



ALI KAZMA

SOUTERRAIN

17/10/2017 – 21/01/2018

JEU DE PAUME
DOSSIER DOCUMENTAIRE

DOSSIER DOCUMENTAIRE MODE D'EMPLOI

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

Il se compose de trois parties :

Découvrir l'exposition offre une première approche du projet et du parcours de l'exposition, ainsi que des orientations bibliographiques.

Approfondir l'exposition développe plusieurs axes thématiques autour des conceptions de la représentation et du statut des images.

Pistes de travail initie des questionnements, des recherches et des activités, en lien avec les œuvres présentées dans l'exposition.

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 Ouahioune

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

Sabine Thiriot

responsable du service éducatif
sabinethiriot@jeudepaume.org

conférencières et formatrices

Ève Lepaon

01 47 03 12 42 / evelepaon@jeudepaume.org

Cécile Tourneur

ceciletourneur@jeudepaume.org

professeurs-relais

Céline Lourd, académie de Paris

celinelourd@jeudepaume.org

Cédric Montel, académie de Créteil

cedricmontel@jeudepaume.org

SOMMAIRE

7 DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

- 8 Présentation de l'exposition
- 11 Bibliographie sélective
- 12 Biographie

15 APPROFONDIR L'EXPOSITION

- 16 Exploration du réel et montage des images
- 21 Passage du temps, énergie et entropie
- 26 Activités humaines et processus de production
- 31 Gestes et corps à l'œuvre
- 36 Orientations bibliographiques thématiques

38 PISTES DE TRAVAIL

- 38 Documenter et rendre visible
- 42 Représenter les activités humaines
- 46 Questionner les temporalités

ACTIVITÉS ENSEIGNANTS ET SCOLAIRES

I rencontres-enseignants

Lors de chaque nouvelle session d'expositions au Jeu de Paume, les équipes pédagogiques et éducatives sont invitées à une visite commentée, dont l'objectif est d'envisager les axes de travail et de préparer ensemble la venue des classes ou des groupes au Jeu de Paume. À cette occasion, le « dossier documentaire » de l'exposition est présenté et transmis aux participants.

ouvert gratuitement à tous les enseignants et aux équipes éducatives

inscription : 01 47 03 04 95 ou

paulineboucharlat@jeudepaume.org

mardi 7 novembre 2017, 18 h 30

Visite des expositions « Albert Renger-Patzsch. Les choses » et « Ali Kazma. Souterrain ».

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, en favorisant l'observation, la participation et la prise de parole des élèves. Ces visites permettent aux publics scolaires d'être en position active et documentée devant les images, de s'approprier les œuvres et les démarches artistiques.

tarif : 80 €

réservation et inscription : 01 47 03 12 41

ou serviceeducatif@jeudepaume.org

I parcours croisés autour de l'exposition

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 Centre national de la danse (CND), Pantin (93)

Autour du thème « rythmes et répétitions » et en lien avec l'exposition « Ali Kazma. Souterrain » au Jeu de Paume, le CND accueille les classes pour un atelier de deux heures mêlant pratiques et regards. À travers une expérimentation de mises en mouvement et l'observation d'extraits d'œuvres chorégraphiques, cet atelier permet de prolonger les questions abordées dans l'exposition.

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

Centre national de la danse : gratuit / réservation :
mediation.culturelle@cnd.fr

Avec la Bibliothèque nationale de France (BnF), site François-Mitterrand, Paris 13^e

L'exposition « Paysages français, une aventure photographique 1980-2017 » (24 octobre 2017-4 février 2018) à la BnF incite les élèves à explorer la variété des représentations photographiques du paysage, de l'approche documentaire à l'expérience physique, intime ou sensorielle. Ces différents regards traduisent les contours et évolutions du pays où ils vivent aujourd'hui.

Cette proposition peut également s'articuler avec une visite transversale des expositions « Albert Renger-Patzsch. Les choses » et « Ali Kazma. Souterrain » au Jeu de Paume.

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

BnF : 90 € / réservation : carine.zimmermann@bnf.fr

Avec la Maison du geste et de l'image (MGI), Paris 1^{er}

Le Jeu de Paume et la MGI poursuivent la mise en place de programmes associant la découverte de différentes expositions à des ateliers de pratiques artistiques : image fixes, images en mouvement ou théâtre. Cette proposition s'appuie sur la construction préalable d'un projet avec les enseignants, les structures et un intervenant spécifique à l'attention de chaque classe. Elle se compose de deux visites commentées au Jeu de Paume, en fonction du thème choisi, et de trois séances de trois heures de pratique à la MGI.

Coût global : 600 €

renseignements auprès du Jeu de Paume : 01 47 03 04 95

I formation continue « Images et arts visuels »

Cette formation propose aux enseignants de toutes les disciplines et aux équipes éducatives 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 et développent des thématiques qui recouvrent l'histoire des représentations et la création contemporaine. Composé de sept séances de trois heures, le mercredi après-midi du 22 novembre 2017 au 4 avril 2018, 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 : historiens, théoriciens ou formateurs.

gratuit sur inscription

contact : 01 47 03 04 95

ou paulineboucharlat@jeudepaume.org

La formation continue « Images et arts visuels » est accessible sur inscription directement auprès du service éducatif du Jeu de Paume. Les enseignants de l'académie de Versailles peuvent aussi s'inscrire sur la plateforme du plan académique de formation. Les inscriptions concernent l'ensemble des sept séances.

ACTIVITÉS HORS TEMPS SCOLAIRES ET EN DIRECTION DES PUBLICS JEUNES

I les rendez-vous en famille

Les questions les plus surprenantes peuvent survenir à l'occasion des visites des expositions « Albert Renger-Patzsch. Les choses » et « Ali Kazma. Souterrain ». Un geste humain peut-il être mécanique ? Une pièce de machine peut-elle rivaliser de beauté avec un détail floral ? Des machines telles que l'appareil photographique ou la caméra peuvent-elles donner à voir l'énergie des mouvements et le passage du temps ? Faut-il adopter le point de vue d'un insecte pour mieux voir le monde ? Qu'est-ce qui est le plus fascinant : une usine au sommet de sa productivité, ou, au contraire, une ruine industrielle ? Ce parcours, dédiés aux enfants (7-11 ans) et aux adultes qui les accompagnent, est idéal pour aborder les enjeux des expositions en cours et prendre le temps de les découvrir en famille.

le premier samedi du mois à 15 h 30

réservez-vous en famille : rendezvousenfamille@jeudepaume.org
gratuit pour les enfants et pour les abonnés

**samedis 4 novembre, 2 décembre 2017 et 6 janvier 2018,
15 h 30 (durée : 1 heure)**

I stage 12-15ans.jdp

Deux après-midi consécutifs pendant les vacances scolaires pour produire, transformer, éditer et partager des images. gratuit sur présentation du billet d'entrée aux expositions, tarif réduit (7,50 €)
inscription indispensable : 12-15ans.jdp@jeudepaume.org /
01 47 03 04 95

mardi 24 et mercredi 25 octobre 2017, 14 h 30 (durée : 3 heures)

« Chacun son rythme ? »

Avec Claire Buisson, chorégraphe

Ce stage sera l'occasion de s'intéresser à l'énergie, aux rythmes et aux flux dans les images et les corps. En lien avec les vidéos d'Ali Kazma, les participants imagineront une séquence de gestes qu'ils pourront expérimenter dans l'espace de l'exposition. Ils composeront ensuite leurs propres images et produiront ensemble un projet numérique pour retranscrire ces « partitions » de mouvements.

I les rendez-vous des mardis jeunes

À l'occasion des « mardis jeunes » du Jeu de Paume, qui offrent l'accès libre aux expositions pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus le dernier mardi du mois, de 11 h à 21 h, sont organisées des rencontres avec les artistes ou les commissaires invités, ainsi que des visites des expositions avec les conférenciers du Jeu de Paume. programme disponible sur le site Internet du Jeu de Paume, rubrique « mardis jeunes »
gratuit pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus

**mardis 31 octobre, 28 novembre, 26 décembre 2017
et 16 janvier 2018, 18 h**

PARCOURS CROISÉS AVEC L'INSTITUT DES CULTURES D'ISLAM EN DIRECTION DES VISITEURS INDIVIDUELS

I Histoires de gestes

Imaginé par l'Institut des Cultures d'Islam (ICI) et le Jeu de Paume, ce parcours propose de mettre en regard les expositions « Lettres ouvertes, de la calligraphie au street art » et « Ali Kazma. Souterrain », à travers le prisme du geste. D'artiste ou d'ouvrier, le geste interroge le rapport de l'homme à la production. À l'ICI, l'écriture devient le terrain d'expérimentations graphiques, esthétiques et poétiques qui effleurent parfois les limites de l'abstraction et questionnent les notions de spiritualité, d'autorité et de territoire. Après un thé à la menthe, le parcours se poursuit au Jeu de Paume où les vidéos d'Ali Kazma explorent les rythmes et les traces des activités humaines.

L'Institut des Cultures d'Islam est un établissement culturel de la Ville de Paris. Ancré dans le quartier de la Goutte-d'Or et ouvert sur le monde, il est à la fois un centre d'art contemporain, une scène musicale, un lieu de dialogue et d'apprentissage (www.institut-cultures-islam.org).

**samedis 28 octobre 2017 et 13 janvier 2018, 14 h 30
(durée : 3 heures)**

Au départ de l'ICI, 56, rue Stephenson, Paris 18°

tarif plein : 8 € ; tarif réduit : 6 € ; gratuit pour les abonnés et les Amis du Jeu de Paume (dans la limite des places disponibles)

billetterie et réservations : www.ici.paris.fr

programme complet des activités éducatives
à destination des enseignants, scolaires
et publics jeunes 2017-2018 disponible
à l'accueil du Jeu de Paume et sur
www.jeudepaume.org



Clock Master, 2006
Série *Obstructions*
Vidéo, couleur, son, 15 min
Courtesy de l'artiste

DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

« Dans un de ses derniers livres, *Après nous le déluge*, le philosophe allemand Peter Sloterdijk analyse, à la lumière des vicissitudes historiques des siècles passés, la rupture de la société contemporaine d'avec la transmission des expériences et des savoirs ; il considère cette fracture comme responsable d'une entropie culturelle globale : "Même dans le camp des progressistes invétérés, on commence à comprendre que le chaos est la règle dont l'ordre forme la plus invraisemblable des exceptions*." »

Dans leur ensemble, les vidéos d'Ali Kazma activent précisément un ordre particulier à l'intérieur de ce qui existe déjà, en révélant moins les aspects cachés de certaines activités humaines que leurs points aveugles. De la taxidermie à l'art du tatouage, de la chirurgie du cerveau à la fabrication de robots ou à l'incessante activité humaine dans des espaces souterrains, Kazma documente l'existence d'extraordinaires capacités individuelles, de compétences techniques, voire d'impressionnantes formes de résistance du corps humain qui, par leur nature, demeurent invisibles ou peu connues.

En neutralisant l'éphémère et "l'excès dans l'implanifiable*", Kazma entreprend un examen quasi chirurgical de l'espace qui s'insère entre geste et temps, c'est-à-dire entre la préméditation d'un geste précis et le laps de temps qui s'écoule entre l'avant, le pendant et l'après de son exécution. En outre, à travers un strict et rigoureux processus de montage, non seulement au sein de chaque vidéo, mais aussi au plan de leur mise en espace dans l'exposition, l'artiste élabore une cartographie en mouvement des rythmes qui ponctuent l'expérience de l'activité humaine et les dynamiques narratives régissant la transmission du savoir. »

Marta Gili, « Avant-propos », in *Ali Kazma. Souterrain – Subterranean*, Paris, Jeu de Paume / Trézélan, Filigranes Éditions, 2017, p. 3.

