



OMER FAST
LE PRÉSENT CONTINUE
20/10/2015 – 24/01/2016

JEU DE PAUME
DOSSIER DOCUMENTAIRE

I visites préparées pour les enseignants

Lors de chaque nouvelle exposition, les équipes pédagogiques et éducatives sont invitées à une séance de préparation. L'objectif est de présenter l'exposition aux participants, d'envisager ensemble les axes de travail et de préparer la visite des classes ou des groupes. À cette occasion, est présenté et transmis le dossier documentaire de l'exposition.

visites sur rendez-vous

ouvert gratuitement à tous les enseignants et aux équipes éducatives

réservation : 01 47 02 04 95

I visites-conférences pour les classes

Les conférenciers du Jeu de Paume accueillent et accompagnent les classes ou les groupes dans la découverte des expositions, tout en favorisant l'observation et la prise de parole des élèves. Ces visites permettent aux publics scolaires de s'approprier les œuvres, d'être en position active et documentée devant les images. En raison du format des œuvres projetées dans cette exposition, des propositions spécifiques de visites sont élaborées pour les groupes.

tarif : 80 €

réservation obligatoire : 01 47 03 12 41

ou serviceeducatif@jeudepaume.org

I parcours croisés

En associant la visite-conférence d'une exposition au Jeu de Paume avec l'activité d'un autre lieu, ces parcours permettent d'explorer des thématiques en croisant les approches de différentes institutions culturelles.

Avec le Frac Île-de-France / Le Plateau, Paris 19^e

Autour des images en mouvement, et en amont ou en aval de la visite de l'exposition « Omer Fast. Le présent continue » au Jeu de Paume, L'Antenne, service des publics du Fonds régional d'art contemporain conçoit spécifiquement pour les classes de lycée des séances thématiques autour de projection d'œuvres vidéo issues de sa collection et de ses ressources documentaires. L'objectif est d'envisager, à partir d'une sélection d'œuvres historiques et contemporaines, un travail sur les temporalités et modalités du récit dans la création vidéo.

Jeu de Paume : 80 € / réservation : 01 47 03 04 95

Frac Île-de-France / Le Plateau : 80 € / réservation : 01 76 21 13 45

ou publics@fracidf-leplateau.com (durée : 1 h 30 à 2 h)

Avec le Forum des images, Paris 1^{er}

Parallèlement à une séance autour des œuvres présentées dans l'exposition « Omer Fast. Le présent continue » au Jeu de Paume, qui aborde la question de la représentation des conflits contemporains, les classes de lycée peuvent participer à l'atelier « Images de guerre : la guerre d'Algérie » au Forum des images. Par le visionnage de films et d'extraits (film documentaire, amateur et de fiction), ainsi que leur analyse et leur comparaison à l'aide d'outils multimédia, il s'agit ainsi d'envisager différentes approches cinématographiques de l'histoire.

Jeu de Paume : 80 € / réservation : 01 47 03 04 95

Forum des images : 4,50 € par élève, gratuit pour les accompagnateurs ; forfait de 90 € pour les classe de moins de 20 élèves / réservation : 01 44 76 63 44

I parcours spécifiques

Des « parcours spécifiques » associant plusieurs « parcours croisés » peuvent être conçus en fonction des projets de classe et d'établissement, afin de permettre aux élèves de découvrir différents domaines de connaissance et de pratiques artistiques, dans le cadre d'un parcours culturel coordonné. Afin de concevoir ce type de projet, nous vous invitons à contacter le service éducatif du Jeu de Paume.

renseignements : 01 47 03 04 95

ou paulineboucharlat@jeudepaume.org

I formation continue « Images et arts visuels »

Cette formation propose des séances transversales autour du statut des images dans notre société et de leur place dans les arts visuels. Les sessions de formation sont élaborées en lien avec la programmation du Jeu de Paume, consacrée aux pratiques et aux formes de l'image de l'invention de la photographie à nos jours. Composé de sept séances de trois heures, le mercredi après-midi du 18 novembre 2015 au 6 avril 2016, le programme s'organise en plusieurs temps qui associent conférences et visites des expositions, interventions et mises en perspective. L'ensemble de cette formation est conçue et assurée par l'équipe du service éducatif du Jeu de Paume, ainsi que par des intervenants invités : artistes, historiens, théoriciens ou formateurs.

gratuit sur inscription

contact : 01 47 03 04 95 ou paulineboucharlat@jeudepaume.org

Conçu par le service éducatif, en collaboration avec l'ensemble du Jeu de Paume, ce dossier propose aux enseignants et aux équipes éducatives des éléments de documentation, d'analyse et de réflexion.

Il se compose ici de deux parties :

Découvrir l'exposition offre une première approche du projet et du parcours de l'exposition, ainsi que des repères chronologiques et iconographiques.

Approfondir l'exposition développe plusieurs axes thématiques autour du statut des images et de l'histoire des arts visuels, ainsi que des orientations bibliographiques.

Disponible sur demande, le dossier documentaire est également téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

CONTACTS

Pauline Boucharlat

chargée des publics scolaires et des partenariats
01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

Marie-Louise Ouahione

réservation des visites et des activités
01 47 03 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org

Sabine Thiriot

responsable du service éducatif
sabinethiriot@jeudepaume.org

conférenciers et formateurs

Ève Lepaon

01 47 03 12 42 / evelepaon@jeudepaume.org

Benjamin Bardinnet

01 47 03 12 42 / benjaminbardinnet@jeudepaume.org

professeur-relais

Céline Lourd, académie de Paris

celinelourd@jeudepaume.org

Cédric Montel, académie de Créteil

cedricmontel@jeudepaume.org

5. DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

5. Avertissement

6. Présentation de l'exposition

9. Repères biographiques

11. Bibliographie indicative

12. Repères : Notions de narratologie et vocabulaire du cinéma

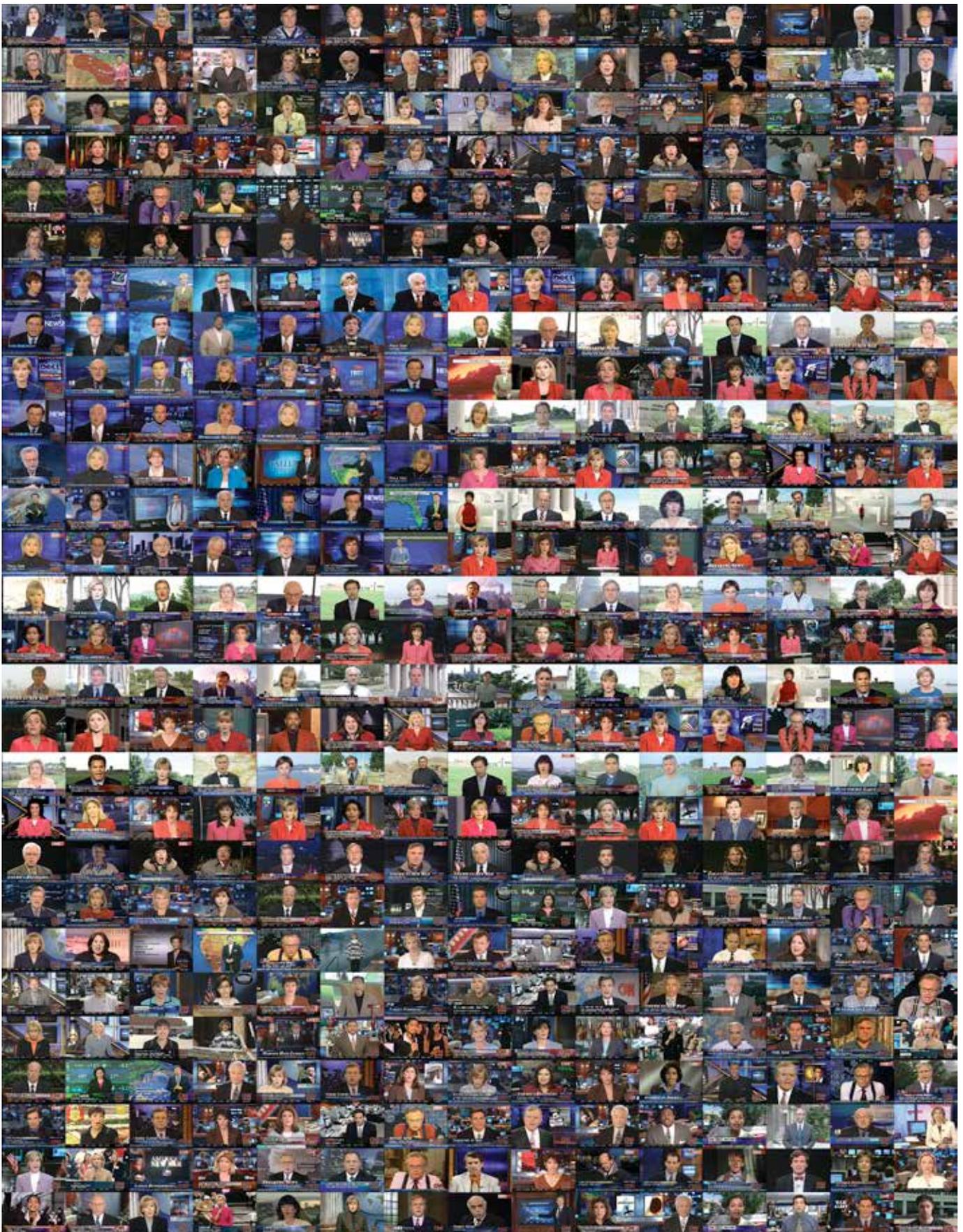
15. APPROFONDIR L'EXPOSITION

16. Modalités du récit : témoignage, fiction, narration

23. Répétitions, doubles et boucles

28. Expériences des conflits et points de vue sur la guerre

35. Orientations bibliographiques thématiques



CNN Concatenated, 2002

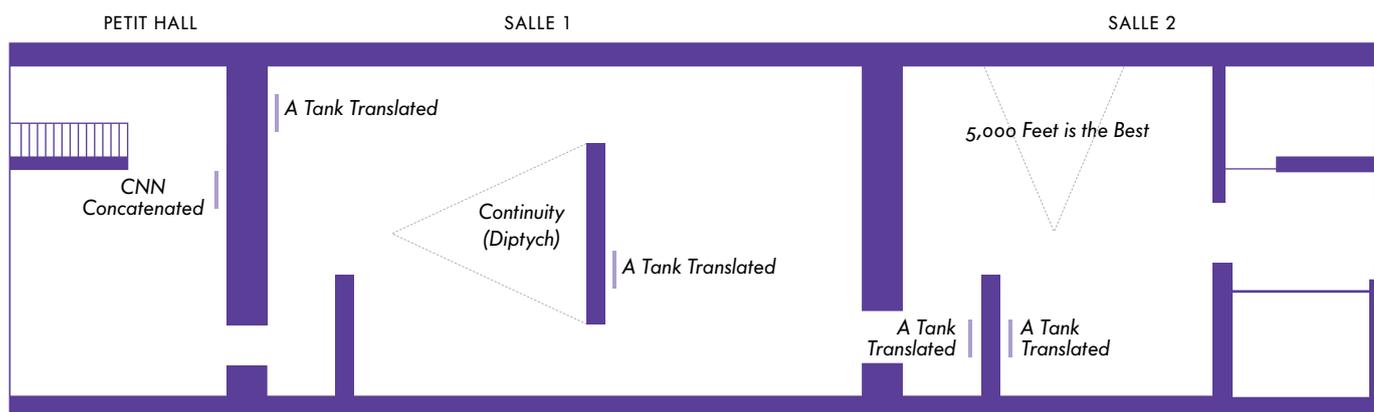
DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

AVERTISSEMENT

Nous informons les visiteurs que les vidéos présentées comportent certaines scènes susceptibles de heurter la sensibilité du public, notamment des plus jeunes.

En raison de la violence ou du caractère sexuel de ces séquences ainsi que de la complexité des structures narratives d'Omer Fast, nous conseillons la découverte de cette exposition aux groupes scolaires uniquement à partir du lycée et aux établissements d'enseignement supérieur.

PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION



plan de l'exposition

Basé essentiellement sur l'image en mouvement, le travail d'Omer Fast explore la complexité de la narration à travers une pratique qui trouble les frontières entre le « réel » et la « représentation ». Si l'origine de ses histoires est souvent documentaire, leur construction s'affranchit cependant d'une démarche naturaliste et résiste à toute révélation d'une « vérité » ultime du récit. Omer Fast s'intéresse au rapport entre individu et collectivité, à la façon dont les événements sont transformés en mémoires et histoires ainsi qu'à leurs modes de circulation et de médiatisation.

Né à Jérusalem en 1972, Omer Fast a grandi au milieu de langues et cultures différentes. Il passe une grande partie de son adolescence à New York et déménage plus tard à Berlin, où il réside actuellement. De cette expérience personnelle de l'adaptation résulte en partie son attirance pour les questions du langage, de la transmission, de la traduction et de l'identité qui traversent ses installations vidéo dès ses premiers travaux dans les années 2000.

Fast est avant tout un narrateur. La manière dont il construit des histoires, qui se concrétise par une maîtrise de la forme, des modalités du récit et de l'agencement des points de vue, transcende les sujets qu'il aborde. Son œuvre traite en effet de questions sociales, politiques, géopolitiques ou historiques, mais c'est le mode de narration et ses effets qui lui donnent tout son sens. Fast ne cesse de raconter des histoires en interrogeant le statut même de l'image. Ses installations vidéo entrelacent différents registres – réalité et fiction, original et copie, document et artifice – révélant les codes et les conventions qui définissent le « réel » au cinéma et à la télévision.

L'œuvre d'Omer Fast interroge la vérité objective de l'expérience, soulignant le décalage entre expérience vécue,

identité et discours. L'artiste aime travailler avec le témoignage (du soldat, du réfugié, de l'acteur pornographique...), point de départ de nombre de ses œuvres. Il le transforme et le manipule librement grâce au montage et rend visible le travail complexe qui consiste à traduire en images les faits, tout en contestant la primauté du témoin. Il rend compte des récits potentiels que ceux-ci peuvent engendrer. Le travail de Fast nous confronte à ce paradoxe insoluble : si une histoire est le fruit – autant que l'otage – de conventions discursives, il n'en reste pas moins que, sans ces conventions, il n'y aurait ni expérience ni transmission.

Omniprésente dans le travail d'Omer Fast, la répétition constitue aussi un aspect central de sa grammaire filmique : les figures du double, de la boucle et de la reconstitution sont autant d'éléments qui définissent son œuvre. Ainsi la répétition avec variations ou les variations au sein de la répétition structurent-elles les vidéos présentées dans l'exposition, *5,000 Feet is the Best*, *Continuity (Dptych)* et *CNN Concatenated*, que traversent également l'expression du trauma, le jeu de rôles et la guerre.

« Le présent continue » propose un enchaînement qui part du « réel historique » télévisuel dans le contexte du 11-Septembre avec *CNN Concatenated*, glisse vers la fiction et l'horreur au sein d'une famille avec *Continuity (Dptych)* et s'achève sur une réflexion autour des nouvelles formes de guerre à distance basée sur un témoignage dans *5,000 Feet is the Best*. Du déclenchement de la guerre contre le terrorisme au « combat virtuel », est donnée à voir la façon dont notre expérience du monde est médiatisée par les technologies de l'image, capables de rendre de plus en plus réel leur impact sur le sujet, que ce soit le spectateur télé ou le pilote de drones.



Continuity (Diptych),
2012-2015

CNN CONCATENATED, 2002

[CNN – Enchaînement]

Vidéo, couleur, son, 18 min

CNN Concatenated est l'une des premières œuvres d'Omer Fast. Elle concentre plusieurs des problématiques que l'on retrouvera dans ses travaux ultérieurs : la précision du montage et le soin porté à celui-ci, l'importance du langage verbal et, plus spécifiquement, du mot en tant qu'unité, la mise en évidence de la nature construite du discours – qui, par ailleurs, révèle l'artiste comme faussaire –, la sollicitation permanente du spectateur et, enfin, l'identité changeante et multiple du sujet.

Réalisée en studio, *CNN Concatenated* est composée exclusivement d'images de présentateurs de la chaîne américaine. À partir d'une immense base de données de 10 000 mots qu'il a tirés de leurs discours, Fast élabore un récit poétique, déconcertant, qui joue sur la rhétorique de la peur et de l'insécurité. Les présentateurs fixent le spectateur, puis s'adressent à lui avec leur voix mécanique entrecoupée, comme possédés par une force fantomatique. Le contraste avec le caractère subjectif du discours – qui paradoxalement semble l'expression d'une sorte d'inconscient collectif – est ainsi souligné.

5,000 FEET IS THE BEST, 2011

[Le mieux, c'est 5 000 pieds]

Vidéo numérique, couleur, son, 30 min

Alors que le dispositif de *CNN Concatenated* est simple et intelligible, de même que le contexte dans lequel il s'inscrit est clairement identifiable, la construction narrative de l'œuvre *5,000 Feet is the Best* se complexifie, faisant écho à la réalité cachée à laquelle elle fait référence.

