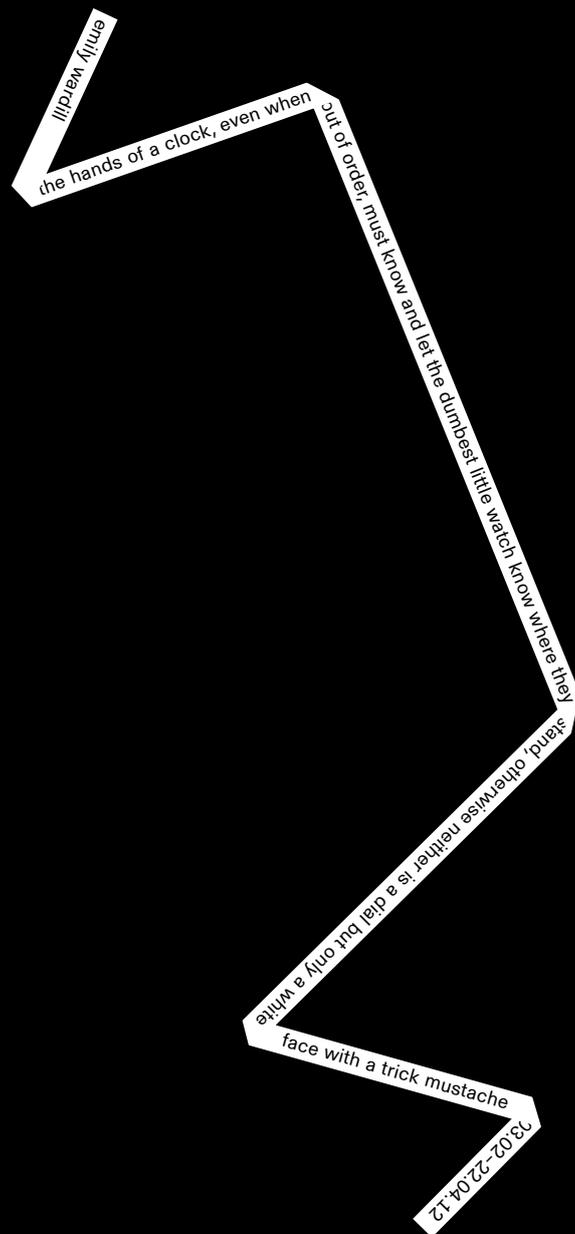
Vue de l'exposition **Recycled Playground** au FRAC Champagne-Ardenne.

Photo: Martin Argyroglo.

société verrouillée à l'idéal économique libéral occidental a propulsé sa génération dans la postmodernité du jour au lendemain et sans préavis. Et le jeune Muresan, comme les autres, de devoir assimiler d'un seul coup un demi siècle d'influences venues de l'Ouest. Mais alors que regarder? Que choisir? Comment trier? Ou encore faut-il trier ou seulement prendre? L'exposition aujourd'hui présentée au FRAC Champagne-Ardenne à Reims semble répondre partiellement à ces interrogations. En effet, ce qui fut une nécessité sociétale et presque existentialiste trouve naturellement correspondance à un niveau artistique dans la posture appropriationniste, à cette différence (de taille) près que, pour lui, l'entreprise de démythification constitue plus une clé de lecture du monde qu'une seule stratégie conceptuelle. Et c'est ainsi assez logiquement que Ciprian Muresan rend hommage à l'un de ses chantres, Martin Kippenberger. De celui qui avait, en 1992, déclaré que « chaque image que je vois m'appartient dès l'instant que je la comprends », Muresan retiendra justement l'image de son installation

emblématique *The Happy End of Franz Kafka's « Amerika »*. Dans une série de cent vingt dessins au fusain sagement encadrés, il dessine le storyboard d'un film réalisé à propos de la pièce par le Musée Boijmans Van Beuningen de Rotterdam en 1994. Alors que Kippenberger entendait écrire l'épilogue du roman en donnant corps aux errances bureaucratiques imaginées par Kafka, Muresan se livre à la dissection chirurgicale de la démarche de l'artiste allemand. En somme, il boucle la boucle et renvoie, avec un délicat respect, Kippenberger dans ses propres cordes de manipulation et de fabrication iconique.

L'œuvre de Ciprian Muresan a, à l'évidence, beaucoup à voir avec les événements qui ont secoué l'Europe orientale au cours des vingt dernières années. Pour l'artiste roumain né en 1977, la chute du régime de Ceausescu a correspondu aux premiers pas dans l'adolescence. Le passage brutal d'une



03.02 - 22.04.12
vernissage le 02.02.12

du mardi au dimanche de 14h00 à 18h00
entrée libre

visite privée pour les amis
du frac champagne-ardenne:
lundi 6 février à 19h00

visites publiques:
tous les dimanches à 16h00

visite pour les enseignants:
mercredi 15 février à 14h30

visite pour les étudiants:
jeudi 23 février à 18h30

week-end télérama:
samedi 17 et dimanche 18 mars
de 14h00 à 18h00

le nouveau film d'emily wardill, fulll firearms, a reçu le soutien de: arts council england / film london artists' moving image network (londres); city projects (londres); muhka (anvers); badischer kunstverein (karlsruhe); frac champagne-ardenne (reims); if i can't dance i don't want to be part of your revolution (amsterdam); serpentine gallery (londres); commission européenne (bruxelles); fondation mondrian (amsterdam)

l'exposition d'emily wardill a reçu le soutien de fluxus, fonds franco-britannique pour l'art contemporain

le frac champagne-ardenne bénéficie du soutien du conseil régional de champagne-ardenne, du ministère de la culture et de la communication et de la ville de reims. il est membre du art center social club et du réseau platform.

avec le soutien de champagne pommery

frac champagne-ardenne
fonds régional d'art contemporain
1, place museux
f-51100 reims
t +33 (0)3 26 05 78 32
f +33 (0)3 26 05 13 80
contact@frac-champagneardenne.org
www.frac-champagneardenne.org



HANGAR À BANANES 2 DÉCEMBRE 2011 / 5 FÉVRIER 2012

L E
R É E L
E S T I N A D M I S S I B L E
d'ailleurs il n'existe pas

DARREN ALMOND
MARC BAUER
PHILIPPE COGNÉE
EBERHARD HAVEKOST
JIM JARMUSCH

21, Quai des Antilles - Nantes
Mercredi 14h00 - 18h00 / Samedi 13h00 - 20h00
Dimanche 13h00 - 19h00
Entrée libre
Renseignements : + 33 240 35 90 20 / www.esba-nantes.fr