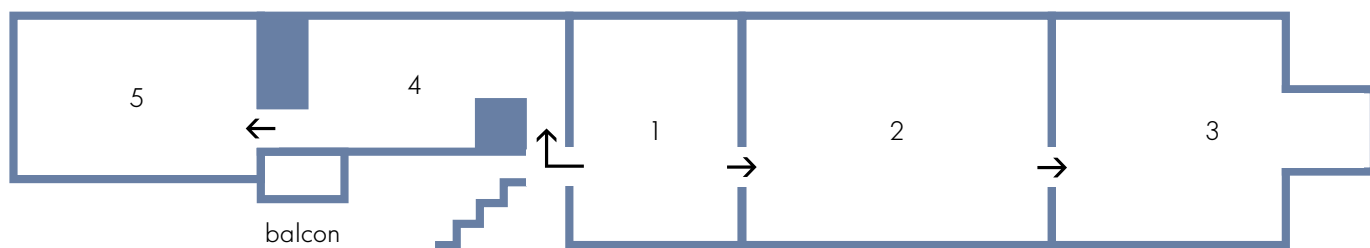
* Peter Sloterdijk, *Après nous le déluge. Les Temps modernes comme expérience antigénéalogique*, Paris, Payot, 2016, p. 67 et 72.

PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

Ali Kazma (né à Istanbul en 1971) a recours aux médias photographique et filmique, principalement à la vidéo, pour documenter des situations, des lieux et des structures où entre en jeu l'aptitude de l'homme à transformer le monde. Il constitue ainsi progressivement une vaste archive de la condition humaine. Son travail se déploie à la fois dans les champs économique, industriel, scientifique, médical, social et artistique. L'artiste opère seul, assurant lui-même le tournage et le montage. Sa conception singulière du film est liée à cette économie de moyens. Le corpus de ses œuvres, courtes et concises, comprend à ce jour plus de soixante films, qu'ils soient indépendants ou qu'ils s'inscrivent au sein de ses deux grandes séries, intitulées *Obstructions* et *Resistance*. Les œuvres sont présentées individuellement ou dans différentes combinaisons en interaction ouverte avec l'espace d'exposition.

Les vidéos de la série *Obstructions* (2005-en cours) traitent principalement d'initiatives singulières et concrètes prises par l'homme en vue de produire, restaurer et conserver la vie, et ce, en montrant les incessants efforts exigés par la conception, la maîtrise et le déplacement de formes. Avec la série *Resistance* (2012-en cours), l'artiste se focalise

d'avantage sur le corps humain en tant que figure centrale de la créativité et de l'inventivité artistiques, scientifiques et intellectuelles. «C'est par l'intermédiaire du corps, souligne Ali Kazma, que s'établit notre relation au monde, une relation qui est, pour chacun de nous, authentique et singulière. S'appuyant sur cette idée, cette série examine en quoi le corps peut devenir un site de résistance contre le totalitarisme et les idéologies oppressives, que chacun d'entre nous est susceptible de constituer en lui-même.» Première exposition de cette ampleur dédiée à Ali Kazma en France, «Souterrain» rassemble plus de vingt œuvres datant de 2006 à aujourd'hui, dont deux nouvelles pièces produites spécifiquement pour l'occasion. Elle emprunte son titre à une vidéo réalisée dans une usine de pipelines. Si cette œuvre fait directement référence à l'activité souterraine globalisée qui circule dans ces conduites, à leur fonction de transmission de l'énergie et des fluides, son titre se rapporte également à l'approche artistique de Kazma. Il évoque en effet les relations entre les aspects visibles et invisibles de la réalité, mettant en évidence le positionnement volontairement discret de l'artiste vis-à-vis du monde des images aujourd'hui.



Plan de l'exposition

SALLE 1

Les œuvres de la première salle introduisent l'ensemble de l'exposition en mettant l'accent sur la valeur primordiale de productions manuelles qui sont pourtant négligées au quotidien par la société de consommation. Ayant pour sujet la tâche qu'accomplit un artisan-horloger d'Istanbul, Recep Gürgen, *Clock Master* (2006) scrute la façon dont il répare et fait « renaître » une horloge du XIX^e siècle, démontant, nettoyant et réassemblant de mémoire le mécanisme. La caméra filme en très gros plan tout en enregistrant l'ambiance sonore qui règne dans l'atelier. On y perçoit l'attention aux détails qui est caractéristique du travail de Kazma. Le savoir-faire et le talent que manifestent les gestes de l'horloger sont également visibles dans *Calligraphy* (2013), où la dextérité avec laquelle est appliqué le calame met la tradition à l'honneur. La vidéo *Clerk* (2011) saisit l'intensité rythmique des gestes d'un employé administratif tamponnant des documents officiels dans l'étude d'un notaire et souligne le caractère répétitif de la tâche.

SALLE 2

Les films de Kazma sont l'aboutissement d'une observation pénétrante mais distanciée : l'artiste n'interfère jamais avec les sujets qu'il filme. Authentiques et puissantes, ses œuvres se caractérisent par la force de leur impact visuel. Les différentes vidéos présentées dans cette salle explorent l'idée d'espace : surface, profondeur et lieux spécifiques. *Tattoo* (2012) et *Taxidermist* (2010) montrent les gestes et les outils caractéristiques de ces artisans. Ali Kazma souligne ici moins le thème actuel que constituent le corps et sa maîtrise par la science que la portée physique, esthétique et temporelle de cette technique.

D'autres œuvres présentées dans cette salle font référence à l'espace entendu dans un sens plus territorial. *Safe* (2015) a été tournée dans l'archipel du Svalbard, près du pôle Nord. Une architecture rectangulaire en béton fait saillie sur un flanc immaculé et venteux de montagne enneigée. La caméra passe de cet environnement aux espaces intérieurs du bâtiment, à leurs murs gelés et à leurs

étagères sur lesquelles sont empilées des boîtes métalliques étiquetées qui sont autant d'indices de la fonction du lieu : la conservation de centaines de milliers d'espèces de graines. *Safe* invite le spectateur à s'interroger sur le rôle de l'humanité dans la rapide évolution de la nature.

North (2017) montre une mine de charbon abandonnée de l'île de Spitzberg, non loin du site où a été tournée la vidéo *Safe*. Elle représente l'histoire politique complexe et relativement récente de la région, marquée par la culture soviétique pendant plus de cinquante ans (de 1936 à 1991). L'architecture industrielle ainsi que les objets d'époque laissés à l'abandon sont autant de témoignages de la puissante idéologie qui imprégnait l'atmosphère de cet ancien environnement de travail. Couleurs et textures créent une atmosphère qui met en valeur le clivage entre l'échelle du temps humain et celle de la nature.

SALLE 3

Ali Kazma explore également diverses interactions de l'espace, de la mémoire et du temps. *Absence* (2011) a été tourné aux Pays-Bas, dans une base militaire souterraine de l'OTAN abandonnée au début des années 1990, à la fin de la guerre froide. Ce diptyque vidéo témoigne de la réappropriation par la végétation du bâtiment qui, devenu un musée de la guerre et un parc, offre des réminiscences de l'histoire mondiale récente et des affrontements des grandes puissances politiques. Cette œuvre convoque une réflexion sur les stratégies mises en œuvre par les puissances politiques qui sont parties prenantes des systèmes de défense mondiaux.

Le triptyque vidéo *Electric* (2016) se compose de séquences filmées en gros plans montrant l'enroulement en un lent mouvement circulaire de câbles électriques à haute tension. Cette œuvre méditative constitue une composition abstraite, la lumière qui se reflète sur la texture des différents types de câbles mettant en valeur le mouvement et les motifs créés par les matériaux. Outre sa référence à la surface picturale telle que l'envisage l'art moderne abstrait, elle peut s'interpréter comme une réflexion sur la vitesse des



Tea Time, 2017
Triptyque vidéo HD,
synchronisé, couleur, son,
7 min 17 s
Courtesy de l'artiste

communications à l'échelle de la planète, voire comme un commentaire sur les immenses richesses et pouvoirs que s'arroge aujourd'hui l'industrie.

En contrepoint, le récit visuel mis en scène dans *House of Letters* (2015) immerge le spectateur dans l'intimité de l'écrivain Alberto Manguel.

SALLE 4

Si Kazma abstrait systématiquement ses prises de vue et ses montages de toute émotion, celle du spectateur n'en reste pas moins susceptible de surgir, sous l'effet de l'information factuelle communiquée par l'œuvre. *Brain Surgeon* (2006), *Kinbaku* (2013) ou *Anatomy* (2013) nous invitent à envisager la représentation du corps humain depuis une perspective historico-culturelle, en introduisant les notions de relativité et de distance vis-à-vis du sujet. Elles soulèvent ici la question fondamentale du rôle de l'éducation, de la connaissance, de la culture et du savoir dans l'appréhension philosophique de la vie et de la mort. Ainsi, *Brain Surgeon* (2006) incite à percevoir le combat face à la maladie et la souffrance. Cette vidéo a pour sujet une opération chirurgicale du cerveau pratiquée sur une patiente atteinte de la maladie de Parkinson. Elle traite de la précision et des progrès dans le domaine médical. Plusieurs œuvres de cette salle exposent des situations mettant en évidence des traces d'activité historique et politique. *Mine* (2017), vidéo tournée au Chili, dans le désert d'Atacama, montre les vestiges d'une ancienne mine de salpêtre qui, ayant fermé à la fin des années 1930, fut réaménagée dans les années 1970 par le régime de Pinochet en camp de concentration et d'internement d'ouvriers, d'avocats, d'artistes et d'écrivains. *Prison* (2013), tournée dans le centre de détention de Sakarya, en Turquie, est une vidéo singulièrement muette. L'absence de toute activité humaine est contrebalancée par la présence puissante des images et des traces de vie. Le portrait officiel d'Atatürk, le premier président de la République turque, est l'un des indices de la situation géographique de la prison.

BALCON

Composé d'un reportage photographique sur les techniques de la reliure, de textes emblématiques et de 184 images de référence, complété par un texte d'Alberto Manguel consacré à l'histoire des livres, *Recto Verso* (Take5, Genève, 2012) est un livre d'artiste proposant une recherche approfondie sur l'histoire de l'édition. Le graphiste Philippe Apeloig a dessiné un code signalétique inspiré de symboles annotés dans un manuscrit de Jorge Luis Borges, auquel Manguel faisait la lecture alors qu'il était devenu aveugle à la fin de sa vie. Le relieur suisse Jean-Luc Honegger est l'auteur de l'objet final.

SALLE 5

Filmée dans une manufacture de vaisselle en verre, *Tea Time* (2017) est un triptyque vidéo invitant le spectateur à découvrir l'intensité de l'ambiance de travail qui règne au sein d'une chaîne de production industrielle. On est saisi par le rythme et la puissance des images de la viscosité du verre en fusion et de la chaleur irradiante, mais aussi par la cadence de la chaîne de production mécanique, qui rappelle les conséquences socio-politiques de la modernisation de l'industrie depuis les années 1930. En outre, l'artiste, tissant des liens entre le documentaire et le récit visuel purement esthétique, voire abstrait, de *Tea Time*, soutient que la teneur politique de son travail réside dans l'affirmation que la diversité, la complexité et la singularité sont autant d'aspects essentiels de la richesse de notre monde contemporain.