5,000 Feet is the Best considère la phénoménologie contemporaine de la guerre à distance, pratiquée avec des drones ; elle questionne les stratégies militaires telles qu'elles ont cours aux États-Unis et la moralité des nouvelles formes de surveillance. Cette vidéo naît de la rencontre, en septembre 2010, de l'artiste et d'un opérateur américain de Predator basé dans le désert du Nevada, près de

Las Vegas. Pendant une série d'entretiens, le pilote décrit son travail et sa routine quotidienne, mais c'est derrière la caméra qu'il décide de parler des erreurs récurrentes commises par les drones, de leurs résultats dramatiques sur les civils et des conséquences psychologiques pour l'opérateur lui-même (troubles du sommeil, stress, anxiété...). Omer Fast réalise le montage de cette rencontre – dans lequel l'anonymat du témoin est préservé – en l'entrecoupant de scènes jouées par un acteur, qui interprète le pilote dans une chambre d'hôtel de Las Vegas. La narration nous renvoie d'un récit à l'autre, en un jeu d'alternances entre, d'une part, la présentation détaillée des performances optiques de ces équipes secrètes et, d'autre part, les histoires décousues et ambiguës rapportées par l'acteur lors de la fausse conversation. Le réel et sa représentation s'entrelacent de plus en plus dans une boucle sans fin.

La dramatisation de ce double récit est fortement codifiée selon les conventions des langages audiovisuels classiques, propres au documentaire et à la fiction, de façon à opérer une lecture critique de celles-ci autant que de la façon dont elles sont perçues.

CONTINUITY (DIPTYCH), 2012-2015

[Continuité (Diptyque)]

Vidéo HD, couleur, son, 77 min

Production 2012 : dOCUMENTA (13), Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienne, et Filmgalerie 451, Berlin, avec le soutien de Medienboard Berlin-Brandenburg, ZDF/3Sat et OK Offenes Kulturhaus Oberösterreich

Production 2015 : Jeu de Paume, Paris, BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead, et Filmgalerie 451, Berlin, avec le soutien de Medienboard Berlin-Brandenburg et Beauftragter der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM)

Ces mêmes conventions sont exploitées dans *Continuity* (2012), où le détournement de codes reconnaissables ouvre des fissures inquiétantes dans le récit. La continuité cinématographique, qui consiste à produire une sensation de temps linéaire à partir de prises de vue disparates, constitue une tentative de créer du sens à partir de la



Continuity (Diptych),
2012-2015

nature fragmentaire de la perception et conditionne en cela notre représentation du monde. *Continuity* joue avec ce dispositif et met en scène un couple allemand recréant compulsivement, dans un rituel obsessionnel et impénétrable, le retour de son fils d'Afghanistan, pour surmonter sa perte. Comme dans *5,000 Feet*, où la structure du film sans cesse perturbée reflète l'état mental des personnages, la forme filmique de *Continuity* est étroitement liée à son sujet. Confronté à ce film, le spectateur cherche en vain une interprétation cohérente ou rassurante. Le récit esthétiquement sophistiqué de Fast est progressivement contaminé par des infiltrations surréelles jusqu'à atteindre une dimension cauchemardesque.

Pour son exposition au Jeu de Paume, l'artiste a produit spécialement un film intitulé *Continuity (Diptych)*, à partir de celui de 2012 auquel il a intégré de nouvelles séquences. Cette œuvre où la notion du double devient fondamentale spéculé davantage sur les identités du fils disparu. Un adolescent toxicomane et un ex-soldat sans ressources apparaissent comme les deux possibles incarnations d'un personnage aux multiples visages : « L'homme le plus jeune incarne un passé possible tandis que le plus âgé incarne un futur possible. Au milieu, il y a les parents qui, coincés dans un présent se répétant à l'infini, sont à la recherche continuelle de leur fils disparu. » (Omer Fast.)

Loin d'en simplifier le propos, les scènes conçues et tournées pour *Continuity (Diptych)* accentuent l'étrangeté, l'ambiguïté

et les paradoxes de son film jumeau. Les spectateurs sont obligés de construire leur propre interprétation, au-delà des évidences.

A TANK TRANSLATED, 2002

[Un char traduit]

Installation de 4 vidéos, couleur, sans son

Driver [Conducteur]: 9 min 30 s; Loader [Chargeur]: 4 min 9 s;

Shooter [Gunner]: 13 min 25 s; Commander [Commandant]: 5 min 1 s

Dispersées tout au long du parcours de l'exposition, les quatre vidéos qui forment *A Tank Translated* s'entremêlent aux autres œuvres présentées, tel un récit qui viendrait ponctuer discrètement d'autres histoires. Omer Fast a interrogé séparément quatre ex-membres de l'équipage d'un tank de l'armée israélienne à propos de leur expérience et de leur fonction. Leurs témoignages, retranscrits dans les sous-titres, sont manipulés de manière volontairement visible par l'artiste, qui en supprime ou en modifie certains des mots pour produire de nouvelles significations. Placés dans des endroits inattendus, les portraits des jeunes soldats invitent le spectateur à un rapport plus intime aux paroles du commandant, du chargeur, du conducteur et du tireur de cette machine de guerre.

Marina Vinyes Albes

Commissaire de l'exposition

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Né à Jérusalem en 1972.

Vit et travaille à Berlin.

PRIX

2009

Prix des jeunes artistes, Nationalgalerie, Berlin.

2008

Prix Bucksbaum, Whitney Museum of American Art, New York.

LISTE DES EXPOSITIONS

2016

■ « Omer Fast. Present Continuous », KUNSTEN Museum of Modern Art, Aalborg; BALTIC Centre of Contemporary Art, Gateshead.

2015

■ « Omer Fast. Le présent continue », Jeu de Paume.
■ « Omer Fast », MOCAK Muzeum Sztuki Współczesnej Kraków, Cracovie.

2014

■ « Omer Fast: 5,000 Feet is the Best », The Stedelijk Museum, Amsterdam.

2013

■ « Omer Fast: Everything That Rises Must Converge », gb agency, Paris.
■ « Omer Fast: Everything That Rises Must Converge », Dvir Gallery, Tel-Aviv.
■ « Omer Fast », OK Centrum, Linz.
■ « Omer Fast », The Rose Art Museum Brandeis University, Waltham.
■ « Omer Fas », Imperial War Museum, Londres.
■ « Omer Fast », Moderna Museet, Stockholm.
■ « Omer Fast », Musée d'Art Contemporain, Montréal.
■ « Omer Fast », Arratia Beer, Berlin.

2012

■ « Omer Fast », Herzliya Museum of Art, Herzliya.
■ « Omer Fast », Henie Onstad Art Center, Høvikodden.
■ « Omer Fast: Continuous Coverage », The Power Plant, Toronto.
■ « Omer Fast: Five Thousand Feet is the Best », Dallas Museum of Art, Dallas.
■ « 2001/2011 », Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, Columbus.

2011

■ « Omer Fast », Model Art Center, Sligo.
■ « Omer Fast », Hordaland Art Centre, Bergen.
■ « Omer Fast », Kölnischer Kunstverein, Cologne.
■ « Omer Fast », Netherlands Media Arts Institute, Amsterdam.
■ « Omer Fast », La Caixa, Barcelone.

2010

■ « Omer Fast », gb agency, Paris.
■ « Omer Fast: Talk Show », Berlin Documentary Forum, Haus der Kulturen der Welt, Berlin.
■ Projection, Musée national d'art moderne – Centre Pompidou, Paris.
■ « Omer Fast », Arratia Beer, Berlin.
■ Projection, Ithaca University, New York.
■ « Omer Fast: The Casting », Cleveland Museum of Art, Cleveland.

2009

■ « Omer Fast: The Casting », Indianapolis Museum of Art, Indianapolis.
■ « Omer Fast: Nostalgia », Whitney Museum of American Art, New York.
■ « Omer Fast », Kunsthau Baselland, Bâle.
■ « Omer Fast: Nostalgia », South London Gallery, Londres.
■ « Omer Fast: Nostalgia », Berkeley Art Museum, Berkeley.
■ « Omer Fast », Postmasters Gallery, New York.
■ « Omer Fast: Looking Pretty for God (After G. W.) », Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca.
■ « Omer Fast: Talk Show », Performa, New York.



2008

- I «Omer Fast: Looking Pretty for God (After G. W.)», Betty Rymer Gallery, Art Institute of Chicago, Chicago.
- I «Omer Fast», Galerija Miroslav Karlijevic, Zagreb.
- I «Omer Fast», Museum of Contemporary Art, Denver.
- I «Omer Fast: De Grote Boodschap», gb agency, Paris.
- I «Omer Fast», Kunstverein Hannover, Hannovre.

2007

- I «Omer Fast», Arratia Beer, Berlin.
- I «Omer Fast: The Casting», Museum of Modern Art, Mumok, Vienne.
- I «Omer Fast: Godville», Indianapolis Museum of Art, Indianapolis.
- I «Omer Fast: The Casting», gb agency, Art Unlimited, Art Basel, Bâle.
- I «Omer Fast», VOX – Centre de l'image contemporaine, Montréal.

2006

- «Omer Fast: Godville», gb agency, Paris.

2005

- I «Omer Fast: Mixed Doubles» (avec Nam June Paik), Carnegie Museum, Pittsburgh.
- I «Omer Fast», Postmasters Gallery, New York.
- I «Omer Fast: Godville», International Institute for Visual Arts, INIVA, Londres.
- I «Omer Fast: Godville», Midway Contemporary, Minneapolis.

2004

- I «Omer Fast», L'Atelier / Centre national de la photographie, Paris.
- I «Ars Viva-Preis», Pinakothek der Moderne, Munich; Frankfurter Kunstverein, Francfort; Brandenburgischer Kunstverein, Potsdam (avec Jeanne Faust).
- I «Spielberg's List», Liste 04, gb agency, Bâle.

2003

- I «Fiktion oder Realität?», Fri-Art, Center for Contemporary Art, Fribourg.
- I «Omer Fast», Postmasters Gallery, New York.
- I «A Tank Translated», Project Room, Frankfurter Kunstverein, Francfort.

2002

- I «Omer Fast: A Tank Translated», Fiac Perspectives, gb agency, Paris.
- I «Omer Fast», gb agency, Paris.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

CATALOGUES D'EXPOSITION

- *Omer Fast. Le présent continue*, sous la dir. de Laurence Sillars, Paris, Jeu de Paume / Gateshead, BALTIC Center for Contemporary Art / Aalborg, KUNSTEN Museum of Modern Art, 2015.
- *Omer Fast. 5,000 Feet is the Best*, Dijon, Les Presses du réel, 2013.
- *Omer Fast. 5,000 Feet is the Best*, Oslo, Henie Onstad Kunstsenter / Toronto, The Power Plant, 2012.
- *In Memory: Omer Fast, The Green Box*, Berlin, 2010.
- *Les Inquiets. Cinq artistes sous la pression de la guerre*, Paris, Centre Pompidou, 2008.
- *Gestes. Printemps de Septembre 2003*, Arles, Actes Sud, 2003.

ARTICLES ET ENTRETIENS

- BROWN, Mark, « Life as a US drone operator: "It's like playing a video game for four years" », *The Guardian*, 28 juillet 2013 (en ligne : <http://www.theguardian.com/world/2013/jul/28/life-us-drone-operator-artist>).
- DARWENT, Charles, « Visual art review: 5,000 Feet is the Best – How truth and fiction became blurred », *The Independent*, 24 août 2013 (en ligne : <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/reviews/visual-art-review-5000-feet-is-the-best--how-truth-and-fiction-became-blurred-8783611.html>).
- LEQUEUX, Emmanuelle, « Omer Fast, citoyen d'un monde qui cloche », entretien avec l'artiste, *Le Monde*, 19-25 juin 2002.
- LEBOVICI, Élisabeth, « Omer Fast revisite Williamsburg (Virginie). Passé décomposé », *Libération*, 16 janvier 2006.
- MOULÈNE, Claire, « Omer Fast à Paris », *Les Inrockuptibles*, n° 529, janvier 2006.
- SCEMAMA, Patrick, « Avec ou sans corps », *La République de l'Art*, 25 novembre 2013 (en ligne : <http://larepubliquedelart.com/avec-ou-sans-corps/>).
- WEGE, Astrid, « Cologne, Omer Fast, Kölischer Kunstverein », *Artforum*, février 2012.

RESSOURCES EN LIGNE

- Site de la gb agency, galerie représentant Omer Fast (actualité, œuvres, vidéos en ligne, publications) : www.gbagency.fr/fr/32/Omer-Fast/
- Le magazine en ligne du Jeu de Paume (« portrait filmé », « Carnet d'Omer Fast », entretien et publications en ligne) : lemagazine.jeudepaume.org

Notions de narratologie et vocabulaire du cinéma

Narration

■ « Acte et manière de raconter, la narration concerne les modalités particulières avec lesquelles on présente une "histoire" (ou fable) pour qu'elle devienne un "récit". En narratologie littéraire, deux instances se superposent : l'énonciateur est conçu comme responsable de l'œuvre tandis que le narrateur est responsable du "dire", le récit, ses formes, son organisation, à l'adresse du lecteur narrataire.

À la différence de l'écrit où la position de passeur du narrateur est sensible, l'image se donne à voir directement, elle "montre", cette "monstration" pouvant être organisée à des fins de récit.»

— Marie-Thérèse Journot, *Le Vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2015 (4^e éd.), p. 103.

Diégèse

■ « Ce terme d'origine grecque, *diegesis*, désignant le récit, était opposé par Platon et Aristote à la *mimesis* qui signifiait l'imitation. Tombé en désuétude, il a été réutilisé par Étienne Souriau en filmologie dans les années 1950.

La diégèse est le monde fictionnel que le spectateur construit à partir des données du film : données spatio-temporelles, personnages, logique narrative souvent définie au sein d'un genre s'appuyant sur sa conception du vraisemblable et sur des règles esthétiques. Ce monde fictif, parce qu'il est conçu le plus souvent à l'image de notre monde (qu'il représente le monde d'hier ou celui de demain), bénéficie d'un effet de réalité qui entraîne la croyance du spectateur, son adhésion, plus encore au cinéma qu'en littérature à cause de la richesse du signifiant filmique en indices de réel : mouvement, profondeur de l'espace, analogie visuelle et sonore.»

— Marie-Thérèse Journot, *Le Vocabulaire du cinéma*, op. cit., p. 45.

Énonciation

■ « En linguistique, l'énonciation est l'acte individuel d'utilisation de la langue qui produit un énoncé, dans lequel un Je s'adresse à un Tu. Les configurations sont diverses, de l'énoncé verbal qui engendre la possibilité d'une réponse au texte littéraire qui l'exclut de fait. Employé au cinéma par les théoriciens issus de la sémiologie, ce terme d'énoncé, au sens de discours filmique, a été souvent critiqué, notamment parce que le cinéma n'est pas une langue, mais un langage [...].

Dans cette approche, et quel que soit le terme que l'on emploie (Laffay parlait d'un "grand imagier", dès 1964), le film est un discours fabriqué par quelqu'un pour quelqu'un, à la différence du monde, qui ne s'énonce pas. Pour éviter tout aspect anthropomorphe et respecter l'origine multiple du texte filmique, on utilise la locution "instance d'énonciation" pour désigner le foyer virtuel de la production du texte.

Cette instance d'énonciation choisit d'afficher ou de masquer sa présence dans le film. Elle se manifeste par toute une série de procédés :

- les regards caméra, commentaires et adresses au spectateur, faits par le réalisateur (Hitchcock apparaissant dans ses films), ou par les personnages (Belmondo nous demandant ce que nous aimons dans *À bout de souffle*, de Godard, 1959) ;
- les vues objectives irréelles, impossibles à associer à un œil dans la diégèse, angles de prises de vues étonnants, cadrages inhabituels, et les effets trop marqués : tout ce qui nous laisse percevoir le style ;
- la réflexivité, les citations d'autres films, qui signalent une relation particulière du texte avec les autres textes ;
- un dernier procédé totalement conventionnalisé n'est pas perçu comme énonciatif (sauf, bien sûr, chez Guitry ou dans *La Splendeur des Amberson*, 1942, Welles s'y présentant ainsi : "My name is Orson Welles") : il s'agit du générique, qui affiche pourtant la fabrication du film.

Si le cinéma classique efface les traces d'énonciation pour ne pas menacer le régime d'adhésion à la fiction, le cinéma moderne, les films narratifs ou expérimentaux exhibent souvent leur dispositif énonciatif.»

— Marie-Thérèse Journot, *Le Vocabulaire du cinéma*, op. cit., p. 55-56.



Focalisation

■ «Gérard Genette a utilisé ce terme d'optique pour désigner le foyer narratif du récit, c'est-à-dire le point de vue qui le construit et qui peut varier à chaque instant. La narratologie littéraire retient trois types de focalisation, qui peuvent ainsi alterner au cours du récit :

- le récit non focalisé, en focalisation zéro ou encore omnisciente, dans laquelle le narrateur en dit plus que n'en savent les personnages (type du roman balzacien) ;
- le récit en focalisation interne, fixe ou variable, qui nous apprend ce que sait un personnage ;
- le récit en focalisation externe, objectif, «béhavioriste», dans lequel on en sait moins que le personnage, en ayant seulement accès à des comportements.

Cette typologie a été adaptée par les narratologues du cinéma. On dissocie généralement :

- le point de vue physique par lequel nous voyons la scène, le VOIR qui peut un point de vue zéro, ne passant par aucun personnage de la diégèse (*nobody's shot*) ou interne (on passe par le regard d'un personnage).
- le point de vue cognitif, le SAVOIR, quelquefois nommé focalisation, qui reprend les catégories de Genette (les deux premières au moins, la focalisation externe étant plus hasardeuse au cinéma, défini par la monstration).»

— Marie-Thérèse Journot, *Le Vocabulaire du cinéma, op. cit.*, p. 71-72.



5,000 Feet is the Best, 2011

APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard de la démarche d'Omer Fast et des œuvres présentées dans cette exposition, les pages suivantes de ce dossier abordent trois domaines thématiques, liés aux arts visuels et à l'histoire de la représentation :

- « Modalités du récit : témoignage, fiction, narration » ;
- « Répétitions, doubles et boucles » ;
- « Expérience des conflits et points de vue sur la guerre ».

Afin de documenter ces champs de réflexion et de questionnement sont rassemblés ici des extraits de textes d'historiens, d'artistes et de théoriciens, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective. Les orientations bibliographiques permettent ensuite de prolonger et de compléter ces approches thématiques.

MODALITÉS DU RÉCIT: TÉMOIGNAGE, FICTION, NARRATION



■ **«MVA:** Il est clair que vous vous intéressez à l'expérience individuelle et cherchez notamment à montrer le décalage entre cette expérience et sa formalisation : le récit. Dans *The Casting*, vous faites dire à l'interviewer : "Ce qui m'intéresse est la façon dont l'expérience se transforme fondamentalement en souvenir, puis la façon dont les souvenirs deviennent des récits, la façon dont les souvenirs sont relatés [...]" On peut considérer, je pense, que cette phrase résume votre approche artistique ?

OF: Cette phrase que vous citez est pur mensonge. Je l'ai écrite dans une chambre d'hôtel, au Texas, dix minutes avant de rencontrer le soldat que j'interviewe dans la vidéo, et je l'ai conçue comme une forme de provocation de dernière minute. Je voulais voir comment il réagirait quand je sortirais de mon rôle et remettrais en question son histoire, jetant le doute sur ses souvenirs et notant la dimension politique de son récit. Fatalement cependant, avec le temps, ce mensonge s'est répandu, et c'est devenu par la suite le supposé point de départ de mon œuvre. Comme je ne me souviens plus de ce qui m'a réellement incité à faire cette œuvre, je dois accepter qu'elle ait eu pour point de départ un mensonge.

MVA: La plupart de vos vidéos reposent sur des matériaux documentaires, auxquels vous mêlez des éléments de fiction tournés spécifiquement à cet effet, et vous montrez toujours la dimension artificielle tant du factuel que de la fiction. Dans vos œuvres récentes cependant, on note un changement de méthode important : cette partie documentaire disparaît et seule demeure la fiction, sans l'ancrage dans le réel jusque-là caractéristique de votre pratique. Comment s'effectue ce passage à la fiction, ce détachement du réel ?

OF: Le caractère artificiel des histoires que je raconte ne m'intéresse pas. Bien au contraire, les histoires que je choisis ont toujours pour caractéristique le fait que celui ou celle qui raconte croit profondément à ce qu'il ou elle dit, l'identification étant d'ordre profondément émotionnel, même s'il s'avère qu'il ou elle ment. Mais même si on retire de l'œuvre toute voix empruntée à la vie réelle, et si on

la nomme "fiction", elle demeure en soi un document : elle documente la réalisation d'un vœu, pour reprendre l'idée de Bill Nichols, mais c'est aussi un document historique témoignant d'un moment particulier dans le temps. Et, comme je l'ai déjà dit, je considère mes œuvres comme des portraits. Cela m'aide à éluder la question de la fiction ou du documentaire, du moi et de l'autre, étant donné que j'ai désespérément besoin des deux mais ne crois ni en l'un ni en l'autre. »

Marina Vinyes Albes, «Entretien avec Omer Fast», in Laurence Sillars (dir.), *Omer Fast. Le présent continue*, Paris, Jeu de Paume / Gateshead, BALTIC Center for Contemporary Art / Aalborg, KUNSTEN Museum of Modern Art, 2015, p. 199-200.

■ « Nous employons couramment le mot (français) *récit* sans nous soucier de son ambiguïté, parfois sans la percevoir, et certaines difficultés de la narratologie tiennent peut-être à cette confusion. Il me semble que si l'on veut commencer d'y voir plus clair en ce domaine, il faut discerner nettement sous ce terme trois notions distinctes.

Dans un premier sens – qui est aujourd'hui, dans l'usage commun, le plus évident et le plus central –, *récit* désigne l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements : ainsi appellera-t-on *récit d'Ulysse* le discours tenu par le héros devant les Phéaciens aux chants IX à XII de l'*Odyssée*, et donc ces quatre chants eux-mêmes, c'est-à-dire le segment du texte homérique qui prétend en être la transcription fidèle.

Dans un second sens, moins répandu, mais aujourd'hui courant chez les analystes et théoriciens du contenu narratif, *récit* désigne la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition, etc. "Analyse du récit" signifie alors étude d'un ensemble d'actions et de situations considérées en elles-mêmes, abstraction faite du médium, linguistique ou autre, qui nous en donne connaissance : soit ici les aventures vécues par Ulysse depuis la chute de Troie jusqu'à son arrivée chez Calypso.

En un troisième sens qui est apparemment le plus ancien,



récit désigne encore un événement: non plus toutefois celui que l'on raconte, mais celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose: l'acte de narrer pris en lui-même. On dira ainsi que les chants IX à XII de l'*Odyssée* sont consacrés au récit d'Ulysse, comme on dit que le chant XXII est consacré au massacre des prétendants: raconter ses aventures est une action tout comme massacrer les prétendants de sa femme, et s'il va de soi que l'existence de ces aventures (à supposer qu'on les tienne, comme Ulysse, pour réelles) ne dépend en rien de cette action, il est tout aussi évident que le discours narratif, lui (récit d'Ulysse au sens 1), en dépend absolument, puisqu'il en est le *produit*, comme tout énoncé est le produit d'un acte d'énonciation. Si au contraire on tient Ulysse pour un menteur, et pour fictives les aventures qu'il raconte, l'importance de l'acte narratif ne fait que s'en accroître, puisque de lui dépendent non seulement l'existence du discours, mais la fiction d'existence des actions qu'il "rapporte". On en dira évidemment autant de l'acte narratif d'Homère lui-même partout où celui-ci assume directement la relation des aventures d'Ulysse. Sans acte narratif, donc, pas d'énoncé, et parfois même pas de contenu narratif. Aussi est-il surprenant que la théorie du récit se soit jusqu'ici assez peu soucieuse des problèmes de l'énonciation narrative, concentrant presque toute son attention sur l'énoncé et son contenu, comme s'il était tout à fait secondaire, par exemple, que les aventures d'Ulysse fussent racontées tantôt par Homère, tantôt par Ulysse lui-même. On sait pourtant, et nous y reviendrons plus loin, que Platon, jadis, n'avait pas trouvé ce sujet indigne de son attention. [...]

Je propose, sans insister sur les raisons d'ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place.»

Gérard Genette, *Discours du récit* (1972), Paris, Seuil, 2007, p. 13-15.

■ « Bien qu'Omer Fast soit un cinéaste, ce sont les narrations, les structures et les outils caractéristiques des nouvelles qui servent de fondement à ses œuvres. Tous ses films commencent par des mots, et non par des images, ce qui en fait des formes particulières d'adaptation. Pour se documenter, Fast effectue invariablement de longues interviews d'une ou plusieurs personnes, qui sont habituellement doublées ensuite à l'écran par des acteurs, d'où un incessant glissement de la réalité dans la fiction et vice-versa. Ces interviews sont transcrites, puis retravaillées. Des passages de monologues sont déconstruits, reconstruits, déformés et mêlés à d'autres conversations, aux propres interventions de Fast, à des gags, de fausses pistes et de nouveaux récits. Il les extrait, les déforme et les coupe au cours d'un processus qu'il a présenté comme une forme de "traitement de texte". Quand celui-ci est terminé, le test consiste à voir si le texte, devenu un script, forme un récit qui tienne la route: Fast est un narrateur. [...]

Dans *5,000 Feet* et *Everything that Rises*, Omer Fast a utilisé de nombreux modes de narration, suggérant une progression narrative avec un début, un milieu et une fin en construisant une intrigue autour des protagonistes. Les deux films sortent cependant souvent de cette trajectoire, ce qui rend le sens discursif ambivalent: le cinéaste rogne et sape le sujet apparent au profit d'un objectif et d'une réflexion plus vastes. Walter Benjamin attribue le développement du roman, une tradition dans laquelle s'inscrit le cinéma dominant, à la chute de la narration en raison de ce qui le différencie de la tradition orale, à laquelle la nouvelle s'apparente en revanche beaucoup. Les romans contiennent par essence trop d'"information", l'information étant ce que Benjamin considère être prédominant dans le monde moderne. Les formes narratives réalistes, limitées dans le traitement du sujet par une progression temporelle perceptible et une construction linéaire, ne peuvent se concentrer que sur des espaces finis de l'expérience humaine. Pour Benjamin, un aspect important de l'art de bien raconter est celui qui consiste à laisser une plus grande place à l'interprétation subjective et donc à se débarrasser de l'information. Cette approche du "moins,

c'est plus" sous-tend la nouvelle. Dans ces deux films et dans d'autres, peut-être plus particulièrement dans *The Casting* ("Le Casting", 2007) et *Continuity* ("Continuité", 2012), Fast efface la frontière entre la réalité (les interviews, la documentation, les observations) et la fiction (les scripts, les reconstitutions, les acteurs, les mises en scène, le montage, le tournage, la bande-son). Après quoi, il y a un espace pour le spectateur – comme il y en avait un pour le lecteur dans le cas du fragment de phrase extrait d'une œuvre de Tchekhov –, il y a un espace pour une interprétation personnelle.»

Laurence Sillars, «Passer en coup de vent. Ne pas s'éterniser. Reprendre sa route», in Laurence Sillars (dir.), *Omer Fast. Le présent continue*, Paris, Jeu de Paume / Gateshead, BALTIC Center for Contemporary Art / Aalborg, KUNSTEN Museum of Modern Art, 2015, p. 178-182.

■ «Le premier indice du processus qui devait aboutir au déclin du récit est l'apparition du roman au début des Temps modernes. Ce qui distingue le roman du récit (et de l'épopée au sens étroit), c'est qu'il est inséparable du livre. Le roman n'a pu se propager qu'avec l'invention de l'imprimerie. La tradition orale, qui constitue le fonds de l'épopée, est d'une tout autre nature que ce qui donne corps au roman. Le roman se distingue de toutes les autres formes de prose littéraire – des contes, des légendes et même des nouvelles – en ce qu'il ne provient pas de la tradition orale, et n'y conduit pas davantage. Mais, par ce trait, il se distingue au premier chef du récit. Le conteur emprunte la matière de son récit à l'expérience: la sienne ou celle qui lui a été rapportée par autrui. Et ce qu'il raconte, à son tour, devient expérience en ceux qui écoutent son histoire. [...]

Le roman, dont les origines remontent à l'Antiquité, a dû attendre des siècles avant de trouver dans la bourgeoisie naissante les éléments dont il avait besoin pour parvenir à sa floraison. Lorsque ces éléments apparurent, le récit commença à retomber très lentement dans le domaine de l'archaïque; il eut beau s'approprier de maintes manières les nouveaux contenus, jamais ceux-ci ne jouèrent pour lui un rôle décisif. D'un autre côté, avec le triomphe de la bourgeoisie – dont la presse constitue à l'époque du grand capitalisme l'un des instruments essentiels –, on a vu entrer en lice une forme de communication qui, si lointaines qu'en soient les origines, n'avait jusqu'alors jamais influencé de façon déterminante la forme épique. Elle le fait aujourd'hui. Et l'on voit bien qu'elle s'oppose au récit comme une forme non moins étrangère, mais beaucoup plus menaçante que le roman, que par ailleurs elle met en crise. Cette nouvelle forme de communication est l'information.

Villemessant, le fondateur du *Figaro*, a caractérisé la nature de l'information dans une formule célèbre: "Mes lecteurs, disait-il, se passionnent davantage pour un incendie au Quartier latin que pour une révolution à Madrid." On ne saurait dire plus clairement, ni plus brièvement, que l'information en prise sur la réalité la plus immédiate trouve désormais plus d'audience que les nouvelles venues de loin. [...] Chaque matin, on nous informe des derniers événements survenus à la surface du globe. Et pourtant nous sommes pauvres en histoires remarquables. Cela tient à ce qu'aucun fait ne nous atteint plus qui ne soit déjà chargé d'explications. Autrement dit: dans ce qui se produit, presque rien n'alimente le récit, tout nourrit l'information. L'art du conteur consiste pour moitié à savoir rapporter une histoire sans y mêler

d'explication. À cet égard, on peut considérer Leskov comme un maître du genre (songeons à des textes comme "La rapine" ou "L'aigle blanc"). L'extraordinaire, le merveilleux est raconté avec la plus grande précision, mais le contexte psychologique de l'action n'est pas imposé au lecteur. Celui-ci est laissé libre de s'expliquer la chose comme il l'entend, et le récit acquiert de la sorte une amplitude que n'a pas l'information.»

Walter Benjamin, «Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov», in *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000, p. 120-123.

■ «La révolution esthétique bouleverse les choses: le témoignage et la fiction relèvent d'un même régime de sens. D'un côté l'"empirique" porte les marques du vrai sous forme de traces et d'empreintes. "Ce qui s'est passé" relève donc directement d'un régime de vérité, d'un régime de monstration de sa propre nécessité. De l'autre "ce qui pourrait se passer" n'a plus la forme autonome et linéaire de l'agencement d'action. L'"histoire" poétique désormais articule le réalisme qui nous montre les traces poétiques inscrites à même la réalité et l'artificialisme qui monte des machines de compréhension complexes.

Cette articulation est passée de la littérature au nouvel art du récit, le cinéma. Celui-ci porte à sa plus haute puissance la double ressource de l'impression muette qui parle et du montage qui calcule les puissances de signifiante et les valeurs de vérité. Et le cinéma documentaire, le cinéma voué au "réel" est, en ce sens, capable d'une invention fictionnelle plus forte que le cinéma "de fiction", aisément voué à une certaine stéréotypie des actions et des caractères. [...] Le réel doit être fictionné pour être pensé. Cette proposition est à distinguer de tout discours – positif ou négatif – selon lequel tout serait "récit", avec des alternances de "grands" et de "petits" récits. La notion de "récit" nous enferme dans les oppositions du réel et de l'artifice où se perdent également positivistes et déconstructionnistes. Il ne s'agit pas de dire que tout est fiction. Il s'agit de constater que la fiction de l'âge esthétique a défini des modèles de connexion entre présentation de faits et formes d'intelligibilité qui brouillent la frontière entre raison des faits et raison de la fiction, et que ces modes de connexion ont été repris par les historiens et par les analystes de la réalité sociale. [...] La politique et l'art, comme les savoirs, construisent des "fictions", c'est-à-dire des réagencements matériels des signes et des images, des rapports entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, entre ce qu'on fait et ce qu'on peut faire.»

Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 59-62.

■ «Si, comme le dit le personnage d'Anna Karina à la fin de *La Chinoise* de Godard, "la fiction c'est ce qui ramène toujours vers le réel", l'art contemporain est à son tour depuis quelques années la scène d'un "retour du réel", sous la forme d'un goût pour l'archive, pour le document, pour le regard documentaire. De nombreuses expositions ou manifestations ont témoigné récemment de l'importance de la place du document dans les œuvres d'art, ainsi que de l'espace filmique. Les Documenta X et XI, les deux dernières Biennales de Venise, Manifesta 5, l'ensemble du programme mené par Catherine David autour de la notion de "Représentations arabes contemporaines", ont mis en exergue ce retour du réel



5,000 Feet is the Best,
2011

en présentant un très grand nombre "d'œuvres documentaires", manifestant l'assomption d'un art véritablement politique, questionnant le politique et la politique de la Représentation. Cette assomption de l'écriture documentaire accompagne une crise des récits narratifs et de la forme-récit traditionnelle, comme le suggéraient déjà en 1979 Serge Daney et Serge Toubiana dans un entretien avec le cinéaste suisse Richard Dindo: "Donc là, le documentaire vient au moment où la fiction est blessée, où elle est arrêtée dans le temps". Les deux critiques définissent donc essentiellement le documentaire comme un art du temps, dans le temps, ainsi qu'une forme de récit dynamique, en mouvement.

Entre fiction et documentaire, bien des œuvres en effet interrogent d'une manière critique les différentes versions d'une réalité ni univoque ni transparente, ainsi que des régimes diversifiés de vérité.»

Pascale Cassagnau, *Future amnésia, enquêtes sur un troisième cinéma*, Paris, Isthme éditions, 2007, p. 171.