Pia Viewing

Commissaire de l'exposition

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Ouvrages et catalogues monographiques

- *Ali Kazma. Souterrain – Subterranean*, Paris, Jeu de Paume / Trézélan, Filigranes Éditions, 2017. Préface de Marta Gili, textes de Selen Ansen et Pia Viewing, entretien d'Ali Kazma avec Paul Ardenne et Barbara Polla.
- *Ali Kazma. A Voyage Around Our Minds*, Istanbul, Umur Publishing, 2017. Texte d'Alistair Hicks.
- *Ali Kazma. Zamancı / Timemaker*, Istanbul, ARTER – Space for Art, 2015. Textes de Selen Ansen, Paul Ardenne, Emre Baykal, Maurizio Bortolotti, Alain Dreyfus, Régis Durand, Cevdet Erek, Suna Ertuğrul, Mo Gourmelon, Ali Kazma, Alberto Manguel, H. G. Masters, Barbara Polla et Adnan Yildiz.
- *Ali Kazma. Resistance*, Istanbul, İKSV / Yapı Kredi Yayınları, 2013. Texte d'Emre Baykal.
- *Ali Kazma. Kitap. Book. Livre*, Istanbul, Galeri Nev, 2013. Texte de Régis Durand.
- *Ali Kazma. In It*, New York, C24 Gallery, 2012. Textes de Paul Ardenne, Ali Kazma et Barbara Polla.
- *Ali Kazma. Works 2005-2010*, Istanbul, Galeri Nev, 2011. Texte de Paul Ardenne.
- *Ali Kazma*, Roubaix, L'Espace Croisé, 2010. Textes de Mo Gourmelon et Ali Kazma.
- *Ali Kazma : une résidence en Morvan*, Saint-Léger-en-Bray, parc Saint-Léger hors les murs / musée de Bibracte / Parc naturel régional du Morvan / Saulieu, Relais Bernard Loiseau, 2010. Texte d'Isabelle Reiher.
- *Ali Kazma, Engellemeler / Obstructions*, Istanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010. Textes d'Emre Baykal, Jacques Coulais et Suna Ertuğrul.

Articles

- ARDENNE, Paul, « Expositions », *artpress*, n° 364, octobre 2010, p. 86.
- POLLA, Barbara, « Ali Kazma : Comment filmer un danseur ? », Paris, Maison européenne de la photographie, 2017 (<https://www.mep-fr.org/2017/04/14/ali-kazma-comment-filmer-un-danseur/>).

- DURAND, Régis, « Ali Kazma, représenter l'activité humaine », *artpress*, n° 403, septembre 2013, p. 49-53 (https://analixforever.files.wordpress.com/2013/09/kazma_artpress.pdf), repris dans « Comment vivre dans le temps », in *Un art incertain. Mutations de l'image photographique*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2017, p. 145.
- LEQUEUX, Emmanuelle, « Vidéaste du Monde », *Le Monde*, 6 octobre 2009 (http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/10/06/exposition-videaste-du-monde_1249775_3246.html#mYjdpwUClpkdBH2.99).
- LEQUEUX, Emmanuelle, « Ali Kazma, inspecteur du Travail à Nanterre : portraits vidéo depuis l'épicentre d'une violence planétaire », *Beaux Arts Magazine*, n° 319, janvier 2011, p. 141.

Ressources en ligne sur et avec Ali Kazma

- Interview d'Ali Kazma, Arte, 2013 : <https://www.youtube.com/watch?v=j6h2RMOKmQc>
- Rencontre avec Ali Kazma à l'occasion de son exposition « How to film a Poet », Artémédia, 2011 : <https://www.youtube.com/watch?v=mxDP3bW6HfI>
- Interview d'Ali Kazma par Barbara Polla, à l'occasion de son exposition « Livres » à la galerie Magda Danysz, Artémédia, 2013 : <https://www.youtube.com/watch?v=BPV4E-NOQjo>
- « Ali Kazma: Resistance. Pavillon de la Turquie, Biennale de Venise », Vernissage TV, 2013 : <https://www.youtube.com/watch?v=AlSRJ61JREE>
- Entretien avec Ali Kazma, *Le Magazine du Jeu de Paume*, 2012 (en anglais) : <http://lemagazine.jeudepaume.org/2012/09/ali-kazma/>
- Vidéo de l'exposition d'Ali Kazma à l'Espace Croisé, Centre d'art contemporain, Roubaix, du 9 octobre au 23 décembre 2009 : <https://www.youtube.com/watch?v=duBraPQmT5A>

PRIX

2010

■ Prix Nam June Paik, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Allemagne.

2001

■ Prix UNESCO pour la Promotion des Arts, 7^e Biennale d'Istanbul, Turquie.

EXPOSITIONS PERSONNELLES

2017

- « Souterrain », Jeu de Paume, Paris.
- « Tea Time », Galeri Nev, Istanbul, Turquie.
- « Safe », Akıncı Gallery, Amsterdam, Pays-Bas.
- « Safe Home », Qbox Gallery, Athènes, Grèce.

2016

■ « Crystal Seed », Sekerbank Açıkkekran New Media Arts Gallery, Istanbul, Turquie.

2015

- « Absence », Capri, Düsseldorf, Allemagne.
- « Care », Francesca Minini Gallery, Milan, Italie.
- « Zamancı / Timemaker », ARTER – Space for Art, Istanbul, Turquie.

2013

- « Livre / Book », galerie Magda Danysz, Paris, France.
- « Kitap / Book », Galeri Nev, Istanbul, Turquie.
- Pavillon turc, 55^e Biennale de Venise, Italie.
- « Ali Kazma : Vidéomix », La Casa Encendida, Madrid, Espagne.

2012

- « In It », C24 Gallery, New York, États-Unis.
- « Intimacy », Francesca Minini Gallery, Milan, Italie.
- « Absence », Qbox Gallery, Athènes, Grèce.
- « Black Box », Hirshhorn Museum, Washington, États-Unis.

2011

- « How to Film a Poet? », Analix Forever – Topographie de l'Art, Paris, France.
- Loop Art Fair, Barcelone, Espagne.
- « Kızıl Tilki Ölmeli / Red Fox Must Die », Galeri Nev, Istanbul, Turquie.

2010

- « Savoir-faire », Galerie Villa des Tourelles, Nanterre, France.
- « Things We Do », TANAS, Berlin, Allemagne.
- « Things We Do », arC, scène nationale du Creusot, Le Creusot, France.

2009

- « Obstructions », Kazim Taskent Yapı Kredi Galerisi, Istanbul, Turquie.
- « Retrospective », Analix Forever, Genève, Suisse.
- « Obstructions », Espace Croisé, Roubaix, France.
- « Obstructions », Qbox Gallery, Athènes, Grèce.

2008

- « Obstructions », Francesca Minini, Milan, Italie.

2004

- « Geriye Kalan », Platform Garanti, Istanbul, Turquie.

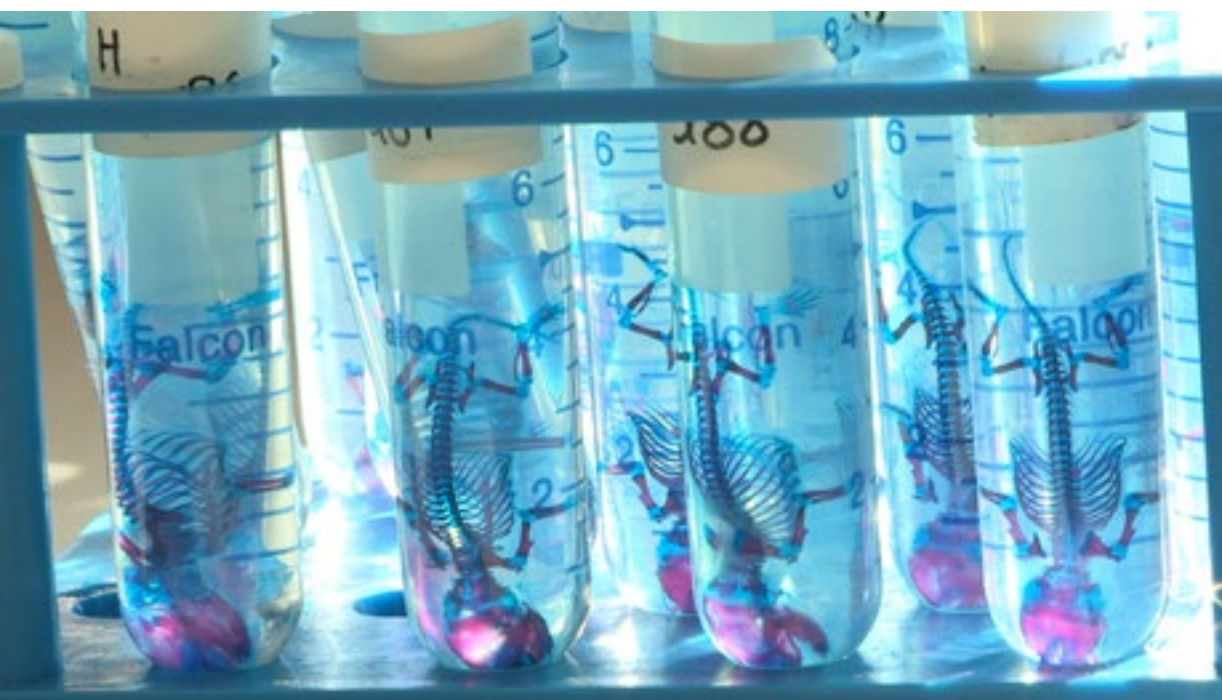
SÉLECTION D'EXPOSITIONS COLLECTIVES

2017

- « Dance With Me », Maison européenne de la photographie, Paris, France.
- « Doublethink – Double Vision », Pera Museum, Istanbul, Turquie.
- « Overture: New Acquisitions », Borusan Contemporary, Istanbul, Turquie.
- 7^e Biennale d'art contemporain de Moscou, Russie.

2016

- « Are We Human? », 3^e Biennale du design, Istanbul, Turquie.



Laboratory, 2013
Série *Resistance*
Vidéo HD, couleur, son, 4 min
Courtesy de l'artiste et de
l'Istanbul Foundation for
Culture and Arts

- «Freundschaftsspiel Istanbul: Freiburg», Museum für Neue Kunst, Freiburg, Allemagne.
- «The Presence of Absence, or the Catastrophe Theory», IZOLYATSIA, Kiev, Ukraine.
- «This Yearning Is Ours!», Centre of Contemporary Art Znaki Czasu, Torun, Pologne.
- «Le sens de la peine : art et prison», La Terrasse – Espace d'art, Nanterre, France.
- «HackingHabitat.ArtofControl», Wolvenplein, Utrecht, Pays-Bas.

2015

- «Istanbul. Passion, Joy, Fury», MAXXI – Museo nazionale delle Arti del XXI secolo, Rome, Italie.
- «Memory & Oblivion», Station Beirut, Beyrouth, Liban.
- «Body Memory», Analix Forever – Topographie de l'Art, Paris, France.
- «Artist in Their Time», Istanbul Museum of Modern Art, Istanbul, Turquie.
- 1^{re} Biennale art nOmad, parvis du Palais de Tokyo, Paris.

2014

- «Unter die Haut. Rokitsansky – Skoda – Zuckermandl Die Geburt der modernen Medizin», Josephinum, Vienne, Autriche.
- «Puisqu'on vous dit que c'est possible», Saline Royale, Arc-et-Senans, France.
- «La Belle Échappée», Château des Adhémar – Centre d'art contemporain, Montélimar, France.
- «Simples gestes», musée du Cristal, Saint-Louis, France, dans le cadre de la programmation hors les murs du Centre Pompidou-Metz, France.
- «FAIR PLAY – Art, Sport and Video beyond Limits and Borders», MAXXI – Museo nazionale delle Arti del XXI secolo, Rome, Italie.
- «Overture: New Acquisitions», Borusan Contemporary, Istanbul, Turquie.
- «Through the Looking Glass», ARTER – Space for Art, Istanbul, Turquie.
- «PLAYTIME», Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Munich, Allemagne.