■ « On peut considérer que mes interventions – ces coupes et épissures évidentes – mettent en lumière ce qui est généralement dissimulé dans les œuvres narratives basées sur la réalité. Par "ce qui est dissimulé", j'entends non seulement la manière dont ces œuvres narratives sont habituellement construites par rapport aux événements réels qu'elles décrivent, mais aussi les intérêts et motivations de leur auteur et, ce qui est plus important, les nombreuses autres manières dont ces œuvres narratives ou événements auraient pu évoluer: les différentes façons dont ils auraient pu être vécus ou écrits.»

Omer Fast dans un entretien avec Joanna Fiduccia, «Omer Fast: A Multiple "I"», Uovo, 17 avril 2008.

■ « La narration véridique se développe organiquement, suivant des connexions légales dans l'espace et des rapports chronologiques dans le temps. Certes, l'ailleurs pourra voisiner avec l'ici, et l'ancien avec le présent; mais cette variabilité des lieux et des moments ne met pas en question les rapports et connexions, ils en déterminent plutôt

les termes ou éléments, si bien que la narration implique une enquête ou des témoignages qui la rapporte au vrai. L'enquêteur, les témoins peuvent même prendre une figure explicite autonome, comme dans les films proprement "judiciaires". Mais explicite ou non, c'est toujours à un système de jugement que la narration se rapporte: même quand l'acquiescement se fait au bénéfice du doute, ou quand le coupable ne l'est que par destin. La narration falsifiante, au contraire, échappe à ce système, elle brise le système de jugement, parce que la puissance du faux (non pas l'erreur ou le doute) affecte l'enquêteur et le témoin tout autant que le présumé coupable. [...] C'est que les éléments eux-mêmes ne cessent de changer avec les rapports de temps dans lesquels ils entrent, et les termes avec leurs connexions. La narration ne cesse de se modifier tout entière, à chacun de ses épisodes, non pas d'après des variations subjectives, mais suivant des lieux déconnectés et des moments déchronologisés. Il y a une raison profonde de cette nouvelle situation: contrairement à la forme du vrai qui est unifiante et tend à l'identification d'un personnage (sa découverte ou tout simplement sa cohérence), la puissance du faux n'est pas séparable d'une irréductible multiplicité. "Je est un autre" a remplacé Moi = Moi.»

Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 174.

■ « MVA: Dans vos œuvres, vous jouez constamment avec les codes du "réel" au cinéma et à la télévision, ainsi qu'avec la réception de ces conventions. En ce sens, *5,000 Feet is the Best* ("Le mieux, c'est 5 000 pieds") peut être perçu comme une œuvre emblématique. La mise en scène des protagonistes s'appuie sur toute une série de codes qui, dès le début, définissent fiction et documentaire de manière presque caricaturale. Pouvez-vous nous en dire plus sur cet aspect du film ?

OF: Mes œuvres reposent souvent sur une conversation entre deux personnes. Au début de *5,000 Feet*, on voit deux hommes en train de parler dans une chambre sombre. L'un d'eux, qu'on peut appeler l'artiste ou le thérapeute, fait preuve d'une curiosité toute professionnelle et se



Continuity (Diptych),
2012-2015

montre attentionné. L'autre, qu'on appellera le pilote ou le patient, se montre réticent et agressif. Ces deux hommes sont d'une certaine manière coincés dans une configuration peu claire mais apparemment protocolaire, ce qui donne au début de l'œuvre toute sa vigueur. Qui sont ces deux hommes ? Où sont-ils ? Qui paie qui ? De quoi parlent-ils ? Au lieu de répondre à ces questions, la conversation dévie et bute à plusieurs reprises sur des questions de sémantique. Il y a aussi une dynamique de pouvoir et de domination : le patient tente de démasquer le thérapeute mais, ce faisant, parle trop et se dévoile de plus en plus. En parlant, il nous transporte dans d'autres univers, qui apparaissent à l'écran sous forme de flash-back hauts en couleur relatant des histoires d'imposture, de limite franchie et de crime à Las Vegas et aux alentours. Après chaque anecdote, le patient met brusquement fin à la conversation et sort dans un couloir vide. Ce n'est qu'à ce moment-là, quand il est momentanément libre et seul, que nous entendons une autre voix, que l'œuvre vire au documentaire et devient vraiment surréaliste. La voix qu'il entend et que nous entendons est celle d'un militaire américain opérateur de drone, que j'ai enregistrée dans une chambre d'hôtel à Las Vegas en 2010. Il parle de sa vie et de son travail. (Les gens qui parlent de leur travail constituent un de mes sujets de prédilection.) Au début, l'opérateur de drone semble n'avoir rien à voir avec le patient qui, dans la fiction, nous fait entendre sa voix, ni avec les histoires abracadabrantes que ce dernier raconte. Mais plus l'opérateur de drone parle et se dévoile, plus sa crise semble due à une imposture (ce n'est pas un "vrai" pilote ; il ne peut donc souffrir d'un "vrai" syndrome de stress post-traumatique), mais aussi au fait d'avoir franchi des limites (des limites géopolitiques – des frontières – mais aussi d'autres limites) et d'avoir commis des crimes (des "dommages collatéraux" selon la formule consacrée). Dans la fiction, le double du protagoniste du documentaire anticipe à plusieurs reprises sur le récit de ce dernier et lui fait aussi écho. Étant donné que ces deux hommes semblent être en proie à une crise, la structure

narrative que j'ai choisie reflète leur état mental, sans cesse perturbé, d'où la boucle.»

Marina Vinyes Albes, «Entretien avec Omer Fast», in Laurence Sillars (dir.), *Omer Fast. Le présent continue*, Paris, Jeu de Paume / Gateshead, BALTIC Center for Contemporary Art / Aalborg, KUNSTEN Museum of Modern Art, 2015, p. 201-202.

« Tout va dépendre du pantalon. Qui lui-même est pendu à la poignée de porte d'une chambre d'hôtel, côté couloir, afin que les femmes de chambre le nettoient et le rapportent. Le protagoniste paumé le remarque tandis qu'il fume une cigarette lors d'une pause de son interview où il est question de son travail de télé-pilote de drone. La chambre est à côté de celle (chambre 308) où a lieu l'interview – mais, lorsqu'il frappera à la porte 308 pour y rentrer, la voix de son intervieweur l'appellera de l'autre côté du couloir : "Qu'est-ce que vous faites ? Nous sommes ici." Plus tard, lors d'une seconde pause, il se verra sortir en silence de la 308 et, attiré par ce qui ressemble à des fragments de dialogues provenant d'un récepteur radio, jeter un coup d'œil par la porte désormais ouverte où plus tôt était accroché le pantalon, dans la chambre qu'une femme de ménage, dont il entend également la voix derrière lui, croit être la sienne – bien qu'il semble que nous ayons à nouveau glissé, car la porte devant laquelle elle se tient, qui devrait être la 308, est devenue la 307. Tout est faux : de travers, trompeur, inhabituel ou décalé. L'opérateur de drone (ainsi que le lui rappelle l'intervieweur) n'est même pas un vrai pilote, pas plus que l'intervieweur (ainsi que le lui rappelle le pilote) n'est un vrai journaliste. Cependant, au milieu de tout cela, le pantalon suscite un étrange moment de certitude et d'orientation. En le regardant, le pilote sourit comme s'il le reconnaissait – il sourit de manière narquoise, sardonique peut-être, mais il le reconnaît bien. Il se dit même quelque chose à lui-même, une affirmation dont le détail est tenu, pour le spectateur tout au moins, secret.»

Tom McCarthy, «Sur la couture du pantalon», in Laurence Sillars (dir.), *Omer Fast. Le présent continue*, Paris, Jeu de Paume / Gateshead, BALTIC Center for Contemporary Art / Aalborg, KUNSTEN Museum of Modern Art, 2015, p. 193.

■ « C'est en traçant un parallèle avec une technique employée au cinéma qu'Omer Fast explique la signification du titre de son œuvre [*Continuity*, 2012] :

“La ‘continuité’ est un concept technique en cinéma qui réfère à la production d’une sensation de temps linéaire à partir de prises de vues disparates. Dans le cas d’un film grand public, différentes techniques temporelles et spatiales sont utilisées pour dissimuler la discontinuité inhérente du matériel avec lequel le récit est construit. En réfléchissant à cette œuvre, je me suis intéressée à la manière dont ce concept s’applique psychologiquement dans le contexte de la perte et du deuil. Le film présente un couple d’un certain âge dont le fils semble s’être fait tué en service en Afghanistan. On le voit rejouer de façon récurrente le retour de leur fils ainsi que d’autres scènes de la vie domestique qui dévient parfois vers le sexuel ou le surréel. Il n’y a pas de sens de clôture ni de catharsis : on ne voit que le couple mettre compulsivement en scène leur rôle domestique avec différents jeunes hommes en dépit de la rupture inhérente et de la crise qui les habitent”.

Omer Fast figure parmi les artistes contemporains qui cherchent à pousser plus loin l’analyse de l’espace et de la forme narrative du cinéma. On dit souvent qu’il a recours au même type de structure narrative qu’Akira Kurosawa dans son célèbre film *Rashomon*, 1950, dans lequel un crime est raconté selon quatre versions différentes par autant de témoins, dont l’auteur du meurtre. Cette multiplicité de points de vue permet de proposer différentes versions d’une même réalité et de rompre avec la linéarité du cinéma. Comme le montre *Continuity* avec une rare efficacité, l’enjeu de cette actuelle réflexion sur le cinéma en art contemporain vise aussi à définir un nouveau rapport entre réalité et fiction. Également proche de la tradition du conteur, d’où l’importance qu’il accorde au témoignage, Omer Fast s’intéresse non seulement à la construction des récits, mais aussi à leur transformation au moment de leur transmission. Le récit prend vie et forme dans l’expérience de celui qui raconte. C’est ainsi que, dans plusieurs de ses films, Omer Fast inscrit le cinéma dans sa propre structure de représentation en insérant des éléments de la production, du casting, du doublage, du sous-titrage, du plateau de tournage.»

Marie Fraser, « Omer Fast, *Continuity*, 2012 », Musée d’Art Contemporain de Montréal, 2013 (en ligne : <http://www.macm.org/expositions/omer-fast/>).

■ « Dès les années 1900-1910, alors qu’ils commençaient à utiliser le montage, les réalisateurs ont cherché à agencer les plans pour raconter leurs histoires de manière claire et cohérente. Le montage, associé à des dispositifs précis de prise de vue et de mise en scène, servait ainsi à assurer les effets de continuité narrative. Le style qui en résulta est si efficace que, aujourd’hui encore, toute personne travaillant dans le domaine du cinéma narratif ne peut l’ignorer. Le premier objectif du système de la continuité est, comme son nom l’indique, de faire du passage de plan à plan une sorte de flux régulier. [...] Les qualités visuelles [...] doivent être constantes d’un plan à un autre : les figures sont équilibrées, réparties symétriquement dans le cadre ; les intensités lumineuses ne doivent pas varier ; l’action occupe le centre de l’écran.

Le rythme du montage dépend généralement de la taille des plans : les plans d’ensemble sont laissés à l’écran plus

longtemps que les plans moyens, et les plans moyens, plus longtemps que les gros plans, parce que l’on suppose que le spectateur a besoin de plus de temps pour appréhender les plans contenant un plus grand nombre de détails. Même si l’on peut relever une accélération du montage dans des scènes d’action comme celle de l’incendie des *Oiseaux*, les plans les plus rapprochés tendront toujours à être les plus courts.

Ce style cherchant à présenter une action narrative, c’est principalement par un traitement de l’espace et du temps que le montage produit une continuité narrative.»

David Bordwell et Kristin Thompson, *L’Art du film. Une introduction*, trad. de l’américain par Cyril Beghin, Bruxelles, De Boeck, 2009 (2^e éd.), p. 349.

■ « Dysnarration

Nous désignons par ce terme, à la suite d’Alain Robbe-Grillet, une opération de contestation volontaire du récit par lui-même. L’objectif de la dysnarration (ou des effets dysnarratifs) est de briser les diverses illusions du lecteur-spectateur :

– illusion réaliste et référentielle, du récit comme reflet du monde réel, reproduction de “ce qui arrive” ;

– illusion de la continuité, de la logique des causes et des effets, née d’une confusion entretenue entre consécution et conséquence (le récit traditionnel posant une sorte d’équivalence entre les processus de consécution – un événement vient après un autre – et les enchaînements de causes et effets – l’événement 2 est déterminé par l’événement 1) ;

– illusion de la transparence, de la neutralité des récits qui n’auraient pas d’autre but que de rapporter et distraire.

Les procédés dysnarratifs se proposent

– de mettre en évidence l’arbitraire de tout récit et notamment le rôle organisateur du scripteur,

– de souligner l’aspect simplificateur ou réducteur du récit par rapport à la complexité des divers aspects, et notamment d’indiquer le rôle fondamental des stéréotypes culturels et structurels,

– de sensibiliser au “travail narratif” qui s’exerce sur des signifiants (mots, schèmes, images, sons...) et des signifiés (faits, valeurs...), au lieu de le gommer.

En somme, la dysnarration substitue à un produit fini les éléments d’un produit en train de se faire. Elle instaure au cœur de la continuité des failles, des béances, des syncopes révélatrices d’un fonctionnement, critiques d’une idéologie. Pour autant, elle ne signifie par un renoncement au récit, puisqu’elle raconte d’une autre manière des choses nouvelles (l’histoire de l’histoire, la réalité de la réalité) sans renoncer vraiment aux structures narratives.»

Francis Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 199-200.

■ « MVA : Parlons de la façon dont vous montrez vos œuvres. Après avoir présenté vos premières vidéos sous la forme de grandes installations ou d’installations multicanal, vous avez tendance, depuis *De Grote Boodschap* (« Le Grand Message »), à préférer de plus en plus – à quelques exceptions près – la vidéo mono-écran entourée d’un cadre noir, et donc à reproduire le dispositif cinématographique classique.

OF : À un moment donné, j’ai eu le sentiment que la simultanéité visuelle offerte par l’installation multi-écrans



Continuity (Diptych),
2012-2015

privilegiait l'expérience sensorielle et spatiale par rapport aux processus temporels. Réduire l'installation à un seul écran vise à davantage centrer l'œuvre sur l'interaction entre le souvenir et le temps. Je ne pense cependant pas qu'il s'agisse d'une tendance. Au cours des cinq dernières années, j'ai réalisé deux vidéos mono-écran et deux vidéos multi-écrans.

MVA: Quel rôle revient au spectateur dans tout cela ? Selon Raymond Bellour, l'installation fait du spectateur un visiteur, et ce dernier a été comparé par Dominique Païni à un *flâneur* avec tout ce que cela implique. Seriez-vous d'accord ?

OF: La comparaison avec un *flâneur* me semble anachronique et même impossible en raison de l'implosion de l'espace causé par les smartphones et Internet. J'aime imaginer les spectateurs, idéalement, comme des détectives ou du moins des gens capables de résoudre des énigmes. Avant d'être vue par des spectateurs, une œuvre est toujours incomplète, et les spectateurs ont besoin de prêter attention aux indices, d'établir une chronologie, de trouver des mobiles, de déceler une logique, d'interpréter les faits de manière à échafauder une théorie permettant de donner un sens à ce qu'ils voient à l'écran. Faire un rapprochement avec le lieu d'un crime me semble approprié, surtout en raison des erreurs et omissions que l'artiste fait inévitablement, mais aussi en raison tant de la nature trompeuse du médium que des lacunes et distorsions décelables dans tout récit. Ce qui fait que l'artiste a pour principale responsabilité de brouiller les pistes et de rendre le lieu du crime assez déconcertant pour susciter des interrogations. Ce doit être d'une manière ou d'une autre un sacré foutoir.

MVA: Vous attendez donc du spectateur de vos films qu'il joue un rôle actif. Ils requièrent, il est vrai, une grande attention. Comment vous y prenez-vous pour y parvenir alors que le visiteur se déplace à son gré dans tout l'espace et est sollicité simultanément par de nombreux stimuli ?

OF: J'aime la dynamique ouverte, c'est-à-dire presque entièrement dénuée de règles, qu'offrent les musées et

les galeries. Le rituel au cinéma est un peu comme à l'église : on prêche la bonne parole 24 fois/seconde. La galerie fonctionne plus comme un bazar ou une galerie marchande, ce que j'aime bien. Prenant en compte la logique du lieu et le fait que les déplacements des spectateurs sont imprévisibles, j'essaie d'éviter les récits linéaires. Je structure en effet mes œuvres de manière à ce qu'on puisse entrer dedans à tout moment. Une histoire en boucle peut être une histoire sans début ou sans fin et sans arc narratif classique. La causalité et la temporalité peuvent fort bien occuper le premier plan, ce qui constitue une alternative à l'illusionnisme immersif de la plupart des films. Les spectateurs peuvent arriver à n'importe quel moment et avoir une compréhension subjective, très interprétative et contextuelle, de ce qu'ils voient à l'écran. Je m'intéresse aussi beaucoup aux processus de défamiliarisation : de l'inquiétante étrangeté à l'aliénation brechtienne. Ce ne sont pas juste des outils critiques. Ce sont aussi des accroches séduisantes destinées à prendre le spectateur au piège. Je cherche à créer une atmosphère provoquant une désorientation productive.»

Marina Vinyes Albes, «Entretien avec Omer Fast»,
in Laurence Sillars (dir.), *Omer Fast. Le présent continue*, Paris, Jeu de Paume / Gateshead, BALTIC Center for Contemporary Art / Aalborg, KUNSTEN Museum of Modern Art, 2015, p. 200-201.

RÉPÉTITIONS, DOUBLES ET BOUCLES

■ «MVA: En ce qui concerne les formes qui structurent et caractérisent vos œuvres, il est clair que la répétition vous intéresse, de même que la question du double, la reconstitution et la boucle, ces dernières pouvant être considérées, il est vrai, comme des variantes de la première. Pouvez-vous nous en dire plus à ce sujet ?

OF: Créer des doubles est ce qui m'importe le plus. J'ai grandi dans deux pays, avec deux cultures et deux langues différentes, et je n'ai jamais eu une identité unique et fixe. La perception que j'ai de moi est complètement polluée par la présence de doubles. Quand j'étais plus jeune, c'était un problème car j'avais le sentiment que ce n'était pas naturel, que c'était un état de dysfonctionnement temporaire, qui allait finalement céder la place à un moi singulier, à jamais authentique, auquel j'aspirais depuis longtemps. Ce n'est jamais arrivé et mes aspirations ont depuis lors quelque peu changé. Dans mon œuvre cependant, l'idée d'un être en soi polyvalent, chimérique et se multipliant sans cesse est probablement l'obsession que je peux avouer après des années de déni. Les doubles, les reconstitutions et les boucles sont juste des symptômes de cette obsession. Les artistes sont voués à se répéter. Les artistes sont voués à se répéter. Les artistes sont voués à se répéter. À répéter.»

Marina Vinyes Albes, «Entretien avec Omer Fast», in Laurence Sillars (dir.), *Omer Fast. Le présent continue*, Paris, Jeu de Paume / Gateshead, BALTIC Center for Contemporary Art / Aalborg, KUNSTEN Museum of Modern Art, 2015, p. 202-203.

■ «L'œuvre de Fast est passée du simple doublement dans les premières vidéos aux constructions complexes qui se trouvent dans cette exposition. Il reste que les premiers doubles, aussi simplistes soient-ils, revêtent des fonctions distinctes. *CNN Concatenated* (2001) est constitué de mini-clips montrant des présentateurs et des reporters de CNN dont les paroles ont été montées pour raconter des histoires qui ne sont plus celles des bulletins de nouvelles. Malgré les variations qui distinguent *CNN Concatenated* d'une émission

de CNN, il n'existe pas de différence entre la copie de Fast et les sources de CNN. Le mot que prononce un jour la journaliste Christiane Amanpour en direct de l'Afghanistan, est exactement celui du clip de Fast – "je" – mais sa voix sert désormais un autre message – "je sais que vous avez peur" – qui reflète sans doute la pensée de nombre de ceux qui regardent. Puisque la technique de montage de Fast reste tout à fait manifeste – après Amanpour, d'autres présentateurs prononcent chacun un mot pour former cette phrase – on ne peut guère qualifier ces copies de malhonnêtes. Pour reprendre le commentaire de Deleuze sur le Don Quichotte de Pierre Ménard, plus la répétition est exacte, plus la différence entre l'original et la copie est grande.»

Jennifer Allen, «Fast, Faster, Faster», in Laurence Sillars (dir.), *Omer Fast. Le présent continue*, Paris, Jeu de Paume / Gateshead, BALTIC Center for Contemporary Art / Aalborg, KUNSTEN Museum of Modern Art, 2015, p. 187.

■ «PART I

Entre la première heure d'écoute et l'après-midi
Entre l'ouverture du marché et la dernière forte hausse
Entre l'heure d'été de la Côte Est et nos téléspectateurs
de la Côte Ouest
ce qui vient d'arriver et ce qui vient juste après
Entre les spots publicitaires et les flash spécial info
Entre les sondages Ifop et les témoins oculaires
Entre les conférences de presse de la mairie, les salles
de discussion, les
sites Internet, les études, les chiffres et les nombres,
les analyses d'experts, les statistiques et leurs priorités
partisanes
Entre le Moyen-Orient et le Far West
Entre le Midwest et l'Extrême-Orient
Entre les chutes et les renversements d'États
Entre les normes comptables
et les estimations d'échantillons démographiques
Entre l'avion espion et la station spatiale,
les civils à bord de sous-marins et les milliardaires
en séjour orbital



Entre une fusillade à l'école, un immeuble explosé,
couverture permanente et tout ce qui peut être imprimé
toutes les nouvelles des programmes journalistiques
Entre rester connecté et mourir à être trop exposé
Entre les émissions pour maigrir et celles pour faire du sport
Entre les choix de style de vie et les compromis
Entre les crues de rivières et les marées descendantes
Entre les fossés de génération, les annonceurs publicitaires
et leurs cibles
Entre les glissements de sens et le besoin de faire son deuil
Entre les incendies, les inondations et les prévisions et de
nouveaux états d'acalmie
Entre ce qui a été entre nous et ce qui n'a peut-être été
qu'une frontière
Entre les feuilles de papier, entre chaque morsure,
entre le désir et la confusion,
Entre consommation et pollution, entre crise et conclusion.»
Extrait du script de *CNN Concatenated* (2002) d'Omer Fast
(non publié).

I « Prenons maintenant l'exemple de *Continuity* (2012) ainsi que de sa suite qui a été créée pour cette exposition. Ces deux films et leurs personnages fonctionnent en boucles répétitives générées à partir de la timide présence militaire allemande en Afghanistan, à partir donc d'une situation qu'on ne peut assimiler ni à la guerre ni à la paix. [...] Il part d'un fait – un pays a besoin de soldats pour combattre sans avoir déclaré la guerre – et finit sur l'inceste. Il devient de plus en plus clair au fil de l'histoire de *Continuity* que le couple de bourgeois de province allemand qui va chercher son fils Daniel à la gare recrute des prostitués pour jouer le rôle de leur fils, pour jouer les retrouvailles longtemps attendues, pour partager un dîner en famille et finir la soirée avec un rapport sexuel avec la mère. L'inceste, cependant, est lui-même perverti puisque tout cela n'est qu'un jeu de rôles. Au fil des apparitions, chaque Daniel ajoute un élément nouveau à la répétition de l'histoire, tous dépassant l'original et en même temps n'étant pas à sa hauteur, celle du vrai

Daniel, pour incarner le fils parfait. L'existence même de cet original et de ce qui lui est arrivé n'est d'ailleurs jamais très clair. [...]

La suite de *Continuity* n'en est pas vraiment une, il s'agit plutôt d'une autre série de différences et de répétitions : non pas ce qui se passe après mais plutôt ce qui s'est passé avant... Tout en conservant le lien avec la présence militaire allemande en Afghanistan, *Fast* encapsule les films en eux-mêmes, comme s'ils se regardaient entre eux, et les détails anecdotiques de *Continuity* deviennent le propos central de sa suite. Les spectateurs sont libres de regarder, encore et encore, alors que les films se font écho l'un à l'autre et continuent à jouer à l'infini, tout seuls. Le second film amplifie les détails de *Continuity* pour leur donner plus de résonance, comme si le film regardait son reflet, mais dans un miroir grossissant. Malgré cet agrandissement, le second film n'est pas tant une explication mais une version plus complexe du premier, donnant moins de réponses qu'elle ne pose de questions. En définitive, le fils absent existe vraiment, mais il n'a jamais été soldat ; l'anecdote racontée lors du dîner sur la vente de drogue dans une boulangerie s'avère vraie ; il existe cependant un autre Daniel qui s'engage pour le service en Afghanistan... Malgré toute cette complexité narrative sur papier, ces différences et ces répétitions fonctionnent bien dans le film justement parce que différence et répétition créent une familiarité, une reconnaissance chez le spectateur qui est prêt à intégrer plus de détails à une histoire qu'il finit par bien connaître. Pour citer Deleuze : "Peut-être est-ce l'objet le plus haut de l'art, de faire jouer simultanément toutes ces répétitions, avec leur différence de nature et de rythme, leur déplacement et leur déguisement respectifs, leur divergence et leur décentrement, de les emboîter les unes dans les autres, et, de l'une à l'autre, de les envelopper dans des illusions dont 'l'effet' varie dans chaque cas". *Fast* n'offre aucune issue facile, pas de *Aufhebung* hégélien pour encapsuler les différences et les répétitions en une conclusion unique. Les deux films ressemblent à des cristaux, si ce n'est à

des diamants, que l'on peut tourner et retourner, encore et encore, pour générer des effets optiques et narratifs infinis.»

Jennifer Allen, «Fast, Faster, Faster», in Laurence Sillars (dir.), *Omer Fast. Le présent continue*, Paris, Jeu de Paume / Gateshead, BALTIC Center for Contemporary Art / Aalborg, KUNSTEN Museum of Modern Art, 2015, p. 190-191.

■ «L'art n'imité pas, mais c'est d'abord parce qu'il répète, et répète toutes les répétitions, de par une puissance intérieure (l'imitation est une copie, mais l'art est simulacre, il renverse les copies en simulacres). Même la répétition la plus mécanique, la plus quotidienne, la plus habituelle, la plus stéréotypée trouve sa place dans l'œuvre d'art, étant toujours déplacée par rapport à d'autres répétitions, et à condition qu'on sache en extraire une différence pour ces autres répétitions. Car, il n'y a pas d'autre problème esthétique que celui de l'insertion de l'art dans la vie quotidienne. Plus notre vie quotidienne apparaît standardisée, stéréotypée, soumise à une reproduction accélérée d'objets de consommation, plus l'art doit s'y attacher, et lui arracher cette petite différence qui joue d'autre part et simultanément entre d'autres niveaux de répétition, et même faire résonner les deux extrêmes des séries habituelles de consommation avec les séries instinctuelles de destruction et de mort, joindre ainsi le tableau de la cruauté à celui de la bêtise, découvrir sous la consommation un claquement de mâchoire hébéphrénique, et sous les plus ignobles destructions de la guerre, encore des processus de consommation, reproduire esthétiquement les illusions et mystifications qui font l'essence réelle de cette civilisation, pour qu'enfin la Différence s'exprime, avec une force elle-même répétitive de colère, capable d'introduire la plus étrange sélection, ne serait-ce qu'une contraction ici ou là, c'est-à-dire une liberté pour la fin d'un monde. Chaque art a ses techniques de répétitions imbriquées, dont le pouvoir critique et révolutionnaire peut atteindre au plus haut point, pour nous conduire des mornes répétitions de l'habitude aux répétitions profondes de la mémoire, puis aux répétitions ultimes de la mort où se joue notre liberté. Nous voudrions seulement indiquer trois exemples, si divers soient-ils, si disparates : la manière dont toutes les répétitions coexistent dans la musique moderne (ainsi déjà l'approfondissement du *leitmotiv* dans le *Wozzeck* de Berg) – la manière dont le Pop-Art en peinture a su pousser la copie, la copie de copie, etc., jusqu'à ce point extrême où elle se renverse, et devient simulacre (ainsi les admirables séries "sérigéniques" de Warhol, où toutes les répétitions, d'habitude, de mémoire et de mort, se trouvent conjuguées) – la manière romanesque dont des répétitions brutes et mécaniques de l'habitude se laissent arracher de petites modifications, qui animent à leur tour des répétitions de la mémoire, pour une répétition plus ultime où la vie et la mort sont en jeu, quitte à réagir sur l'ensemble en y introduisant une nouvelle sélection, toutes ces répétitions coexistantes et pourtant déplacées les unes par rapport aux autres (*La Modification* de Butor ; ou bien *L'Année dernière à Marienbad* témoignant des techniques particulières de répétition dont le cinéma dispose, ou qu'il invente).»

Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 375-376.

■ «Entendons par là [le principe d'alternance] une structure d'opposition entre deux termes, qui se développe par le retour de l'un ou de l'un et de l'autre terme, selon un processus d'expansion plus ou moins limité : a/b/a', a/b/a'/b'', etc. Ce principe d'alternance, qui tient au phénomène fondamental de la division et de la succession des plans, si justement défini par Malraux comme l'instance formatrice du langage cinématographique, se décompose ainsi selon les spécifications codiques dont il règle le cours et articule le discours :

- le point de vue, dans les plus riches de ses acceptions, fondées sur un aller-retour entre le sujet et l'objet de sa vision.
- les formes diverses du champ-contrechamp, qui règlent tant d'échanges filmiques.
- les échelles de cadrage, dès qu'elles font l'objet d'une certaine systématisation, selon un jeu d'aller-retour entre les motifs qu'elles circonscrivent.
- l'opposition du plan fixe et du plan en mouvement, qui se prête à ce même type de formalisation.
- les répartitions narratives entre plans dans les formes syntagmatiques du syntagme alterné et du syntagme parallèle, ou mieux encore, selon les trois formes (alternatif, alterné, parallèle) que Metz avait distinguées d'abord dans sa première version de la grande syntagmatique.

On peut imaginer d'autres niveaux de structuration comparables à proportion de la généralisation plus ou moins spécifique du principe d'alternance, à tel ou tel niveau codique, selon telle ou telle inflexion, narrative, expressive, discursive (en particulier entre les différents niveaux des matières de l'expression, et les matières de l'image). Il faut penser, surtout, que ces niveaux ne cessent de se combiner, et de se chevaucher, diversement, à chaque instant, dans tel ou tel texte filmique. Je renvoie pour cela à mes analyses où, sans y insister, j'ai marqué la pluralité combinatoire qui me semble aujourd'hui relever d'un principe unitaire et diversifié. On pourra objecter, évidemment, que du terme a au terme a', a'', etc., de chacune de ces opérations formelles que j'invoque, il s'agit de reprise plutôt que de répétition proprement dite, dans la mesure où le fractionnement induit par l'alternance ne fait en un sens que servir, le plus souvent, selon son mode propre, la progression du récit, en se substituant, à des degrés divers, à la linéarité spatiale ou spatio-temporelle de la représentation. Ce serait méconnaître la force de ce choix, qui fait de la reprise un principe, et fonde le récit sur un retour ordonné de ses éléments : répétition particulière, déterminée par la proximité syntagmatique, la sérialisation en chaînes. Ce serait oublier aussi la tension fondamentale entre écart et identité qui règle cette sérialisation : elle tient largement à la combinaison des niveaux d'alternance, à la tendance de certains (plutôt ceux qui relèvent des codes spécifiques intérieurs à la formation du plan) à se constituer en instances purement réitératives ; alors que d'autres (par exemple les formes syntagmatiques proprement liées à la diégèse) intègrent d'elles-mêmes, dans leur progression réitérative, la différence du récit.»

Raymond Bellour «Ciné-répétitions», in René Passeron (dir.), *Recherches poétiques IV. Création et Répétition*, Paris, Clancier-Guénéaud, 1982, p. 138-139.

■ «Un événement n'est pas seulement capable de se produire : il peut aussi se reproduire, ou se répéter : le soleil se lève tous les jours. Bien entendu, l'identité de

ces multiples occurrences est en toute rigueur contestable : "le soleil" qui "se lève" chaque matin n'est pas exactement le même d'un jour à l'autre – pas plus que le "Genève-Paris de 8 h 45" cher à Ferdinand de Saussure, ne se compose chaque soir des mêmes wagons accrochés à la même locomotive. La "répétition" est en fait une construction de l'esprit, qui élimine de chaque occurrence tout ce qui lui appartient en propre pour n'en conserver que ce qu'elle partage avec tous les autres de la même classe, et qui est une abstraction : "le soleil", "le matin", "se lever". Cela est bien connu, et je ne le rappelle que pour préciser une fois pour toutes que l'on nommera ici "événements identiques", ou "réurrence du même événement" une série de plusieurs événements semblables et considérés dans leur seule ressemblance. Symétriquement, un énoncé narratif n'est pas seulement produit, il peut être reproduit, répété une ou plusieurs fois dans le même texte. [...]

Entre ces capacités de "répétition" des événements narrés (de l'histoire) et des énoncés narratifs (du récit) s'établit un système de relations que l'on peut *a priori* ramener à quatre types virtuels, par simple produit des deux possibilités offertes de part et d'autre : événement répété ou non, énoncé répété ou non. Très schématiquement, on peut dire qu'un récit, quel qu'il soit, peut raconter une fois ce qui s'est passé une fois, *n* fois ce qui s'est passé *n* fois, *n* fois ce qui s'est passé une fois, une fois ce qui s'est passé *n* fois. [...] Raconter *n* fois ce qui s'est produit une fois (*nR/1H*). Soit un énoncé comme celui-ci : "Hier je me suis couché de bonne heure, hier je me suis couché de bonne heure, hier je me suis couché de bonne heure, etc." Cette forme peut sembler purement hypothétique, rejeton mal formé de l'esprit combinatoire, sans aucune pertinence littéraire. Rappelons cependant que certains textes modernes reposent sur cette capacité de répétition du récit : que l'on songe par exemple à un épisode récurrent comme la mort du mille-pattes dans *La Jalousie*. D'autre part, le même événement peut être raconté plusieurs fois non seulement avec des variantes stylistiques, comme c'est généralement le cas chez Robbe-Grillet, mais encore avec des variations de "points de vue" comme dans *Rashômon* ou le *Bruit et la Fureur*.»
Gérard Genette, *Discours du récit* (1972), Paris, Seuil, 2007, p. 111-112.