2013

- «Motopoétique», MAC – musée d'Art contemporain, Lyon, France.
- «Œuvres de la Collection Philippe Cohen. 20 ans d'Acquisitions», Passage de Retz, Paris, France.
- «The Red Queen», MONA – Museum of Old and New Art, Hobart, Australie.
- «The Unanswered Question. Iskele 2», NBK – Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, Allemagne.
- «L'eau et les rêves», Abbaye, Jumièges, France.
- «Quel travail ?! Manières de faire, manières de voir», CPIF – Centre photographique d'Île-de-France, Pontault-Combault, France.

2012

- «History is Mine», Le Printemps de Septembre, Toulouse, France.
- «The Imminence of Poetics», 30^e Biennale de São Paulo, Brésil.
- «Arsenale», 1^{re} Biennale d'art contemporain, Kiev, Ukraine.
- «À la croisée des images», Maison européenne de la photographie, Paris, France.
- «For You», Muzeum Sztuki, Łódź, Pologne.

2011

- «Untitled», 12^e Biennale d'Istanbul, Turquie.

2010

- «Cinéphémère», FIAC, Paris, France.

2009

- «Istanbul Traversée», Lille 3000, Lille, France.

2008

- «Art in the Auditorium», The Whitechapel Art Gallery, Londres, Royaume-Uni.

2007

- «The History of a Decade that Has not yet Been Named», 9^e Biennale de Lyon, France.



Tattoo, 2013
Série *Resistance*
Vidéo HD, couleur, son, 8 min
Courtesy de l'artiste et de l'Istanbul
Foundation for Culture and Arts

APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard du parcours et des œuvres d'Ali Kazma, cette partie du dossier aborde quatre thématiques :

- « Exploration du réel et montage des images » ;
- « Passage du temps, énergie et entropie » ;
- « Activités humaines et processus de production » ;
- « Gestes et corps à l'œuvre ».

Afin de documenter ces champs d'analyse et de réflexion sont ici rassemblés des extraits de textes d'historiens, de théoriciens, d'écrivains et d'artistes, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective.

Des orientations bibliographiques et des ressources en ligne permettent ensuite de prolonger et de compléter ces axes thématiques.

EXPLORATION DU RÉEL ET MONTAGE DES IMAGES

■ « Je gagnerai Bakou par un de ces ferries qui rallie le Kazakhstan à l'Azerbaïdjan. De Bakou, j'irai vers la Turquie par la Géorgie. À pied ou à vélo je ne le sais pas encore, mais *by fair means*, loyalement, sans propulsion motorisée. Au bout de ma route, j'aurai relié trois mers, parcourant le même trajet qu'une larme d'or noir de la haute Asie convoyée à travers steppes et monts jusqu'au ventre des tankers de Méditerranée pour que je poursuive sa marche folle.

Ce voyage m'a été inspiré par ma passion des oléoducs. Les tubes m'obsèdent, les pipelines me ravissent. Je peux contempler pendant des heures les striures dessinées par leur réseau sur les cartes de géographie. On croirait les intestins de quelque dieu de l'énergie qui se serait fait hara-kiri devant les menaces de la pénurie d'hydrocarbures. Le long de tracés rectilignes, les *pipes* convoient une pâte visqueuse. L'huile fluide coule dans le tube en dur pareille au sang dans l'artère. L'entrelacs de ses serpents charriant le boudin noir des sous-sols ressemble à des veines qui irrigueraient le plus vaste organisme vivant : l'humanité. Les oléoducs constituent des invitations au voyage. Ils dessinent des itinéraires excitants. Ils sont des lignes de fuite. Ils symbolisent les axes de tension entre les nations. Leurs fils raccordent les gisements souterrains aux mers lointaines. Leurs tracés se frayent chemin à travers les faiblesses de la géographie. Par les cols, les vallées et les plaines, ils empruntent les routes historiques. Là où sont passées les hordes en haillons, les caravanes de marchands, là où furent ouvertes les premières pistes, posés les premiers rails, là fuse aussi le pétrole.

Profitant de cette traversée de terres à haute valeur pétrolifère je veux consacrer mon temps d'avancée solitaire à réfléchir au mystère de l'énergie. Celle que nous extrayons des strates de la géologie mais aussi celle qui attend son heure au plus profond de nous — moteur insaisissable qui génère les actions, les paroles, les pensées. Ce volcan dont on ne sait de quel feu il se nourrit ni quand il partira en cendre. Pétrole et force vitale procèdent du même principe : l'être humain possède un gisement de forces que

des forages propices peuvent faire jaillir. Je tâterai de ces ressorts qui nous jettent dans l'action, nous poussent à nous lever le matin, nous condamnent à une vie hâtive au lieu de nous convertir à l'adage zen : *first do nothing, then rest*. Peut-être ainsi saurai-je mieux puiser au fond de moi les réserves d'énergie, convoquer mes forces et libérer celles qui hibernent dans les recoins de mon âme.

J'avais deux solutions pour mener ces réflexions : poser mon cul sur une chaise de bois et, la tête dans les mains, creuser la question avec la pelle du silence et du temps. Ou bien actionner les rouages de mon corps, battre le tapis des steppes, recourir à mes ressources physiques pour tailler la route à travers un univers de prédation des réserves naturelles et nourrir mes interrogations. J'ai parié que le mouvement est le derrick de la pensée. Les idées jailliront mieux sous les pas du vagabond que sous le couvercle de la méditation. »

Sylvain Tesson, *Éloge de l'énergie vagabonde*, Sainte-Marguerite, Éditions des Équateurs, 2007, p. 15-17.

■ « Paul Ardenne : Voilà qui me fait penser à *Subterranean*, une œuvre qui se consacre à l'évocation visuelle du montage d'un gazoduc comme on en construit tant aujourd'hui : une voie de communication énergétique. On voit un homme, un contremaître, qui vérifie la qualité des soudures à l'intérieur de tubes : des compositions très abstraites, les accents étant mis sur les lignes de soudure, le fraisage des tuyaux, rendus plus lisses pour que le flux d'énergie s'y écoule de manière plus fluide. On est au cœur de la "méthode Kazma" : équilibrer ce qui renvoie strictement au réel avec ce qui renvoie strictement à l'art. La donnée du souterrain est d'autant plus intéressante ici qu'elle est non seulement convoquée par une vidéo qui parle de souterrain à proprement parler, mais aussi et surtout parce qu'Ali donne à l'ensemble de son exposition le titre "Souterrain", ce qui signifie que, au-delà d'une seule œuvre qui porte cet intitulé, le concept même de souterrain est ici beaucoup plus large, voire générique de l'œuvre, qu'il est dans les gènes mêmes de l'œuvre dans sa totalité.



Subterranean, 2016
Diptyque vidéo HD,
synchronisé, couleur, son,
5 min 20 s
Courtesy de l'artiste
et du Borusan Contemporary,
Istanbul

Il faut, pour penser cela, réinterroger l'œuvre depuis le début : une cinquantaine de vidéos d'une durée comprise entre 4 et 12 minutes, toutes consacrées à des gestes humains accomplis dans des circonstances qui sont celles du quotidien, du monde de tous les jours. Où est le souterrain dans ce contexte-là ? Certainement pas dans le fait qu'Ali filme des choses qu'on ne voit pas ou dissimule au regard parce qu'elles appartiennent aux secrets intimes ou politiques. Car si certaines de ces vidéos répondent à la volonté de l'artiste de montrer des activités en général retirées du champ du visible (comme dans le cas de *Prison*, de *Tattoo*, de *Cryonics* et de *Subterranean* bien sûr), la plupart des thèmes ne relèvent pas de la nécessité du caché. En réalité, le souterrain d'Ali est un canal particulier qui permet de court-circuiter les voies habituelles de communication et de visibilité et d'approcher un pan de la réalité d'une manière qui n'est ni spectaculaire, ni piégée par l'idéologie, et qui peut cultiver un rapport de confrontation simple, directe et "normale" au monde. Le tunnel devient une voie de communication que l'on ne voit pas de l'extérieur. Une voie que l'on explore de l'intérieur. Barbara Polla : Ali, avez-vous choisi d'explorer le tunnel comme un nouvel espace en tant que tel, ou plutôt comme une métaphore ?

Ali Kazma : Pour chaque nouvelle création, je choisis et j'explore un nouvel espace que je ne connais pas encore, un espace que je pénètre, que j'observe, dans lequel je vais ressentir la situation donnée, que je regarde, puis que je filme. J'essaie de creuser, de créer de nouvelles voies à l'intérieur de ce qui existe. J'utilise toujours mes expériences – mes fouilles – préalables pour me déplacer dans le lieu que j'explore et pour en capter les significations, la profondeur et les connexions qui s'y jouent entre le temps, l'espace et les objets. J'apporte mes "outils" et j'essaie à chaque fois de les affiner et d'en créer de nouveaux. Il s'agit pour moi d'être *sur place*, de me concentrer et de creuser. »
« Les films comme la vie. Ali Kazma, en conversation avec Paul Ardenne et Barbara Polla », in *Ali Kazma. Souterrain – Subterranean*, Paris, Jeu de Paume / Trézélan, Filigranes Éditions, 2017, p. 55-56.

■ « Il importe ici de préciser quelques points relatifs à la méthode d'Ali Kazma. D'une part, la très grande quantité d'images recueillies lors des séances de tournage, qui fond littéralement au montage – des heures de rushes pour ce résultat, quelques minutes seulement de bande exploitée. Autre point notoire, le rythme spécifique à chacune des productions vidéo d'Ali Kazma. Ni heurté ni contemplatif, n'exploitant ni le cut-up ni le déroulé sans intervention, le rythme imprimé ici au dévoilement des images se calque sur la rythmique propre au travail enregistré par le film. [...] Cette rythmique particulière n'est pas seulement un décalque des rythmes inhérents à l'activité dont l'artiste enregistre la nature. C'est aussi une manière de briser l'esthétisation qui pourrait sourdre d'un traitement exagérément peaufiné du rythme même des images. Il est patent que dilater la durée d'une projection d'images, pour le spectateur, induit un phénomène de contemplation. À l'inverse, la livraison accélérée de ces images produira chez ce même spectateur une sensation d'emballement, de nervosité. Le rythme, au cinéma comme en vidéo, c'est le style. Le style de Kazma, à cet égard, peut être qualifié par un principe en apparence simple à appliquer quoique, dans les faits, complexe à calibrer : celui de la pertinence. Il s'agit bien de réfréner toute esthétisation, toute pulsion à "surcharger" les images – comprendre, toute velléité à faire de celles-ci le support et l'emport de réalités, d'intentions ou de métaphores qui en excèdent le sens et ce qui est censé en premier lieu être montré. [...] Encore faudra-t-il préciser deux choses : la première a trait à la construction, au montage proprement dit, mais envisagé cette fois dans son développement, dans sa durée. Si Ali Kazma opère par soustraction, il agit aussi par rangement. Les images qu'il nous propose, ainsi, ne sont pas forcément montées (puis projetées) dans l'ordre qui est celui de leur enregistrement. Il y a bien une logique interne à l'action montrée mais celle-ci ne va pas toujours recouper le développement réel de l'action, sa vraie chronologie. [...] Le deuxième point soutenant la thèse du rendu "pertinent" de l'écriture vidéographique d'Ali Kazma est son utilisation



Clerk, 2011

Vidéo, couleur, son, 3 min 30 s

Production : Vehbi Koç Foundation, Istanbul

Collection Neufilze OBC

du son. Jamais d'accompagnement musical sur ces images-là. Le son proposé à l'écoute est le son brut, comme exfiltré du domaine des images, un son toujours traité par Ali Kazma avec une précision telle qu'il en devient un acteur des images. Le son, pour l'occasion, accompagne fidèlement les images et, dans le même temps, semble pourtant s'en dissocier. Il surligne ce qui est vu, permet de mieux cerner la nature de ce qui est vu, mais sans prendre toute la place. Le son tel que le traite Ali Kazma (on se doit d'insister sur ce verbe) devient l'analogue d'une matière, comme l'est la glaise pour le modelleur : un médium à part entière au service d'une entité, celle de l'image-son.»