■ «MVA : Pourquoi présenter *5,000 Feet is the Best et Continuity* ensemble dans une même exposition ? Quel rapport voyez-vous entre les deux ? Que crée leur réunion dans un même espace d'exposition ?

OF : Ces deux vidéos évoquent un traumatisme. *5,000 Feet* traite d'un traumatisme lié à la technologisation et à la guerre virtuelle alors que *Continuity* analyse la façon dont la perte d'un enfant perturbe les relations familiales. Ces deux œuvres ont aussi en commun un thème important, qui est celui du jeu de rôle. Le travail de l'opérateur de drone consiste tant à maîtriser des tâches techniques complexes qu'à se projeter, de manière plus primaire, par l'intermédiaire de l'écran, en un lointain lieu de combat. Comme Erving Goffman l'a fait remarquer, tout métier implique une projection et un jeu de rôle : un uniforme et un code de conduite déterminent la perception qu'ont d'eux-mêmes les infirmières, les serveurs ou les soldats ainsi que la perception que le public a d'eux. On demande à l'opérateur de drone de revêtir un uniforme de pilote bien que son travail l'oblige

à rester assis pendant des heures dans un habitacle climatisé qui ne décolle jamais du sol. Cette règle imposant de revêtir un uniforme et de faire semblant est symptomatique d'un paradoxe central créé par la technologie qui rend l'opérateur invulnérable et tout-puissant : il prend activement part à des combats se déroulant à l'autre bout du monde tout en continuant à mener une vie de famille normale dans son environnement habituel. Le travail d'un opérateur de drone, ce sont des jours et des jours de surveillance et de plans de vol ennuyeux, entrecoupés de moments d'extrême urgence, au cours desquels des décisions prises en quelques dixièmes de seconde peuvent avoir un impact sur la vie tant de camarades de combat que de civils innocents. L'opérateur auquel j'ai parlé se plaignait de cauchemars, d'insomnies et d'une perte d'appétit. Il disait aussi souffrir d'une angoisse caractéristique du syndrome de stress post-traumatique. Son entourage ne prenait cependant pas au sérieux ce diagnostic, qu'il avait posé lui-même, étant donné qu'il n'était pas considéré comme un "vrai" combattant et n'était jamais "vraiment" en danger. Espérant peut-être se soigner lui-même, l'opérateur avait développé une addiction aux jeux de rôle et aux simulateurs de vol, auxquels il jouait pendant des heures après être rentré chez lui quand il était de nuit. Incapable d'échapper à son cauchemar, le sujet traumatisé se met à le reproduire du mieux qu'il peut dans un contexte où il a tout sous contrôle. C'est exactement cette dynamique qui est analysée dans *Continuity*. Des parents ayant perdu leur enfant se tournent vers des méthodes alternatives de reproduction, court-circuitant le processus naturel en invitant des inconnus chez eux et en leur demandant de faire semblant d'être de la famille. Lacan définit le traumatisme comme une expérience inassimilable, une rupture de la chaîne signifiante. Les deux vidéos essaient de donner une forme à cette rupture.»

Marina Vinyes Albes, «Entretien avec Omer Fast», in Laurence Sillars (dir.), *Omer Fast. Le présent continue*, Paris, Jeu de Paume / Gateshead, BALTIC Center for Contemporary Art / Aalborg, KUNSTEN Museum of Modern Art, 2015, p. 204-205.

■ «Trauma ou traumatisme (psychique) :

Événement de la vie du sujet qui se définit par son intensité, l'incapacité où se trouve le sujet d'y répondre adéquatement, le bouleversement et les effets pathogènes durables qu'il provoque dans l'organisation psychique. En termes économiques, le traumatisme se caractérise par un afflux d'excitations qui est excessif, relativement à la tolérance du sujet et à sa capacité de maîtriser et d'élaborer psychiquement ces excitations.»

Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 499.

■ «Le traumatisme est ce qui s'impose au sujet et contre quoi il ne peut rien, ne disposant d'aucun savoir pour interpréter ce qui lui arrive. Avec Freud, le traumatisme est d'ordre sexuel. Le sujet est confronté à une rencontre avec le sexuel alors qu'il n'a pas les moyens symboliques (un code de significations) pour y répondre, provoquant un excès de jouissance. Mais, même si Freud s'est éloigné de la théorie du traumatisme, dans l'étiologie de la névrose, il n'a pas manqué de souligner qu'il y a quelque chose de traumatique chez les êtres humains. "Le *Selbstbewußtsein* de



Continuity (Diptych),
2012-2015

Hegel, c'est le 'Je sais que je pense', tandis que le trauma freudien, c'est un 'Je ne sais pas', lui-même impensable, puisqu'il suppose un 'je pense' démantelé de toute pensée. Le point origine, à entendre, non pas génétiquement, mais structurellement, quand il s'agit de comprendre l'inconscient, est le point nodal d'un savoir défaillant". Lacan suit la voie de Freud, et fait du langage le parasite traumatique de l'Homme, le renommant *parlêtre*. Un être qui parle mais qui se retrouve traumatisé par cette parole. "Au moment où nous apprenons à parler nous faisons l'expérience de quelque chose qui vit autrement que le vivant, qui est le langage et les significations". Alors que l'animal ou la plante ont le code nécessaire à leur existence (c'est-à-dire ce qu'il faut faire pour vivre et se reproduire et ainsi assurer la pérennité de l'espèce), l'être humain, du fait qu'il parle, a perdu ce savoir programmé, ce qu'on appelle l'instinct. Sa sexualité s'en trouve "dénaturée", séparant sexe et procréation. L'homme et la femme ne recouvrent pas le mâle et la femelle. L'identité sexuée n'est plus uniquement chromosomique, mais devient signifiante. Le langage fait bien autre chose que coder une expérience du vivant. D'un côté, il sépare l'humain de son être, introduisant un manque-à-être et par là-même une indétermination subjective. D'un autre côté, c'est le langage sous la figure de l'Autre et d'un "tu es" qui résout partiellement cette indétermination. [...] Dans le traumatisme, le sujet rencontre un réel auquel il ne peut donner sens. Ce que chaque sujet fait de sa rencontre avec un réel, personne ne sait ce qu'il advient. La réponse du sujet au traumatisme dépend aussi de la structure préalable du sujet, c'est-à-dire de comment il a pu s'inscrire dans le langage, dans les discours qui permettent aux *parlêtres* de faire lien social. [...]

Freud a noué trauma et répétition au regard des névroses traumatiques où le sujet répète dans ses cauchemars les événements traumatiques auxquels il a été confronté. Cette répétition vient à l'encontre du principe de plaisir et témoigne d'un au-delà, œuvre de la "pulsion de mort".

Bénédicte Jullien, «Traumatisme et passage à l'acte» (en ligne : <http://www.causefreudienne.net/deux-notes-sur-le-traumatisme/>).

■ «Compulsion de répétition :

A) Au niveau de la psychopathologie concrète, processus incoercible et d'origine inconsciente, par lequel le sujet se place activement dans des situations pénibles, répétant ainsi des expériences anciennes sans se souvenir du prototype et avec au contraire l'impression très vive qu'il s'agit de quelque chose qui est pleinement motivé dans l'actuel.

B) Dans l'élaboration théorique que Freud en donne, la compulsion de répétition est considérée comme un facteur autonome, irréductible en dernière analyse à une dynamique conflictuelle où n'interviendrait que le jeu conjugué du principe de plaisir et du principe de réalité. Elle est rapportée fondamentalement au caractère le plus général des pulsions : leur caractère conservateur. [...] Il est bien évident que la psychanalyse s'est trouvée confrontée dès l'origine à des phénomènes de répétition. Si l'on envisage notamment les symptômes, d'une part certains d'entre eux sont manifestement répétitifs (rituels obsessionnels par exemple), d'autre part ce qui définit le symptôme en psychanalyse, c'est précisément qu'il reproduit, de façon plus ou moins déguisée, certains éléments d'un conflit passé [...]. D'une façon générale, le refoulé cherche à "faire retour" dans le présent, sous forme de rêves, de symptômes, de mise en acte : "... ce qui est demeuré incompris fait retour ; telle une âme en peine, il n'a pas de repos jusqu'à ce que soient trouvées résolution et délivrance".»

Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 86.

EXPÉRIENCES DES CONFLITS ET POINTS DE VUE SUR LA GUERRE

■ « Je travaille souvent dans l'espace entre le moment de la douleur – celui de l'expérience – et le moment, ultérieur, de la transcription de cette expérience : j'observe la cicatrice et je cherche les mots pour la décrire. »
« Omer Fast, entretien avec Marcus Verhagen », *Art Monthly*, n° 330, 2009.

■ « Il est de plus en plus rare de rencontrer des gens qui sachent raconter une histoire. Et s'il advient qu'en société quelqu'un réclame une histoire, une gêne de plus en plus manifeste se fait sentir dans l'assistance. C'est comme si nous avons été privés d'une faculté qui nous semblait inaliénable, la plus assurée entre toutes : la faculté d'échanger des expériences.
L'une des raisons de ce phénomène saute aux yeux : le cours de l'expérience a chuté. Et il semble bien qu'il continue à sombrer indéfiniment. Il suffit d'ouvrir le journal pour constater que, depuis la veille, une nouvelle baisse a été enregistrée, que non seulement l'image du monde extérieur, mais aussi celle du monde moral ont subi des transformations qu'on n'aurait jamais crues possibles. Avec la Guerre mondiale, on a vu s'amorcer une évolution qui, depuis, ne s'est jamais arrêtée. N'avait-on pas constaté, au moment de l'armistice, que les gens revenaient muets du champ de bataille – non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable ? Ce qui s'est répandu dix ans plus tard dans le flot des livres de guerre n'avait rien à voir avec une expérience quelconque, car l'expérience passe de bouche en bouche. Il n'y avait à cela rien d'étonnant. Car jamais expériences acquises n'ont été aussi radicalement démenties que l'expérience stratégique par la guerre de position, l'expérience économique par l'inflation, l'expérience corporelle par la bataille de matériel, l'expérience morale par les manœuvres des gouvernants. Une génération qui était encore allée à l'école en tramway hippomobile se retrouvait à découvert dans un paysage où plus rien n'était reconnaissable, hormis les nuages et, au milieu, dans un champ de forces traversé de tensions

et d'explosions destructrices, le minuscule et fragile corps humain. »

Walter Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », in *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000, p. 115-116.

■ « Souvent décrit comme une œuvre sur la perte et le deuil, *Continuity*, 2012, met en scène un jeune soldat du nom de Daniel qui rentre chez lui après avoir combattu en Afghanistan. Le scénario est rejoué trois fois par des acteurs différents dans le rôle de Daniel, offrant ainsi plusieurs versions d'une même histoire. Les premières images montrent le trajet en voiture d'un couple marié depuis sa résidence jusqu'à la station de train, où le jeune homme en uniforme les attend. Ils rentrent chez eux, partagent un repas, puis le soldat se retire dans sa chambre à coucher. Ensuite, la scène recommence.

À l'intérieur de cette structure circulaire de plus en plus enchevêtrée s'installe une atmosphère étrange dans laquelle il devient difficile d'établir une cohérence et de discerner l'in vraisemblable du réel. L'intimité entre les parents et leur fils est ambiguë, voire sexuellement connotée ; la trame narrative est interrompue par des scènes surréelles et des éléments de films d'horreur surgissent de nulle part – un dromadaire au milieu d'une route dans une forêt de pins, par exemple – et le film s'achève sur un champ de bataille identique à celui mis en scène par Jeff Wall dans *Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)*, en 1992. »

Marie Fraser, « Omer Fast, *Continuity*, 2012 », Musée d'Art Contemporain de Montréal, 2013 (en ligne : <http://www.macm.org/expositions/omer-fast/>).

■ « Les "tableaux photographiques" de Wall (Chevrier, 1995) sont construits, mis en scène pour ensuite être modifiés numériquement afin d'explorer une gamme très large de thèmes sociopolitiques (violence, racisme, sexe, identité, histoire, représentation). Ces problématiques sont allégorisées grâce à la manipulation numérique empruntée



à la publicité et aux stratégies de marketing du capitalisme tardif. En même temps, ses tableaux hybrides entretiennent un dialogue avec certains peintres du XVIII^e et XIX^e siècles, par exemple Eugène Delacroix et Théodore Géricault. Chevrier définit le “tableau photographique”, décrit en détail ses aspects formels et montre comment Jeff Wall a su, grâce aux procédés numériques, en transformer le mode pictural en portant un jugement sur la position dialectique de la photographie entre les beaux-arts et les médias. *Dead Troops Talk* est l’allégorie de la mort de l’Armée Rouge, ce qui en fait un “tableau d’histoire” – encore un terme de Chevrier –, dont les “ingrédients” sont le capitalisme d’entreprise, le drame historique, l’idéologie occidentale et la pédagogie marxiste. [...]

Grâce à ces traitements numériques, ce qui était à l’origine un paysage simple est transformé en un théâtre en plein air fascinant [...]: les protagonistes ont été empruntés à des situations réelles, de même que des artefacts culturels obtenus par manipulations numériques sont positionnés selon les règles de composition de la représentation traditionnelle.»

Mirrelle Thijsen, «Dérivations de l’allégorie dans la photographie contemporaine», *Protée*, vol. 22, n° 1, printemps 2005 (en ligne : <http://www.erudit.org/revue/pr/2005/v33/n1/012266ar.html>).

■ «Le 8 février 1807, les troupes françaises et russes livrent, dans la plaine d’Eylau au nord de la Pologne, la plus sanglante des batailles de la campagne de Russie. Au bout de quatorze heures d’un combat acharné, dans la tempête de neige et par des températures glaciales, le sol gelé est jonché de cadavres; au soir des combats, le spectacle d’une “boucherie affreuse” s’offre aux yeux de l’Empereur. [...] Napoléon, qui, prudemment, refusa que le *Te Deum* soit chanté pour célébrer cette victoire, conclut ainsi son bulletin: “Ce spectacle est fait pour inspirer aux princes l’amour de la paix et l’horreur de la guerre”. L’opinion, gagnée par la lassitude et payant un lourd tribut à la conscription, risquant de se retourner, l’Empereur décida aussitôt une opération efficace de propagande destinée à désamorcer l’effet négatif que cette victoire coûteuse

en hommes pouvait avoir. C’est dans ce contexte que, dès le 2 avril, Vivant Denon publia dans la presse les modalités d’un concours destiné à célébrer l’événement. Jamais les directives données aux artistes n’avaient été aussi contraignantes: “Il semble que jamais on n’avait indiqué plus clairement à des artistes ce qu’ils devaient faire”, écrit le critique Boutard. Les peintres doivent se conformer, pour l’iconographie, à une notice très précise qui décrit les moindres détails de la bataille et du carnage, avec force anecdotes dont certaines inventées par la propagande impériale; des croquis pour les costumes sont mis à leur disposition tout comme un plan de la plaine d’Eylau.

Dans ce contexte, Antoine-Jean Gros produisit l’une de ses œuvres les plus célèbres, celle dont l’impact fut le plus fort et par rapport à laquelle toute la jeune génération romantique se confronta, alors même que le tableau avait été soustrait aux regards du public après 1815. C’est que le grand tableau porte en lui une part de transgression dans la représentation de la guerre, conséquence inéluctable du caractère ambigu de cette victoire. Pour la première fois sous l’Empire, les horreurs de la guerre, les sacrifices humains toujours plus lourds que les combats réclamaient sont donnés à voir dans toute leur cruauté et dans une peinture d’histoire de grand format. [...] Seul Gros, vainqueur du concours, affronta crânement le problème; il n’hésita pas à peindre de vrais cadavres, verdissants et gelés, dans leurs beaux uniformes couverts de glace. Dans l’article qu’il consacra à l’artiste en 1848, Delacroix rappelle la fascination exercée sur la jeune génération par la toile: “Gros a osé faire de vrais morts, de vrais fiévreux [...] on a vu quel parti il sait tirer d’un détail qui peut sembler trivial ou inutile au profit du terrible et du pathétique”. [...]

Il affronte l’horreur des combats, l’expose au premier plan, à hauteur de spectateur, mais, inscrivant son œuvre dans la propagande impériale, il la transcende en justifiant le sacrifice collectif par le geste magnanime du héros: la valeur morale de la scène transfigure les apparences sordides du carnage. L’artiste résout, par le recours au procédé de l’épopée et à la concentration de l’action, la tension entre la représentation de l’horreur du combat, qui a la valeur



5,000 Feet is the Best,
2011

transgressive de dénonciation des désastres de la guerre et d'atteinte aux principes du beau idéal, et la grandeur de l'idée qui s'incarne dans le chef exceptionnel. La fusion de ces éléments contradictoires fige les événements dans une image de propagande.»

Sébastien Allard, «De la Bataille d'Eylau aux Massacres de Scio, les peintres romantiques à l'épreuve de la guerre», in *Les Désastres de la guerre, 1800-2014*, Paris, Somogy / Lens, musée du Louvre-Lens, 2014, p. 31-32.

■ «Le *Dos de mayo* de Goya, qui montre le début du soulèvement des Espagnols contre les troupes d'occupation napoléoniennes et les mercenaires mamelouks en 1808, peint au moment de la chute de Napoléon en 1814, relève de la grande tradition de la bataille historique. Mais pour la première fois c'est la défaite de son propre camp que montre le peintre : les Espagnols à terre, les Français et les Mamelouks à cheval, en position de supériorité – le sens de la bataille est clair. On dit que l'histoire est le récit des gagnants, mais ici, c'est le contraire – ce qui montre une première façon qu'a Goya de prendre ses distances avec l'utilisation traditionnelle de la peinture d'histoire : ce qui compte (la victoire finale des Espagnols contre Napoléon) n'est pas montré, l'Histoire se distingue de sa représentation, seulement capable d'en montrer qu'un épisode, isolé, sans signification générale ou virtuelle.

Le *Tres de mayo* de Goya, qui célèbre la résistance désespérée des combattants madrilènes, montre, dans un style très différent de David, pourtant la même disjonction entre le drame représenté et la rhétorique des gestes. Si le personnage à la chemise blanche, lumineux, en position de martyr christique, est mis en valeur par la composition et adresse éloquemment son appel désespéré au spectateur, il n'entre plus dans une réseau de relations avec les autres personnages, ses compagnons abattus ou les soldats qui lui font face. La "Pathosforme", pour parler comme Warburg, qu'il incarne ne s'inscrit pas dans la composition de l'histoire-tableau, elle lui en fait sortir, en même temps qu'elle le rattache – par jeu de survivance synchronique – à

un passé mythique qui le transfigure. En somme, chez Goya, choisir l'actualité comme mode de temporalité privilégiée, c'est montrer comment les acteurs ne maîtrisent plus une Histoire qui les dépasse, c'est montrer au sein même de la représentation leur impuissance à la maîtriser. La composition diachronique du récit, sur laquelle se fondait la peinture d'histoire classique, est disloquée au profit d'une figure isolée qui a, au mieux, une fonction métonymique : le particulier dit le général, la figure dit le groupe.»

Thomas Golsenne, «Les modes de temporalités dans la peinture d'histoire de la Renaissance au romantisme», *Motifs. Culture visuelle*, 16 juin 2013 (en ligne : <http://culturevisuelle.org/motifs/?p=400>).

■ «Ayant reçu du ministère de la Guerre la consigne de ne pas photographier les morts, les estropiés et les malades, et ne pouvant, du fait d'un matériel encombrant, s'attacher à d'autres thèmes, Fenton entreprit de rendre compte de la guerre comme d'une excursion à laquelle seul participerait un groupe d'hommes très dignes. Dans la mesure où chaque image nécessitait une préparation chimique spéciale en chambre noire pour un temps d'exposition de quinze secondes, Fenton ne pouvait photographier des officiers britanniques en train de converser dehors ou de simples soldats fourbissant leurs canons qu'après leur avoir demandé de se regrouper, debout ou assis, d'attendre ses consignes et de ne plus bouger. Ses photographies sont des tableaux de la vie militaire en-deçà du front ; la guerre – ses mouvements, son désordre, son drame – reste inaccessible au regard de l'appareil. De toutes les photographies prises par Fenton en Crimée, la seule qui aille au-delà de la simple documentation obligeante est *The Valley of the Shadow of Death*, dont le titre évoque à la fois la consolation offerte par le Psalmiste et le désastre du mois d'octobre précédent, lors de l'embuscade de six cents soldats britanniques dans la plaine de Balaklava – Tennyson, dans son poème commémoratif "La charge de la brigade légère", appelle ce lieu la "vallée

de la Mort". Ce que commémore la photo de Fenton, c'est l'absence, la mort sans les morts. C'est la seule de ses images à n'avoir pas besoin de mise en scène puisqu'elle ne montre qu'une route défoncée, parsemée de pierres et de boulets de canon, dont la courbe, traversant une plaine aride, va se perdre dans le lointain néant. [...] Le premier effort pour fournir d'une guerre un témoignage photographique d'une certaine ampleur fut accompli quelques années plus tard, durant la guerre de Sécession, par une équipe de photographes appartenant au studio new-yorkais de Mathew Brady, à qui l'on devait plusieurs portraits officiels du Président Lincoln. Les photographies de Brady – c'est à lui, en effet, qu'elles furent systématiquement attribuées même si la plupart furent prises par Alexander Gardner et Timothy O'Sullivan – traitaient de thèmes conventionnels tels que les campements peuplés d'officiers et de fantassins, la physionomie des villes en temps de guerre, l'artillerie, les navires – les images les plus illustres demeurant celles où l'on voit les cadavres des soldats de l'Union et de l'armée confédérée jonchant le sol défoncé de Gettysburg et d'Antietam. Bien que le privilège d'accéder au champ de bataille leur eût été accordé par Lincoln lui-même, Brady et son équipe n'étaient pas commandités de la même manière que Fenton. Leur statut avait pris une tournure plus américaine, la caution du gouvernement, qui était de pure forme, cédant le pas à la force de motivation d'entrepreneurs indépendants. [...] Il apparaît aujourd'hui que la plupart des images canoniques de cette première veine de photographie de guerre furent mises en scène ou truquées. C'était là chose prévisible. Lorsque Fenton, dont la chambre noire était tirée par des chevaux, déboucha dans cette vallée, près de Sébastopol, que les obus avaient détruite, il prit trois photos tout en conservant au trépied la même position : dans la première version de ce qui allait devenir l'illustre *Valley of the Shadow of Death* (malgré le titre, ce n'est pas ce paysage-là qui servit de cadre à la charge de la brigade légère), la bordure gauche de la route est couverte de boulets de canon, mais dans l'intervalle qui sépare cette photo de la deuxième – celle qui est toujours reproduite –, Fenton a supervisé l'éparpillement des boulets sur la route elle-même. [...] On sait aujourd'hui que l'équipe Brady a réordonné et déplacé certains des cadavres récents des soldats tombés à Gettysburg : la photographie intitulée *The Home of a Rebel Sharpshooter*, Gettysburg montre en fait le corps d'un soldat confédéré, que l'on a transporté depuis l'endroit où il a été abattu jusqu'à un site plus photogénique : un vallon creusé par plusieurs grosses pierres le long d'une barricade de rochers contre laquelle Gardner a posé un fusil de circonstance (qui n'est pas, semble-t-il, le type d'arme dont se serait servi un tireur d'élite, mais un banal fusil de fantassin – détail que Gardner ignorait ou tenait pour négligeable).»

Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2003, p. 57-63.

■ « L'apparition du cinéma, l'intégration de cinéastes dans les corps d'armée en guerre changent de façon définitive la donne de la représentation du combat guerrier. Le cinéma est un processus d'enregistrement. Il est l'expression de l'œil mécanique avant d'être celle de l'œil sensible : le pire en matière d'horreur guerrière peut être capté puis montré sur

l'écran. En cela, le cinéma est plus que la photographie le contemporain de l'entrée dans l'âge hypermécanique de la guerre, concrétisé par la Première Guerre mondiale. Celle-ci consacre-t-elle l'usage et les effets destructeurs de l'artillerie lourde, des mitrailleuses, de l'aviation, des gaz, des chars ? Le cinéma, dans un impeccable parallélisme, rythme l'apparition de ces nouvelles techniques de combat et de destruction au moyen d'images de plus en plus précises, et de mieux en mieux filmées. Jusqu'à ce sommet de qualité de la saisie optique que garantit l'intégration de la caméra à la machine de guerre. Cette évolution prévisible n'aura pas tardé : dans les avions de reconnaissance d'abord, dès avant 1914, et bientôt partout où c'est possible. L'on combat, l'on se filme au combat, rien n'échappe au nouvel œil mécanique, depuis l'intérieur et au cœur même de l'affrontement.

Sans surprise, cet imperium de l'image cinématographique en matière de représentation du combat moderne signe la fin de la peinture d'action guerrière crédible, au sens strict "réaliste". Pour cette raison : la peinture "retarde" sur l'image filmique. Où cette dernière installe son spectateur à l'avant-poste de l'action, "comme si l'on y était", la peinture souffre de l'impératif de la mise en scène qui préside à sa facture. Où la peinture organise l'image de guerre, et peu ou prou la met au carreau, le cinéma saisit la guerre comme événement, dans l'instantané de l'*Erlebnis*, avant même que se pose la question d'une éventuelle mise en scène (qui bien souvent vient au montage, cela étant : pour raconter une histoire ou bâtir une légende ; pour faire le tri, aussi, entre ce qu'il est convenable ou inconvenant de montrer). [...]

Le cinéma, tout au long du XX^e siècle, la vidéo avec et après lui encore plus commodément à partir des années 1960 (caméra vidéo amateur Portapak, par Sony, 1965) illustrent de façon crédible et exhaustive depuis l'intérieur toutes les formes de combat. On peut maintenant suivre les assauts avec le fantassin, abattre avec l'aviateur de chasse l'avion qu'il poursuit, suivre d'un regard effaré le Mitsubishi Zéro du kamikaze s'écrasant sur le pont d'un navire US engagé à Midway. Jusqu'à cette acmé que représente, à partir des années 1980, le compte rendu visuel par satellite de la destruction en acte, dont la première guerre du Golfe offrira la livraison inaugurale. Plus rien, du processus guerrier, de la nécessaire destruction qu'il implique, celle des hommes, celle des infrastructures, celle des paysages, ne manque à présent au "tableau", un tableau fait non plus de pigments en un certain ordre distribués mais de nitrate d'argent brûlé par la lumière, de particules magnétiques agglomérées ou de combinaisons digitales. »

Paul Ardenne, « La machine quand elle tue », in *Les Désastres de la guerre 1800-2014*, Paris, Somogy / Lens, musée du Louvre-Lens, 2014, p. 64-65.

■ « Le paradoxe concernant les représentations de la guerre vient de ce qu'un sujet majeur d'iconographie pendant des siècles devient de nos jours un thème presque "pauvre", interrogé en tout cas dans ses fondements mêmes. Pourtant, la floraison de peintures, dans beaucoup de civilisations, a gardé la trace d'affrontements souvent mythifiés. Mais il existe aussi des compositions qui montrent de façon très réaliste des chocs lointains (et elliptiques) et d'autres qui insistent sur les souffrances, blessés, morts, indiquant à rebours le courage des protagonistes. Pourquoi aujourd'hui tant de livres et d'expositions autour de la

photo de guerre ? D'abord parce que les guerres n'ont pas cessé et que, du même coup, elles posent chaque fois la question de leur "couverture". Ensuite, parce que notre compréhension du siècle dernier passe aussi par un certain nombre de "clichés" guerriers. Enfin, parce que les pays occidentaux ont basculé d'une vision positive des combats, salvateurs, libérateurs, vers une mise en doute de la légitimité de toute guerre. Aujourd'hui, paradoxalement, ce sont les images pacifistes qui donnent le ton. À côté, dans les films et les jeux vidéo, perdurent des figurations surhumaines, déréalisées, de la guerre. La guerre subit ainsi un double prisme déformant : celui de l'héroïsation, du spectaculaire et de la propagande ; celui de la dénonciation ou de la vanité de toute tentative de représenter un phénomène aussi complexe. »

Laurent Gervereau, *Montrer la guerre, information ou propagande ?*, Paris, Isthme éditions, 2006, p. 8.

■ « Nos certitudes sont à nouveau troublées dans le film *5,000 Feet is the Best* (30') de l'artiste israélien Omer Fast, réalisé en 2011. Ce projet s'est construit à partir d'entretiens menés avec un ancien opérateur de drones Predator de l'armée américaine, que ce film reconstitue dans un hôtel à Las Vegas avec des acteurs. L'entretien est coupé par des scènes racontées par l'opérateur ainsi que par des vues aériennes commentées. Comme l'explique Chamayou, les opérateurs de drones se trouvent dans un entre-deux spatial, juridique et moral, "précisément à la charnière de la contradiction, écartelés sur place entre deux pôles". À la fois à très grande distance des événements meurtriers de la guerre et au plus près de ses victimes, cette nouvelle figure guerrière n'est jamais menacée physiquement. Ainsi, il n'est pas étonnant que le pilote définisse son syndrome de stress post-traumatique comme "virtuel". Il ne s'agit pas ici de proclamer la "virtualité" du déroulement et des événements de la guerre, ni d'une approximation simpliste du jeu et de la guerre. Au contraire, Omer Fast interroge à travers les différentes séquences le rapport entre le factuel et le fictif et questionne les enjeux de la simulation, de l'imitation, de la tromperie et du mensonge, qui émergent des guerres menées à distance. »

Anne Zeits, « Contre-observations aériennes et dronisées », in « La conjuration des drones », *Magazine des cultures digitales*, n° 78, 2015, p. 31.

■ « Les promoteurs des drones insistent sur ce point : ces engins ont "révolutionné notre capacité à poser un regard constant sur l'ennemi". Là résiderait l'apport fondamental : une révolution dans le regard. En quoi ? On peut regrouper ces innovations sous plusieurs grands principes.

1° *Principe de regard persistant ou de veille permanente.* Emancipé des contraintes que posait jadis à l'avion le corps de son pilote, le drone peut rester en l'air très longtemps. Son regard peut demeurer constant, 24 heures sur 24 – l'œil mécanique n'a pas de paupières. Pendant que l'engin patrouille, les opérateurs, au sol, font les trois-huit face à l'écran. La délocalisation des équipages hors de leur cockpit a permis une profonde réorganisation du travail, et c'est en réalité cela, au-delà des prouesses technologiques de la machine, qui assure, par effet de démultiplication socialisée des pupilles humaines, la "veille géospatiale constante" du regard institutionnel.

2° *Principe de totalisation des perspectives ou de vue synoptique.* Le second grand principe adjoint à la persistance du regard sa totalisation. C'est la notion de surveillance de vaste étendue ("wide area surveillance"). Voir tout, tout le temps [...]

3° *Principe d'archivage total ou du film de toutes les vies.* La surveillance optique ne se limite pas à la veille en temps réel. Elle se redouble d'une très importante fonction d'enregistrement et d'archivage. [...]

4° *Principe de fusion des données.* Les drones n'ont pas seulement des yeux, mais aussi des oreilles, et bien d'autres organes encore : "Les drones Predator et Reaper peuvent intercepter les communications électroniques émises par des radios, des téléphones portables ou autres appareils de communication." [...]

5° *Principe de schématisation des formes de vie.* Cette capacité à "visualiser des données provenant de diverses sources combinant le 'où', le 'quand' et le 'qui' dans un tracé en trois dimensions, note Derek Gregory, rappelle les diagrammes chronogéographiques élaborés par le géographe suédois Torsten Hägerstrand dans les années 1960". Ce courant très inventif de la géographie humaine se proposait de dessiner des cartes d'un nouveau genre, des graphes spatio-temporels qui donneraient à voir des parcours de vie en trois dimensions, avec leurs cycles, leurs itinéraires mais aussi leurs accidents et leurs dérives. [...]

6° *Principe de détection des anomalies et d'anticipation préventive.* On scanne les images afin de repérer, dans la foule des activités, les événements pertinents pour le regard sécuritaire. Ceux-ci se signalent par leur anomie, par leur irrégularité. Tout comportement qui déroge à la trame des activités habituelles signale une menace. [...] Là encore, les noms donnés à ces dispositifs sont révélateurs : "Argus", et "Gorgon Stare", le regard de la Gorgone. Dans la mythologie grecque, Argus, le personnage aux cent yeux, était aussi appelé *Panoptês*, "celui qui voit tout". Le panoptique de Bentham, analysé par Foucault, passait d'abord par l'architecture. Dans la continuité d'un tel schéma, les murs des villes, ces dernières décennies, se sont truffés de caméras de vidéosurveillance. La surveillance par le drone est plus économe : elle n'implique ni aménagements spatiaux ni greffes sur le bâti. L'air et le ciel lui suffisent. Comme dans le film *Eyeborgs*, les caméras se détachent des murs, et ce faisant, il leur pousse aussi des ailes et des armes. Nous entrons dans l'ère des panoptiques volants et armés. Quant au regard de la Gorgone, il pétrifiait ceux qui avaient le malheur de le croiser. C'est le regard qui tue. Plus, donc, "surveiller et punir", mais *surveiller et anéantir.* »

Grégoire Chamayou, *Théorie du drone*, Paris, La Fabrique, 2013, p. 57-67.