Paul Ardenne, «Ali Kazma. Un regard pensif.», in *Ali Kazma. Works 2005-2010*, Istanbul, Galeri Nev, 2011, p. 43-48.

■ « Ce n'est qu'avec la venue du parlant, et par le truchement de l'image sonorisée, que les sons du monde, offerts dans leur diversité, émergent à travers l'écran. Pourtant, c'est en se concentrant dans le dialogue – espace vivant de la littérature – que le son du cinéma construit sa bande sonore. Les discours : voix et musiques prennent tout l'espace, reléguant le plus souvent le monde des bruits au loin. Parler d'un cinéma muet, plutôt que d'une image silencieuse ou non sonorisée, indique bien la nature de ce qui lui faisait défaut : il s'agirait d'un cinéma à qui il manque la parole plutôt que le son. Pourtant, au point culminant de ce cinéma dit muet, nombre de cinéastes – tels Eisenstein ou Dziga Vertov – firent apparaître dans leurs films des images d'objets émettant : cloches battantes, marteaux-pilons, bielles de machines, hommes ou femmes riant ou criant. La rapidité du montage construisait une discontinuité visuelle qui tentait d'approcher les rythmes sonores ; la proximité des cadrages simulait puissances et intensité. L'apparition du cinéma sonorisé fit disparaître cette volonté de manifester par l'image la présence du monde sonore. Ainsi, ces sons du monde n'étaient désirés tant qu'ils apparaissaient sous leur forme symbolique. Ce cinéma, qui commence à peine à caler ses musiques et à synchroniser ses voix, intègre peu les sons du monde. [...] L'histoire de l'enregistrement nous

rappelle que le sonore existe d'abord en tant qu'espace du langage. Jouant un rôle tampon, la distance amenée par la narration nous protège d'un contact direct avec la violence du monde. La violence que le son nous donne à vivre dans son "effet de réel" est toujours perçue comme en direct, comme en train d'avoir lieu. Mais en fait, une fois transposée en récit, la réalité sonore s'offre au second degré. Nous retrouvons là l'effet édulcorant, aussi présent à la radio qu'à la télévision, du commentaire d'actualités offert par le journaliste qui oblitère totalement les sons du direct. [...] Le son du monde serait-il "inaudible" parce que d'une brutalité insupportable ? Il ne s'agit pourtant pas du réel mais de sa simple reproduction enregistrée. Médiatisée, la violence serait-elle encore si insoutenable à entendre qu'on organise cette conjuration ? L'image sonore serait-elle si violente qu'elle n'offrirait de solution que dans sa mise à l'écart ? L'éloquence des sons serait trop puissante ? Ou bien serions-nous si fragiles, même face au simulacre que constitue l'enregistrement lui-même ? L'image sonore aurait-elle une telle force ? »

Daniel Deshays, *Entendre le cinéma*, Paris, Klincksieck, 2010, p. 22-24.

■ « Tempo

Le montage donne au récit sa respiration. Ici, on nous montre quelque chose tranquillement, tout au long, avec de longues séquences. Ailleurs, ce sont des flashes menés à fond de train. L'émotion du contenu dramatique est transférée sur le spectateur par l'agitation visuelle. Le rythme des images agit comme une mimique de l'exposé, comme la gesticulation du parleur (en l'occurrence le montreur). On a toujours fait ainsi. Mais le point intéressant, c'est qu'il a été possible de réduire la durée des flashes jusqu'au montage tourbillonnant des films russes. La seule condition étant que nous percevions des images très brèves qui défilent devant nos yeux durant une fraction de seconde. Il y a seulement dix ans, notre œil n'aurait pu saisir la rapidité fulgurante des flashes russes. Ils seraient passés devant nous comme une bande grise et confuse. Nous avons aussi appris à voir plus vite.

Musique visuelle

Mais le tempo du montage n'est pas toujours et seulement respiration et accentuation, le montage n'est pas purement et simplement une sorte de mouvement expressif du contenu dramatique. Le rythme du montage peut acquérir une valeur propre, indépendante, musicale pour ainsi dire, qui n'a plus qu'un rapport éloigné et irrationnel avec le contenu. Les images d'un paysage, de bâtiments ou d'objets n'ayant aucun contenu dramatique peuvent produire, grâce au montage, un rythme visuel qui n'est pas moins expressif que la musique. [...] S'il s'agit de séquences d'un mouvement dramatique, le mouvement à l'intérieur des images et le mouvement des images elles-mêmes dans les alternances du montage peuvent avoir des rythmes que l'on a voulu différents et dont la coordination est "seulement" contrapunctique. Un paysage où rien ne bouge peut s'animer dans le rythme sauvage des changements de cadrage.»

Béla Balázs, «Le Montage», in *L'Esprit du cinéma* [1930], trad. de l'allemand par Jacques Chavy, Paris, Payot, 2011, p. 231-232.

■ «"Il n'y a pas d'image, il n'y a que des images. Et il y a une certaine forme d'assemblage des images : dès qu'il y a deux, il y a trois. [...] C'est le fondement du cinéma". Godard [...] ne voit et ne construit l'image que plurielle, c'est-à-dire prise dans ses effets de montage. C'est la grandeur du cinéma – mais aussi de la peinture dont, à l'exemple d'Eisenstein, il reconnaît qu'elle est une grande "monteuse" – que d'avoir fait fleurir cette essentielle pluralité dans le temps déroulé du mouvement. Rappelons-nous, à titre d'exemple, sa façon de reconnaître le génie d'Alfred Hitchcock :

"[Hitchcock] a restitué [...] toute sa puissance à l'image et aux enchaînements d'images. [...] Hitchcock faisait partie d'une génération qui avait connu le muet. Chez Hitchcock, l'histoire vient vraiment du film, elle se développe en même temps que le film, comme le motif se développe chez le peintre. [...] Il a découvert le montage. L'histoire du cinéma sur laquelle je travaille sera plutôt celle de la découverte d'un continent inconnu, et ce continent c'est le montage. [...] Lorsque Eisenstein dans ses écrits parle du Greco, il ne dit jamais 'ce peintre', mais 'ce monteur'²..."

[...] Godard n'est pas le seul à défendre ce genre de positions. Un cinéaste aussi différent que Robert Bresson énonce des idées assez proches lorsqu'il réfute la "valeur absolue d'une image" ; lorsqu'il insiste pour dire qu'"il n'y a pas tout" dans ce domaine ; lorsqu'il impose à la représentation une manière de "fragmentation [qui rend les parties] indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance" ; lorsqu'il invoque, avec la "toute-puissance des rythmes", cet art du montage grâce auquel "une image se transforme au contact d'autres images comme une couleur au contact d'autres couleurs" ; lorsqu'il cherche, au fond, tout "ce qui se passe dans les jointures" et observe le fait étrange "que ce soit l'union interne des images qui les charge d'émotion" ; lorsqu'il se fait un principe de "rapprocher les choses qui n'ont encore jamais été rapprochées et ne semblaient pas prédisposées à l'être" ; tout cela de façon à "démonter et remonter jusqu'à l'intensité", tant il est vrai que les images "se fortifient en se transplantant"³.

Dans *Cinéma cinéma*, Godard nommait table critique à la fois sa table de travail – jonchée de livres ouverts, de notes écrites, de photographies – et sa table de montage : n'était-ce pas une façon d'affirmer que le cinéma montre l'histoire, même celle qu'il ne voit pas, dans la mesure où il sait la monter ? »

Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004, p. 169-170 et 174-175.

1. Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard II. 1984-1998, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 430.

2. Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard I. 1950-1984, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 412-415.

3. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975.

■ « Sur l'image de gauche, en noir et blanc, on voit un homme qui introduit de petites pièces métalliques dans une presse. Seules les mains sont d'abord visibles, au ralenti, puis un second plan inclut aussi le visage de l'ouvrier, où se lit un effort d'attention que ne justifie pas une activité aussi uniforme.

Sur l'image de droite, on voit un missile rouge survolant un terrain boisé ; la vue est prise en plongée, à une distance variable, depuis un avion. Au bruit de l'engin, qui pourrait aussi bien venir de l'usine où fonctionne la presse, se mêle une musique synthétique de supermarché. Une vidéo de promotion pour le missile Atlas. Ces deux séquences proviennent de mon travail *Auge / Maschine* (*Œil / Machine*), un film sur double écran. Une projection de ce type met en jeu la succession ainsi que la simultanéité, chaque image renvoie à celle d'après ainsi qu'à celle d'à côté. Pointe vers ce qui a eu lieu avant et vers ce qui a lieu en même temps. Imaginons trois doubles liaisons sautant entre les six atomes de carbone d'un noyau benzénique : c'est une relation ambivalente de ce type que je perçois entre tel élément apparaissant à un moment donné sur l'une des pistes et tel autre qui lui succède ou le côtoie. [...] Quand on me proposa en 1995 de participer à une exposition avec une réalisation partant sur mon propre travail, j'y vis l'occasion d'utiliser à nouveau une double projection (*Schnittstelle / Section*, Allemagne / France, 25 min, 1995). Je parlais de l'idée que, dans le montage d'un film, on ne voit qu'une seule image, tandis qu'on en voit toujours deux dans un montage vidéo l'image déjà montée et la prochaine image à choisir. Quand Godard en 1975 avait sorti *Numéro deux*, un film en 35 mm montrant (la plupart du temps) deux écrans vidéo, j'avais eu la conviction qu'il était question ici de la nouvelle expérience faite à la table de montage vidéo, de la comparaison de deux images. Qu'est-ce qui est commun à ces deux images ? Qu'est-ce qu'une image peut avoir de commun avec une autre image ? »

Harun Farocki, «Influences transversales», *Trafic*, n° 43, Paris, automne 2002, p. 21-22.

■ « Les films d'Ali Kazma s'appellent les uns les autres par une concentration de gestes appliqués, grossis, isolés qui transforment un état donné. Chaque film qui s'ajoute complète la série et existe isolément. Cependant leur mise en exposition active des interférences visuelles et sonores. Les films n'ont pas la même durée et ne sont donc pas synchronisés. Ainsi ces conjonctions se renouvellent sans cesse. L'artiste qui a étudié son cadrage et son montage, ordonnant des rushes captés intuitivement, semble



Vue de l'exposition d'Ali Kazma
au pavillon turc de la 55^e
Biennale de Venise, 2013
De gauche à droite : *Calligraphy*, *School*,
Laboratory et *Cryonics*
© Roman Mensing

“abandonner” ses images au flux perpétuel et imprévisible de l'exposition, afin de ne pas en figer la vision. La rencontre fortuite de certaines images et de certains sons accroît indéfiniment les possibilités de perception de la série *Obstructions*. Les films sont montrés régulièrement selon de nouvelles associations comme s'il s'agissait “d'entretenir” leur interprétation, comme l'on entretient une mécanique pour s'assurer de sa bonne marche et de les relancer. À chaque exposition, l'artiste expérimente de nouvelles associations, varie le nombre de films, les présente vidéoprojetés ou sur des écrans plasma selon les possibilités. Ces décisions de mise en scène révèlent toute la portée des films plus efficace qu'une projection en salle. Les films d'Ali Kazma sont conçus pour être exposés et se confronter entre eux. Les images travaillent ensemble dans un principe d'enchevêtrement et d'enlacement électrisés. Les films nous agrippent et cognent de leur retentissement visuel et sonore.»

Mo Gourmelon, «Les *Obstructions*. Des films denses et cadencés», *Ali Kazma*, Roubaix, *L'Espace croisé*, 2010, p. 14-15 (en ligne : <https://fr.calameo.com/read/0033542799bcd3c694e36>).

■ «Pour Ali Kazma, la dernière étape de la création de l'œuvre a lieu dans l'espace d'exposition lui-même. La perception est conditionnée par l'espace dans lequel l'œuvre est présentée, mais aussi, dans une large mesure, par l'interaction avec les autres œuvres que l'artiste choisit de montrer à proximité, mettant une fois encore en évidence l'idée sous-jacente que son travail repose sur la multiplication des œuvres, dans la composition d'une archive en perpétuelle croissance. L'interaction des œuvres rend manifestes aux yeux du spectateur les variations de couleurs, de formes et de rythmes, soulignant par conséquent leurs qualités esthétiques. Cette composition au sein de l'espace de l'exposition est non seulement de la plus haute importance pour l'artiste, mais chaque étude visuelle, ou chaque œuvre d'art, constitue aussi en quelque sorte un archétype : les sujets sont autant de motifs reliés à

la mémoire individuelle et collective. L'utilisation de la vidéo est à cet égard particulièrement intéressante, car c'est un médium offrant au spectateur, dans un temps et un espace donnés, l'occasion de se remémorer son savoir personnel ou subjectif relatif aux sujets traités dans ces œuvres. L'artiste s'efforce de laisser au spectateur le plus de liberté possible, lui donnant la possibilité de se déplacer à sa guise dans les espaces ouverts où les projections et / ou les écrans composent ses installations.»

Pia Viewing, «Jadis, par la suite», in *Ali Kazma. Souterrain – Subterranean*, Paris, Jeu de Paume / Trézélan, Filigranes Éditions, 2017, p. 18.

■ « En 2005, le film *Today*, premier de la série, s'ouvre sur une sentence en surimpression : "The Second Law of Thermodynamics is a tendency in nature to proceed toward a state of greater molecular disorder / Therefore, a high level of organization is very improbable in nature. Local obstructions to the second law make life possible" – (La seconde loi de la thermodynamique est une tendance de la nature à atteindre un plus grand désordre moléculaire / Un haut niveau d'organisation est donc très improbable dans la nature. Des obstructions locales rendent la vie possible.) – et se ferme avec "Obstructions to the second law". Ainsi apparaît clairement le substantif qui donnera son nom à la série. Le film *Today* compile trente-deux instantanés de une à deux minutes chacun qui enregistrent des micro-événements du quartier Karaköy d'Istanbul. Des activités laborieuses menées dans l'espace public et en intérieur, échappant toutes à l'attention, se succèdent. Initialement et avant d'être regroupées, ces courtes séquences étaient filmées chaque jour et diffusées isolément le soir dans la vitrine d'un magasin à Tünel Square. Ali Kazma signalait ainsi sa participation à la biennale consacrée à l'espace public : *Istanbul Pedestrian Exhibition 2*, Tünel-Karaköy. Le repérage quotidien et méthodique de détails de la vie du quartier devint progressivement significatif et incita l'artiste à les rassembler. La caméra scrutait différentes activités de réparation, maintenance, fabrication de produits de consommation courante et artisanaux. Travaux et interventions sur la voie publique – soudure de câbles, descente en rappel d'une grue... alternant plongée et contre-plongée – s'additionnaient à la préparation de plats, le service en restauration, le tamponnement de documents chez un notaire, la fabrication de clés, la réparation d'une horloge, la découpe de viande, l'affûtage de lames, la couture artisanale et encore la ronde de derviches, la méditation, la pratique du yoga... Ces activités physiques et spirituelles ont été filmées de très près. Elles visaient à enregistrer la précision de gestes, à des rythmes spécifiques, le tout ponctué de nature mortes

introduisant des respirations, de la quiétude, alternant vues intérieures et plans fixes du marché aux poissons ou du port. *Today*, avec le recul, peut être considéré comme un ensemble de repérages, impressions fugitives soudées en une unité reconstituée de l'affairement du quartier. Certaines activités seront développées dans les films suivants. Mais cette fois le processus de fabrication sera documenté intégralement. Il s'inscrit dans la durée et implique une immersion de l'artiste dans des environnements spécifiques pour la plupart forclos. Ali Kazma s'interroge sur la condition de l'homme qui s'évertue à vouloir freiner les effets du temps et à entraver la déperdition d'énergie et la désintégration inscrite inéluctablement dans la nature. Il se protège, façonne son corps et la matière, transforme son environnement industrieusement. Il est dans l'essence humaine de ne pas se résoudre à la dégénérescence. Agir, produire, accumuler, sont ses principaux recours pour défier le passage du temps. »

Mo Gourmelon, « Les Obstructions. Des films denses et cadencés », in Ali Kazma, Roubaix, L'Espace croisé, 2010, p. 8-9.

■ « Et en tant qu'êtres humains nous avons une mesure du temps très spécifique : nous pouvons imaginer nos parents, nos grands-parents, nos enfants, une génération de plus peut-être ; les historiens quant à eux peuvent intégrer dans leur cerveau le temps de l'Histoire, mais, de manière organique, nous sommes toujours dans le présent et n'intégrons au mieux que cent, deux cents ans. Qui plus est ce temps est distinct pour chaque présence naturelle, deux cents ans c'est beaucoup pour un insecte, alors que c'est peu pour un arbre. Notre mesure du temps est à mesure humaine, elle est en rapport avec la mesure de notre propre vie – quatre-vingts ans est une durée logique pour nous, alors que si nous ne vivions que cinq ans ou au contraire trois mille, notre approche du temps, notre rythme, seraient très différents. L'échelle de notre vie est l'échelle avec laquelle nous mesurons le temps – notre échelle humaine –, alors que dans *Absence*, l'échelle du temps est celle de la

nature, et non plus l'échelle humaine. Le temps humain n'a plus de sens ici et c'est très angoissant. Mais même dans cette échelle différente, le temps n'est pas gelé, nous sommes juste dans un autre rythme : voyez la mousse sur les arbres, sur les pierres, écoutez le vent... Avec le vent on entend tout, tout ce qui change et se meut. Le processus continue. Je trouve qu'il est difficile de gérer la limite absolue du temps de nos vies, à savoir la mort : il n'est pas un jour que je ne pense à cela – à la limite, à la fin. Et alors se pose la question brûlante, comment vivre ? Comment vivre dans le temps et comment nous approprier ce temps, le faire nôtre, l'intégrer, le ressentir, le vivre ? Dans mes travaux je poursuis les traces du temps et je cherche à comprendre comment l'entropie se fraie sa place dans la nature. Je considère le temps comme une invention humaine pour mesurer, à défaut de contrôler, le changement. C'est quelque chose que je cherche constamment à "fixer" dans mes images : imprimer dans mon travail ce qui a été et ne sera plus.»

Ali Kazma, «Ali Kazma et Paul Ardenne, une conversation. Propos recueillis par Barbara Polla», in *In It*, New York, C24 Gallery, 2012, p. 96.

■ «Nouri Efendi s'exprimait de manière suave. Il parlait en détachant chaque syllabe, choisissant soigneusement ses mots. Il aimait surtout parler d'horlogerie. Parmi ses connaissances, la moitié le considérait comme un grand scientifique et l'autre comme un quasi-saint. En réalité il avait fait peu d'études et n'avait pas dépassé deux ans de cours coraniques. Il n'en faisait pas mystère et disait souvent : "Ce sont les montres et les pendules qui ont fait de moi ce que je suis".

En tout cas il était le plus habile réparateur du quartier. Car il travaillait non pas comme un simple artisan mais avec l'enthousiasme de celui qui est passionné par son travail. Il ne marchandait jamais avec les clients et acceptait ce qu'on lui donnait. Simplement il disait à ceux qui lui avaient confié une montre : "Ne revenez pas sans que je vous envoie chercher !" Et il ajoutait parfois : "Il n'y a pas d'urgence ! Je n'aime pas qu'on me presse !" Et une fois qu'il avait ouvert la montre ou la pendule qu'on lui avait confiée, il la plaçait sous une cloche de verre, l'observait parfois pendant des semaines sans y toucher et, si elle fonctionnait, il lui arrivait de se pencher sur elle pour écouter son tic-tac. Ces façons de faire me donnaient l'impression d'être en présence d'un médecin pour montres et horloges plutôt que d'un horloger. En fait il ne faisait pas de différence entre l'homme et la montre. Souvent il disait : "Le Tout-Puissant a créé l'homme à son image ; et l'homme a inventé la montre afin qu'elle lui ressemble..." Et il approfondissait parfois en ces termes : "La montre elle-même est espace, sa marche est le temps et son réglage est l'homme... Ce qui prouve encore que le temps et l'espace coexistent en l'homme !"

Il était encore l'auteur de nombreuses réflexions qui insistaient sur ce genre de similitudes : "Le métal n'accepte pas d'être forgé de lui-même. L'homme non plus". "La bonté et la plénitude nous sont conférées par le regard bienveillant de Dieu. Il en est de même pour la montre". Pour Nouri Efendi, l'amour de la montre constituait une sorte d'éthique : "Prends l'habitude de t'occuper d'une montre en panne comme d'un malade ou d'un indigent". Et il mettait cela en pratique. Je dois dire que les montres qui attiraient le plus son attention étaient celles qui étaient de vraies

épaves, qu'il aurait fallu jeter, et dans certains cas elles se trouvaient même déjà au rebut. Dès qu'il en prenait une, son visage s'adoucissait presque et il se mettait à parler d'une voix entièrement humaine : "Son cœur ne bat plus. Son cerveau aussi a cessé de fonctionner." Ou encore : "Comment peut-elle marcher, la pauvre, sans aucune de ses deux jambes..."

Après avoir réparé ce qui était défectueux dans ces montres cassées ; acquises par hasard chez des brocanteurs itinérants, il les offrait à des amis dans le besoin : "Prends donc ça ! Et sois un peu maître de ton temps... Pour le reste, que Dieu y veuille !" C'était sa réponse à tous ceux qui l'abreuyaient de leurs plaintes – tout au moins s'ils étaient pauvres. Ainsi l'homme qui, grâce à Nouri Efendi, reprenait possession de son temps, se réjouissait comme s'il allait se réconcilier plus facilement avec une femme devenue distante, voir son enfant recouvrer vite la santé ou être débarrassé le jour même de ses dettes. En faisant cela il était indéniable qu'il croyait accomplir une double bonne action : d'une part, une montre à moitié morte était ressuscitée, et il parvenait à donner à son prochain la conscience d'être en vie, la durée.

Nouri Efendi baptisait avec une certaine ironie de "rectifiées" – en ayant à l'esprit les armes de cette époque – les montres ayant subi de telles altérations fondamentales avant de se raccrocher au chariot du temps. Car dans ces montres les ressorts, le cylindre, les roues dentées venaient tous d'ateliers et de factures différentes. S'il prenait en main une montre de ce genre-là et l'examinait sous toutes les coutures, il finissait par dire : "Comme elles nous ressemblent... nos vies toutes crachées !" »

Ahmet Hamdi Tanpınar, *L'Institut de remise à l'heure des montres et des pendules*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 44-45.