■ « La contextualisation de l'image qui amène à une analyse des conditions physiologiques et psychiques, mais également discursives, sociales, technologiques et institutionnelles de la production et de la réception des images, et notamment des images aériennes, se reflète à travers l'œuvre d'Harun Farocki, réalisateur allemand (1944-2014). Farocki n'a cessé de montrer que le point de vue aérien n'est pas neutre, mais étroitement associé aux technologies militaires de reconnaissance, de traçage et, aujourd'hui plus que jamais, à l'armement. Il nomme les images stratégiques qui, au lieu de représenter un événement, déterminent son déroulement,



5,000 Feet is the Best,
2011

les "images opératoires". C'est vers ces images stratégiques que se tourne le regard analytique de Farocki dans un certain nombre de ses films et installations, et notamment dans *Images du monde et inscription de la guerre* (1988), *Images de prisons* (2000) et *Reconnaître et poursuivre* (2004). Dans *Images du monde et inscription de la guerre*, Farocki pointe l'importance de prendre en compte le contexte et l'interprétation des photographies de reconnaissance aérienne, notamment de la Première Guerre mondiale, et montre en même temps la proximité entre la production d'images et la destruction de ce qui est rendu visible. Les bombardiers furent le premier poste de travail équipé de caméras, explique-t-il. Dans *Images de prisons*, Farocki se concentre sur une prison de haute sécurité américaine, où une arme est placée à proximité de la caméra de surveillance et pointée sur la cour bétonnée : angle de vue et angle, de tir coïncident. Toute démarcation entre ces deux points de vue est éradiquée dans *Reconnaître et poursuivre*. Ce film s'articule autour d'images enregistrées par des caméras insérées dans les têtes de missiles – une technologie essentiellement utilisée depuis la première guerre en Irak. Ces images de la technologie militaire, dont Farocki révèle également les failles, fonctionnent en parallèle avec des images simulées par les programmes utilisés par les pilotes de drones et de missiles. Chez Farocki, l'image comme image opératoire ne constitue plus une preuve, mais fait appel à l'interprétation, à la prise en compte de ce qui la traverse et constitue.»

Anne Zeits, «Contre-observations aériennes et dronisées», in «La conjuration des drones», *Magazine des cultures digitales*, n° 78, 2015, p. 29.

■ « LE PILOTE

Allons donc... Bon, dépêchons-nous, j'ai rendez-vous chez le médecin dans une heure.

L'INTERVIEWEUR

D'accord. Quelle est la différence entre vous et quelqu'un à bord d'un avion ?

LE PILOTE

Il n'y a pas de différence. On fait le même boulot.

L'INTERVIEWEUR

Mais vous n'êtes pas un vrai pilote.

LE PILOTE

Et puis ? Vous n'êtes pas un vrai journaliste.

L'INTERVIEWEUR

Non, je veux dire...

LE PILOTE

Je sais ce que vous voulez dire. Vous pensez à des corps et à des lieux – des conneries euclidiennes. Comme les chefs de train de 1880 ou je ne sais trop...

[...]

BRANDON

Rien ne vaut 5000 pieds. On adore être à 1500 m : c'est plus détaillé. En plus, à 1500 m, je peux vous dire quelles chaussures vous portez, à un mille de distance ! Je vois ce qu'une personne porte, si elle a une barbe, sa couleur de cheveux et tout le reste. Les caméras à bord sont très précises. On peut avoir une lecture infrarouge automatiquement. Ça repère toute marque de chaleur ou de froid. Si quelqu'un s'assoit sur une surface froide et se lève après un moment, on voit la chaleur de cette personne. Et pendant longtemps. Ça ressemble à une fleur blanche qui scintille jusqu'au ciel. C'est magnifique. Si quelqu'un s'allume une cigarette, ça laisse une énorme marque : une lumière très blanche émane de cet endroit. On suit un itinéraire préétabli, volant en orbite, les regardant fumer à 3000-5000 m de là. On peut les suivre sans qu'ils nous voient ou nous entendent. Et je peux viser le laser sur un endroit précis. Alors, une case suit ces pixels à l'écran tandis qu'on vole. L'ordinateur détermine la trajectoire, la distance et la vitesse, puis estime le temps qu'il faut au missile pour toucher la cible. Le pilote obtient ensuite les autorisations nécessaires pour faire feu. Il déclenche le missile et je le guide vers la cible.

[...]

LE PILOTE

Allons donc... Bon, dépêchons-nous, j'ai rendez-vous chez le médecin dans une heure.

L'INTERVIEWEUR

D'accord. Quelle est la différence entre vous et quelqu'un à bord d'un avion ?

LE PILOTE

Il n'y a pas de différence. On fait le même boulot.

L'INTERVIEWEUR

Mais vous n'êtes pas un vrai pilote.

LE PILOTE

Et puis ? Vous n'êtes pas un vrai journaliste.

L'INTERVIEWEUR

Non, je veux dire...

LE PILOTE

Je sais ce que vous voulez dire. Vous pensez à des corps et à des tranchées ; des rats partout, le gaz moutarde, la Première Guerre mondiale, non ?

[...]

BRANDON

D'ordinaire, après notre travail, une fois de retour chez soi, il faut compter deux heures avant de s'endormir avant le quart de travail de la nuit suivante. Je n'arrivais à la maison qu'à dix heures le matin ; je prenais une douche, je mangeais, et je jouais à des jeux vidéo durant quatre heures. Ensuite, j'essayais de dormir. Croyez-le ou non, mais plusieurs gars ici jouent à des jeux vidéo dans leur temps libre. C'est leur façon de décompresser, j'imagine. J'aime beaucoup les jeux de rôles et les simulateurs de vol. Le Prédateur, c'est un peu comme un jeu vidéo, mais on y jouerait quatre années d'affilée, chaque jour, de la même manière. Une fois, j'ai surveillé la même maison un mois entier ! Durant au moins 11 heures, chaque jour durant un mois. Il y a les vraies urgences, et c'est là que la tension s'installe : comment frapper ce camion ? À quelle distance dois-je tirer le missile pour qu'il le heurte sans toucher les édifices ou les gens dans les alentours, sans détruire la vie de quelqu'un ? J'ai parfois commis des erreurs. Travailler avec le Prédateur comporte sa part d'horreurs. On voit beaucoup de mort. On voit tout, comme j'ai dit : même les chaussures que vous portez à cette distance. Tout le reste est assez évident. Après avoir fait cinq ans ce métier, je me suis dit : "Mes actes ont provoqué tant de morts." J'ai eu à affronter beaucoup d'enjeux personnels. J'ai parlé à beaucoup d'aumôniers simplement parce que... Ils m'ont dit et cela m'a beaucoup aidé que si ce n'était pas moi qui faisais le travail, ce serait une jeune recrue, mais moins bien. J'avais 26 ans à l'époque. Beaucoup de gens m'ont demandé comment je pouvais souffrir du syndrome post-traumatique alors que je n'étais pas en zone de guerre. Techniquement parlant, j'évoluais chaque jour en zone de guerre. Ma vie n'était pas personnellement en danger, mais je touchais directement la vie de personnes là-bas, chaque jour. Cela provoque du stress. Je veux dire de devoir tirer et d'être témoin de la mort là-bas, de voir ce qui se passe. Être anxieux. Revoir une situation particulière ou un incident encore et encore. Les cauchemars, la perte de sommeil. Ce n'est pas comme un jeu vidéo. Je ne peux pas l'éteindre. C'est toujours là. Cela comportait beaucoup de stress, ce qu'ils appellent du stress virtuel.»

Extraits des sous-titres de *5,000 Feet is the Best* (2011) d'Omer Fast (non publié).

■ « Au lendemain du premier conflit mondial, lors d'une conférence internationale sur les névroses de guerre rassemblant la plupart des grands noms de l'époque, Karl

Abraham fit, à propos des soldats, cette remarque capitale : "Il leur est demandé non seulement de subir des situations dangereuses – c'est-à-dire d'être purement passifs – mais aussi autre chose qui a trop peu attiré l'attention. Je veux dire les agressions que le soldat doit être prêt à accomplir à tout instant. Il s'agit d'être disposé non seulement à mourir mais également à tuer". Abraham s'interroge notamment sur le cas de patients-soldats chez qui "l'angoisse concernant le fait de tuer revêt la même signification que le fait de mourir". La question tend alors à devenir la suivante : qu'est-ce que le fait de tuer, de devenir un tueur, menace de faire mourir, de tuer dans le sujet lui-même ? Freud, qui rédige la préface aux actes de la conférence, propose une réponse : "Dans les névroses de guerre, ce qui fait peur, c'est bel et bien un ennemi intérieur". Ce que le sujet violent voit se développer en lui à la guerre, comme un parasite, comme un double inquiétant, c'est un nouveau moi, un "moi de guerre". La menace n'est pas externe, mais interne, car ce que ce moi émergeant met en péril, c'est l'ancien "moi de paix". La névrose de guerre est la réponse à ce conflit interne : la tentative pour y apporter, sur le mode pathologique, une forme de résolution.

Plus près de nous, la psychologue Rachel MacNair a proposé de compléter la notion trop étroite de PTSD par celle de "stress traumatique induit par la perpétration" ["Perpetration-Induced Traumatic Stress" (PITS)]. Constatant que la littérature récente s'est focalisée de manière quasi exclusive sur des traumatismes infligés à des victimes passives par des forces extérieures, elle cherche à isoler la composante active des troubles, celle qui tient au fait d'avoir été l'agent de la violence, d'avoir été un perpétrateur. Faire la part des choses est difficile dans l'expérience mêlée d'un soldat, mais MacNair étudie des cas de perpétration pure, par exemple des cauchemars de bourreaux hantés par les images des derniers instants de leurs condamnés. Elle ne cite pas le cas des opérateurs de drones, son livre est trop ancien pour cela ; mais ce dispositif paraît être un bon candidat pour éprouver son concept : il offre un cas de perpétration pure, de violence armée réduite à sa seule face active, débarrassée de toute menace vitale pour soi. C'est cette catégorie nosologique émergente de "PITS" qu'il faudrait essayer d'éprouver empiriquement si l'on voulait éclairer les débats sur les traumatismes des opérateurs.

Le développement rapide de nouvelles techniques de violence à distance est appelé à réorienter les modes de problématisation psycho-éthiques de l'expérience guerrière dans les sociétés occidentales.

Les premiers signes de cette réorientation apparaissent déjà. Dans un État doté de forces armées largement dronisées, on passerait inexorablement d'une étude des traumatismes psychiques liés aux violences subies à celle d'une étude des blessures psychiques liées aux violences commises. Se développerait alors une sorte de clinique des bourreaux, à laquelle s'adosseraient des psychothérapies pour assassins, afin de les délivrer de leur mal-être. Ce qui nous laisse pour l'heure avec deux hypothèses au sujet de la vie psychique des pilotes de drones : ou bien cette arme fabrique des tueurs insensibles, ou bien elle produit des psychismes taraudés par la culpabilité, potentiellement jusqu'à la névrose.»

Grégoire Chamayou, *Théorie du drone*, Paris, La Fabrique, 2013, p. 159-161.

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES THÉMATIQUES

Retrouvez des ouvrages liés aux expositions
et des bibliographies thématiques
sur le site de la librairie du Jeu de Paume :
www.librairiejeudepaume.org

IMAGES EN MOUVEMENT ET MODALITÉS DU RÉCIT

- BELLOUR, Raymond, « Ciné-répétitions », in PASSERON, René (dir.), *Recherches poétiques IV. Création et Répétition*, Paris, Clancier-Guénaud, 1982 (à venir en novembre 2015 sur le magazine en ligne du Jeu de Paume : lemagazine.jeudepaume.org).
- BELLOUR, Raymond, *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, Paris, P.O.L., 2012.
- BENJAMIN, Walter, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », in *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000.
- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, *L'Art du film. Une introduction*, trad. Cyril Beghin, Bruxelles, De Boeck, 2009 (2^e éd.).
- BLÜMINGER, Christa, *Cinéma de seconde main*, Paris, Klincksieck, 2013.
- CASSAGNAU, Pascale, *Future amnésia, enquêtes sur un troisième cinéma*, Paris, Isthme éditions, 2007.
- COMOLLI, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'Innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Paris, Verdier, 2004.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968.
- DUBOIS, Philippe, *La Question vidéo, entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, 2011.
- PARFAIT, Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Regard, 2001.
- PAÏNI, Dominique, *Le Temps exposé. Le Cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques, « La fiction documentaire : Marker et la fiction de mémoire », in *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- VANOYE, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Armand Colin, 2005.

REPRÉSENTATIONS DES CONFLITS ET POINTS DE VUE SUR LA GUERRE

- BUTLER, Judith, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris, Zones, 2010.
- CASTRO, Teresa, *Drones d'idées*, blog sur le magazine en ligne du Jeu de Paume : <http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/teresa-castro/fr/>
- CHAMAYOU, Grégoire, *Théorie du drone*, Paris, La Fabrique, 2013.
- FAROCKI, Harun, « Jeux sérieux », *Trafic*, n° 78, juin 2011.
- GERVEREAU, Laurent, *Montrer la guerre, information ou propagande ?*, Paris, Isthme éditions, 2006.
- GOLSENNE, Thomas, « Les modes de temporalités dans la peinture d'histoire de la Renaissance au romantisme », *Motifs. Culture visuelle*, 16 juin 2013 (en ligne : <http://culturevisuelle.org/motifs/?p=400>).
- LAVOIE, Vincent, « Guerre et iPhone. Les nouveaux fronts du photojournalisme », *Études photographiques*, n° 29, 2012, p. 205-225 (en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/3294>).
- SONTAG, Susan, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2003.
- « La conjuration des drones », *Magazine des cultures digitales*, n° 78, juin-juillet-août 2015.
- *Les Désastres de la guerre, 1800-2014*, Paris, Somogy / Lens, musée du Louvre-Lens, 2014.
- *HF/RG*, Paris, Jeu de Paume / Blackjack éditions, 2009.
- *Le Paradis et l'Enfer. Des tapis volants aux drones*, Bruxelles, Villa Empain – Fondation Boghossian, 2015.
- *Topographie de la guerre*, Göttingen, Steidl / Paris, Le BAL, 2011.
- *Vues d'en haut*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2013.

RENDEZ-VOUS

mercredis et samedis, 12 h 30
les rendez-vous du Jeu de Paume :
visite commentée des expositions
en cours

samedi 16 janvier, 11 h
journée d'étude « Le corps
en scène dans l'installation vidéo »,
sous la direction de Mathilde Roman,
avec Jacinto Lageira, Françoise Parfait
ainsi que des théoriciens et des artistes

mardi 19 janvier, 18 h
les rendez-vous des mardis jeunes :
visite de l'exposition par Omer Fast
et Marina Vinyes Albes, suivie de
la projection d'une vidéo de l'artiste

PUBLICATION

Omer Fast. Le présent continue
Textes de Jennifer Allen,
Tom McCarthy, Laurence Sillars
et entretien de Marina Vinyes Albes
avec Omer Fast
Jeu de Paume / BALTIC Centre for
Contemporary Art / KUNSTEN
Museum of Modern Art
Anglais / français
17,8x25,4 cm, 208 pages, 35 €

RESSOURCES EN LIGNE

Les enseignants et les équipes
éducatives peuvent consulter le site
Internet du Jeu de Paume pour plus
d'informations sur les expositions,
mais aussi sur l'ensemble de la
programmation présente, passée
ou à venir.

Retrouvez également, dans les
rubriques « Éducatif » et « Ressources »,
des documents, des interviews, des
enregistrements sonores de séances
de formation, de conférences,
colloques et séminaires.

www.jeudepaume.org

Des entretiens filmés et des articles
se trouvent également sur le
magazine en ligne du Jeu de Paume :
lemagazine.jeudepaume.org

INFORMATIONS PRATIQUES

1, place de la Concorde · 75008 Paris
accès par le jardin des Tuileries,
côté rue de Rivoli
+33 1 47 03 12 50
mardi (nocturne) : 11 h-21 h
mercredi-dimanche : 11 h-19 h
fermeture le lundi, le 25 déc.
et le 1^{er} janv.

expositions

plein tarif : 10 € / tarif réduit : 7,50 €
(billet valable uniquement le jour
de l'achat)

accès libre aux espaces
de la programmation Satellite
(entresol et niveau -1)

mardis jeunes : accès libre pour
les étudiants et les moins de 25 ans inclus
le dernier mardi du mois, de 11 h à 21 h

accès libre et illimité pour les détenteurs
du laissez-passer du Jeu de Paume

Compte tenu de la durée des films d'Omer Fast,
une contremarque est offerte sur demande aux
visiteurs pour une seconde visite de l'exposition.

rendez-vous

accès libre sur présentation du billet
d'entrée du jour aux expositions ou
du laissez-passer, dans la limite des places
disponibles

journées d'étude seules : 3 €

Rejoignez-nous sur les réseaux sociaux



#OmerFast

Retrouvez la programmation complète,
les avantages du laissez-passer et toute
l'actualité du Jeu de Paume sur :
www.jeudepaume.org
<http://lemagazine.jeudepaume.org>

Le Jeu de Paume est subventionné
par le **ministère de la Culture**
et de la Communication.



Les Amis du Jeu de Paume soutiennent
ses activités.

Les activités éducatives du Jeu de Paume
bénéficient du soutien de **Neuflyze Vie**, mécène
privilegié, et d'**Olympus France**.



Le Jeu de Paume est membre des réseaux Tram
et d.c.a / association française
de développement des centres d'art.



Commissaires :

Omer Fast, Marina Vinyes Albes (Jeu de Paume),
Laurence Sillars (BALTIC Centre for Contemporary
Art) et Stinna Toft (KUNSTEN Museum
of Modern Art)

Exposition coproduite par le Jeu de Paume,
Paris, le BALTIC Centre for Contemporary Art,
Gateshead, et le KUNSTEN Museum
of Modern Art, Aalborg.

En partenariat avec :



Couverture :

Continuity (Dptych), 2012-2015

Toutes les photos :

© Omer Fast

Mise en page : Cathy Piens-Pays

© Jeu de Paume, Paris, 2015