■ «D'une certaine manière, entre l'énergie et sa perte, Ali Kazma, en tant qu'artiste, est très proche d'un Robert Smithson. Je précise : non pas tant du Robert Smithson land-artiste que du Robert Smithson des enquêtes photographiques dans Passaic, ou à l'hôtel Palenque, à Mexico City, et qui propose là une vision du monde imprégnée du sentiment d'une perte irréparable des choses, d'une soustraction, d'une involution de la matière, l'inverse d'une évolution. Dans son enquête à Passaic, une ville du New Jersey frappée par la désindustrialisation, Smithson s'est intéressé à tout ce qui connote l'abandon, de la rouille à la friche et à la salissure, l'équivalent d'une contre-énergie, une énergie de la dissolution – un sentiment qui n'est pas éloigné de ceux qui nous animent devant *Absence* ou *Past*. L'hôtel Palenque, par exemple, auquel Smithson s'intéressa aussi est un lieu plus ou moins occupé, parfois déserté, un lieu qui s'abîme, qui se dégrade et qui s'use, une évolution vers la dégradation qui pousse en retour l'humain à le "retaper", à le reconfigurer, dans une poussée énergétique qui aboutit à une stratification – stratification que l'on retrouve dans *Past*, dans le travail de l'archéologue –, une sorte de reconfiguration de l'entropie par la négation énergétique. Dans l'hôtel Palenque, tout tend vers la dissolution, le vieillissement, la ruine, l'obsolescence. Dans *Past*, le mort, l'enfoui, par contraste, redevient vivant ; le travail de l'archéologue restitue sa splendeur au passé tout comme *Absence* restitue l'univers sclérosé de la guerre froide – la guerre froide,



Absence, 2011
Diptyque vidéo HD, non
synchronisé, couleur, son,
en boucle
Courtesy de l'artiste,
de la SKOR, Amsterdam
et du CBKU, Utrecht

cette guerre chaude qui n'a pas eu lieu. *Absence* rend en cela son énergie propre à ce moment désénergisé par une histoire qui n'a pas été réalisée. Comme une reconstitution inattendue, opérée en creux, de la guerre froide, un moment pendant lequel on a produit, pendant lequel on s'est surarmé, pendant lequel on s'est préparé avec soin à une finalité qui, pour solde de tout compte, n'est jamais advenue.

Toute l'énergie guerrière que pouvaient susciter les instruments de mort construits alors, tous les discours de défiance prononcés durant cette incroyable période de tension (l'"équilibre de la terreur" disait-on) n'a pas été déployée. Tout ça pour rien, aurait-on envie de dire. Tout ça ? De la propagande, de la mobilisation, des armements, de la terreur – pour une non-guerre. Ou pour garantir la paix, dira-t-on : ce qui dans ce cas n'est pas rien, même si c'est cher payé...

Très habilement Kazma utilise la métaphore du bunker, métaphore parfaitement appropriée pour fonder cet aspect de son travail qui m'intéresse particulièrement, l'énergie. Le bunker est très précisément bâti pour neutraliser l'énergie qui s'exerce contre lui : on peut bombarder sans le détruire, il peut contenir aussi l'énergie (des armes) en attendant que celle-ci soit utilisée, ne le serait-elle jamais. »

Paul Ardenne, « Ali Kazma et Paul Ardenne, une conversation. Propos recueillis par Barbara Polla », in *In It*, New York, C24 Gallery, 2012, p. 94-95.

■ « L'entropie, à laquelle nous avons souvent fait allusion et qui fut introduite par Smithson dans le discours sur l'art, est une notion venue de la thermodynamique dont on connaît les deux principes essentiels, celui de la conservation de l'énergie et celui de la transformation de cette même énergie en force mécanique. Appliqués à l'univers tout entier, ces deux principes induisent que, selon toute probabilité, l'énergie ambiante se dégrade de façon constante – c'est cette notion que l'on nomme entropie – et qu'il ne subsistera bientôt plus qu'une agitation désordonnée de molécules qui conduira l'univers

à la mort thermique. À la lecture de "Entropy and the New Monuments", daté de 1966, on comprend le parti que Smithson a pu tirer d'une telle théorie. Selon lui, beaucoup d'artistes ont fourni une "analogie visible" au deuxième principe de la thermodynamique. C'est le cas des minimalistes, Dan Flavin, Sol LeWitt, Donald Judd et Robert Morris, par exemple, mais d'autres aussi comme Paul Thek, Craig Kauffman ou Peter Hutchinson. Dans ce même article, il poursuit en évoquant le goût des artistes pour le cinéma, distinguant ceux qui aiment les films d'horreur et sont à la recherche d'émotions de ceux qui, à travers la science-fiction, cherchent à aiguïser leur perception. Or, selon lui, plus encore que les films, c'est la salle de cinéma elle-même qui conditionne cette perception car "le temps est compressé ou arrêté et cette situation produit à son tour une condition entropique [*entropy condition*] chez celui qui regarde. Passer un moment dans une salle de cinéma, c'est faire un 'trou' dans sa vie".

L'entropie, pour Smithson, est un modèle paradoxal qui caractérise à la fois l'inertie, la solidification et la cristallisation, mais aussi la destruction ou l'anéantissement. Pour lui, l'idée du temps est liée à celle d'entropie, tout en étant conçue comme une cristallisation instantanée, et un effondrement interne. Négation du temps, l'entropie caractérise l'immobilité. Mais elle sert surtout à Smithson pour désigner l'objectivation instantanée qui fixe cette "fraction", cette "séquence" infinitésimale où le passé et le futur refluent dans le présent. On rejoint ici la théorie des trous noirs, qui explique comment certaines étoiles s'effondrent sur elles-mêmes, et qui a partie liée avec la thermodynamique. »

Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, Paris, Carré, 1993, p. 144.

■ « Le dernier monument était un bac à sable, ou une maquette de désert. Sous la lumière morte d'un après-midi à Passaic, le désert devint une carte de désintégration et d'oubli infinis. Ce monument d'infimes particules flamboyait sous la lueur d'un soleil morne. Il évoquait la dissolution maussade de continents entiers, l'assèchement des océans ;



North, 2017
Vidéo HD, couleur, son, 4 min
Production : Jeu de Paume,
Paris, avec le concours de la
SAHA Association, Istanbul
Courtesy de l'artiste

disparues les vertes forêts et les hautes montagnes ; tout ce qui avait existé n'était plus que des millions de grains de sable, un immense amas d'os et de pierres pulvérisés. Chaque grain de sable était une métaphore morte, en guise d'intemporalité, et pour déchiffrer de pareilles métaphores, il aurait fallu traverser le faux miroir de l'éternité. D'une certaine manière, ce bac à sable se dédoublait en tombe ouverte, une tombe dans laquelle les enfants jouaient gaiement. [...]

J'aimerais maintenant établir l'irréversibilité de l'éternité au moyen d'une expérience toute simple qui prouve l'entropie. Imaginez le bac à sable divisé en deux, avec, d'un côté, du sable noir et, de l'autre, du sable blanc. Prenons un enfant et faisons-le courir dans le bac cent fois dans le sens des aiguilles d'une montre, jusqu'à ce que le sable se mélange et commence à devenir gris ; ensuite, faisons-le courir en sens inverse ; cela n'aboutira pas à rétablir la division initiale, mais à davantage de gris et à une entropie accrue. Certes, si on filmait une telle expérience, on pourrait faire la démonstration de la réversibilité de l'éternité en montrant le film à l'envers, mais tôt ou tard, ce serait le film qui se désagrégerait ou serait perdu, pour finir dans l'état d'irréversibilité. Cela incite à penser que le cinéma permet d'échapper de façon illusoire ou temporaire à la disparition. La fausse immortalité du film donne au spectateur une illusion de contrôle sur l'éternité, mais les "superstars" fondent aussi. »

Robert Smithson, « The Monuments of Passaic », *Artforum*, décembre 1967, in *Robert Smithson. Le Paysage entropique, 1960-1973*, Marseille, Musée de Marseille / Paris, RMN, 1994, p. 182-183.

■ « Barbara Polla : Pourquoi, Ali, ces deux mines précisément, celle de Chacabuco au Chili (*Mine*) et celle de Pyramiden à Svalbard (*North*) ? Pourquoi avoir choisi des mines qui ne sont plus en activité, alors qu'en général votre travail se concentre, justement, sur l'activité ?

Ali Kazma : Parce qu'elles se situent toutes les deux à des extrêmes, et à des extrêmes opposés : une mine de salpêtre

dans le désert d'Atacama au Chili, le lieu le plus sec du monde ; une mine de charbon, à l'extrême nord, dans un autre type de désert. Toutes les deux contiennent des couches multiples d'histoire, de politique, d'architecture, d'économie, de technologies... J'ai eu l'impression qu'avec ces deux exemples je pouvais d'une certaine manière définir un territoire qui pourrait, poétiquement, contenir toutes les mines.

Et en ce moment de ma recherche artistique, je m'intéresse autant, si ce n'est davantage, aux traces des activités du passé, à leurs empreintes, qu'aux activités elles-mêmes. Ces deux mines m'ont semblé des terreaux particulièrement fertiles pour ma recherche : elles ont vécu de multiples vies interconnectées et s'opposent à une mode de cette époque, la nôtre, qui, probablement pour compenser l'angoisse du futur, propose constamment de "vivre l'instant présent". Une philosophie empruntée à l'Orient, bien évidemment intéressante, mais qui nous est servie aujourd'hui non plus comme une sagesse possible, mais comme un produit commercial, un slogan, une possibilité qui me semble personnellement très étrange. Souvent, l'instant présent est intolérable ; on essaie alors de le recomposer, mêlant passé et futur au présent pour rendre ce dernier tolérable. Quand l'époque est pesante, problématique, oppressante, nous regardons ailleurs dans le temps, non pas dans une volonté de fuir le présent, mais de le recomposer, de le manipuler, en y incluant d'autres expériences plus positives. Cette possibilité de re-composer le temps est très importante pour moi – par exemple, dans le cas de Chacabuco, elle me permet d'imaginer qu'après des temps de déréliction, telle la dictature de Pinochet, d'autres temps plus cléments reviennent ou reviendront.

Quelles réalités nous révèlent les mines de Chacabuco ? L'utopie socialiste des travailleurs, leur rêve d'un futur fait d'équité ? La peste qui décima la population ? Le fait que les hommes peuvent vivre partout sur terre ? La mémoire des deux années pendant lesquelles les mines furent utilisées comme camp de concentration par Pinochet ? La résistance des choses au temps ?



Safe, 2015
Série *Resistance*
Vidéo HD, couleur, son, 3 min 18 s
Courtesy de l'artiste

Tout cela en réalité, et je pourrais avec mes rushes faire autant de films différents... C'est pourquoi *Mine* me donne une sorte d'espoir, espoir d'une échelle temporelle différente, plus ample, plus généreuse.

Un espoir *relatif*. Le monde peut changer, et pas forcément pour le pire. Chacabuco et Pyramiden me transmettent non seulement une vision du temps, mais une vision *dans le temps*. Une métaphore qui me permet d'imaginer comment l'espace et le temps se transforment l'un l'autre. Entendre le son du vent et voir le temps qui passe.»

«Les films comme la vie. Ali Kazma, en conversation avec Paul Ardenne et Barbara Polla», in *Ali Kazma. Souterrain – Subterranean*, Paris, Jeu de Paume / Trézélan, Filigranes Éditions, 2017, p. 67-68.

■ «Au premier abord, on peut croire que l'irrévocable et l'irréversible se contredisent : selon qu'on insiste davantage sur la pérennité fidèle d'une durée conservatrice ou sur la fluidité insaisissable du devenir, on accentuera plutôt l'irrévocable ou plutôt l'irréversible ; l'irréversible, on l'a vu, exprime que l'homme ne peut revenir sur ses pas, marcher dans les traces d'hier, revivre ou répéter sous sa forme primitive une expérience ancienne, faire renaître enfin le passé ; et l'irrévocable, à l'inverse, exprime que le passé ne peut être nié. Résumons ici nos distinctions antérieures. L'avoir-eu-lieu irréversible, étant surtout un avoir-été, est un passé fugace ; par contre le passé n'est que trop tenace quand il est "irrévocable" : dans ce cas l'avoir-eu-lieu est en général un avoir-fait et un avoir-voulu dont l'initiative appartient à la liberté humaine. [...]. Selon que la présence du passé n'est pas assez présente ou qu'elle est, au contraire, trop présente, l'homme souffre de l'irréversible ou de l'irrévocable. Notre présent louvoie ainsi entre deux impossibilités inverses : retrouver le passé perdu, se débarrasser d'un passé importun ; présentifier un passé trop passé, ou passéiser un passé trop présent. Plus généralement ces deux impossibilités elles-mêmes se rattachent aux deux tropismes fondamentaux qui caractérisent notre finitude, aux deux désirs inverses qui habitent l'homme de désir. D'une part l'être fini dit au destin :

rendez-moi ce que vous m'avez pris ; ou bien : donnez-moi ce qui me manque ; et l'autre désir [...] demande en sens inverse : enlevez-moi ce fardeau dont vous m'avez chargé. Ainsi le veut la polarité élémentaire de l'attrait et de l'aversion.»

Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, p. 212.

■ «Barbara Polla : Ali a souvent dit qu'il cherchait à créer sa propre "encyclopédie des activités humaines". Et voici qu'il filme une collecte non pas des activités humaines, mais des semences végétales, de toutes les potentialités végétales existant au monde, qui sont réunies dans une sorte de bunker à Svalbard, une réserve mondiale, non loin de Pyramiden, la deuxième mine qu'il a filmée (*North*). La vidéo *Safe* nous montre ainsi cette réserve, enterrée dans la glace, et j'en viens à me demander si, là encore, on n'est pas dans une forme de souterrain – ou peut-être dans une arche de Noé ?

Paul Ardenne : Le travail d'Ali est depuis toujours lié à la conservation : il parle d'un patrimoine, de ce qu'on ne veut pas perdre, de ce qu'il faut conserver. *Safe* est certainement l'œuvre la plus symptomatique de ce point de vue : certaines des semences enfermées là sont probablement en train de disparaître du monde "extérieur". Voici une œuvre très symptomatique de toute une composante du travail d'Ali, qui tient compte de la question des acquis et de l'angoisse de la perte, de la possibilité de la perte du monde même. Ali n'est pas pour autant un artiste "écologique", mais plutôt, pourrions-nous dire, "éco-iconique", c'est-à-dire préoccupé autant du monde que de l'image, vitaliste dans la création des images, angoissé devant l'état du monde, dans un continuel va-et-vient de perception et de création. Ali Kazma, ainsi, et depuis toujours, tout à la fois regarde le monde pour en conserver des traces et met ces traces en scène de façon à ce que sa vision du monde soit bien comprise comme une vision poétique.»

«Les films comme la vie. Ali Kazma, en conversation avec Paul Ardenne et Barbara Polla», in *Ali Kazma. Souterrain – Subterranean*, Paris, Jeu de Paume / Trézélan, Filigranes Éditions, 2017, p. 70-71.

ACTIVITÉS HUMAINES ET PROCESSUS DE PRODUCTION

■ « Tu prends un matériau brut et tu le transformes. C'est ça la civilisation ». — Paula Fox, *Personnages Désespérés*. Ali Kazma explore assidûment les activités humaines dans leur rapport au travail et révèle aussi les conditions de travail, sous-tendues par les données économiques. Il s'attache aux processus de transformations de matériaux et semble s'être approprié, en quelques douze films à ce jour, l'énoncé catégorique des *Personnages désespérés* de Paula Fox. Les secteurs d'activité concernent à la fois la médecine, l'industrie, l'artisanat, la création artistique sans privilégier aucun contexte. L'élaboration de ce catalogage convoque des registres aussi différents, *a priori*, que la chirurgie du cerveau (*Brain Surgeon*, 2006), l'horlogerie (*Clock Master*, 2006), l'abattage des animaux (*Slaughterhouse*, 2007), l'industrie lourde (*Rolling Mills*, 2007), vestimentaire (*Jean Factory*, 2008), les arts appliqués (*Studio Ceramist*, 2007), le design (*Household Goods Factory*, 2008), la mode (*Casa di Moda*, 2009), la danse (*Dance Company* et *Dancer*, 2009). Les différents films enrichissent une série au titre générique : *Obstructions*. Le bloc opératoire, l'atelier, l'abattoir, l'usine, la salle de répétition, ne sont pas des lieux publics. Ils échappent au regard. Ali Kazma y négocie son entrée et développe un art patient de l'approche. Au moment des prises de vue, il se fond dans ces milieux afin de ne pas enfreindre les actions en cours ni perturber les conditions de travail. Les protagonistes à l'œuvre oublient sa présence et s'affairent sans se soucier de la représentation qu'ils pourraient ou voudraient donner d'eux-mêmes. Entre une opération délicate et un travail à la chaîne, chacun est impliqué dans l'exécution d'une tâche qui ne peut se plier à un arrêt. Ali Kazma ne leur donne aucune occasion de prendre de pause, ni la pose. Les films affranchis de tout commentaire, de tout témoignage, évaluent le point de basculement entre la vie et la mort, la dualité du démantèlement et de l'assemblage, la forme advenue à partir de l'informe, la dextérité, la précision, le conditionnement dans la répétition de gestes identiques. Ils se conjuguent

et s'irradient dans une même situation d'exposition. »
Mo Gourmelon, « *Les Obstructions. Des films denses et cadencés* », in Ali Kazma, Roubaix, L'Espace croisé, 2010, p. 8.

■ « Le vidéaste Ali Kazma, lui aussi, donne du travail et de ses actants une représentation sérieuse, équitable. Son objectif, montrer la compétence. Ses bandes vidéo sont de stricts enregistrements coupés et redistribués au montage. Ici un neurochirurgien en train d'opérer. Là, un horloger remontant patiemment une pendule, ou un taxidermiste empaillant un animal... Esthétique de la neutralisation ? Les propositions de Kazma – encore : un peintre au travail, la préparation d'un défilé de mode, une usine de sidérurgie, un clerc de notaire qui tamponne des documents, un boucher qui coupe de la viande... – évitent les poncifs conventionnels de la représentation du travailleur. Dans son œuvre, la gestion du temps et des rythmes crée un nouvel équilibre. Kazma ne choisit jamais les rythmes par hasard, il les corrèle toujours au rythme du travail de la personne même qu'il est en train de filmer. Cette corrélation génère une vraie réciprocité : Ali Kazma filme de la même façon que les gens qu'il filme travaillent, ce qui abolit en soi à la fois la donnée idéologique (donner un sens particulier à la posture du travailleur que l'on voit dans l'image) et la donnée programmatique (représenter un travailleur dans le but tactique de faire valoir telle ou telle idée). Ali Kazma s'inscrit en fait dans un rapport d'altérité et d'échange. Lui-même, d'ailleurs, prend beaucoup de temps à réaliser ses vidéos, il s'immerge dans le monde spécifique qu'il va filmer jusqu'à y devenir invisible, similaire à ce travailleur non visible que nous sommes tous lorsque nous sommes absorbés dans nos occupations. Cette attitude coprésente et discrète se dévoile dans la quantité considérable de matière filmique accumulée de manière préparatoire, des heures et des heures de film, pour aboutir *in fine* à son format habituel, plutôt court, une bande de dix minutes à peu près. Les vidéos de Ali Kazma permettent au spectateur une contemplation sans ennui. On regarde, on prend la mesure de ce que l'on voit et déjà

cela s'achève. Pas d'épuisement de la contemplation pour qui les regarde. Kazma génère une "transrelation" entre l'artiste et son sujet qui renvoie à la notion du portrait, le travailleur étant le modèle pour l'artiste comme un nu peut être un modèle pour un peintre, dans une sorte de parallèle entre la compétence du travailleur d'une part et le travail de l'art de l'autre.»

Paul Ardenne, «La représentation artistique du travail, XIX^e-XXI^e siècle», p. 24-25 (en ligne : <https://paulardenne.files.wordpress.com/2014/10/la-representation-artistique-du-travail.pdf>).

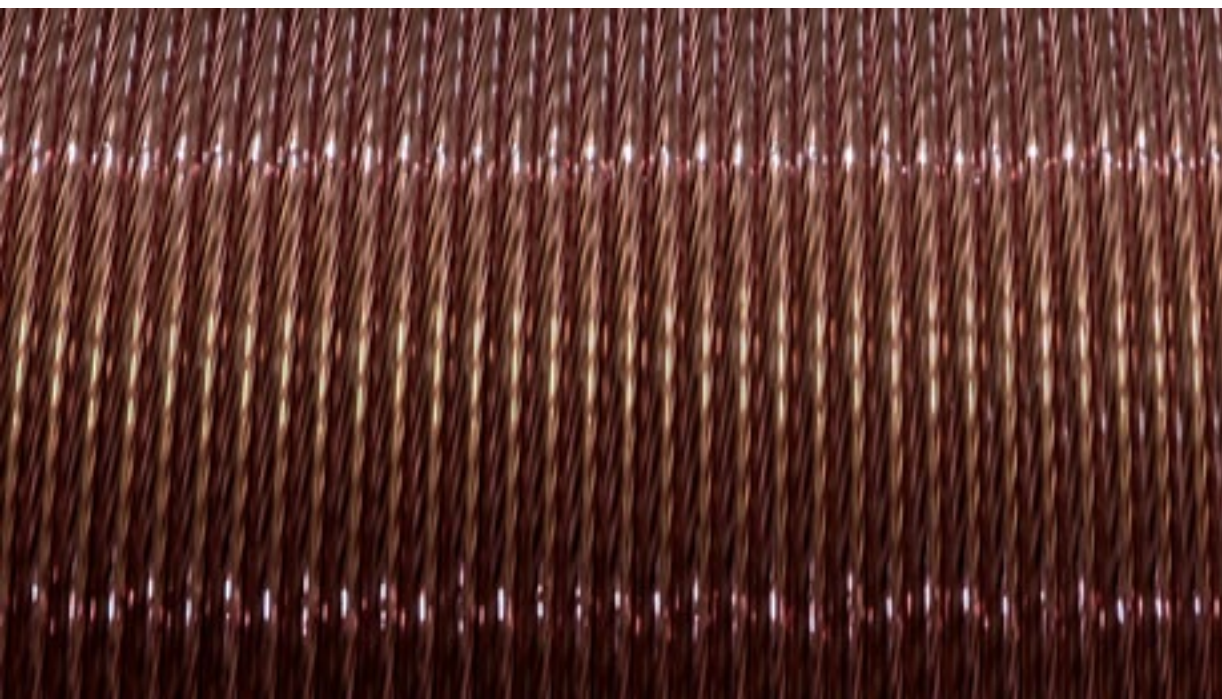
■ «Chômage endémique, sous-emploi, délocalisation des emplois, redistribution planétaire de la géographie des forces productives au profit des pays émergents... La question du travail a rarement été aussi obsédante qu'en notre début de XXI^e siècle. Paradoxalement, elle peine pourtant à intéresser le champ de l'art à la mesure de ce qu'elle représente au regard de la réalité vécue. Parce que le thème du "travailleur" ferait partie du passé ? Parce qu'une représentation du travail sous ses formes actuelles, du fait de sa trop grande labilité (celui caractérisant les sociétés tertiaires, dites de "services", et le "e-économie" notamment), serait impossible à concrétiser ? Ou parce que les pôles d'intérêt de l'art vivant, plus simplement, seraient dorénavant ailleurs ? D'un côté, une intensité concrète du travail devenue sans égale. De l'autre, une réticence apparente de bien des artistes contemporains à en fournir une image signifiante. Avançons cette explication, à vérifier : ce décrochage entre réel et représentation pourrait bien tenir à la difficulté de penser le travail dans une réalité sociale, technologique et politique devenue mutante. Une reconfiguration constante rendant délicate une vision arrêtée, formée, à même d'être "poétisée". La traduction artistique traditionnelle du travail se caractérise par l'exposé récurrent, bien que contestable, d'un lien ombilical entre le travail et la valeur. [...] La modernité, ainsi, va élire pour modèle le travailleur héroïque dans l'effort, maître de la production (il incarne, aux côtés de la machine, la force par excellence) mais aussi de l'histoire (son action change le monde). Le principal effet de cette passion de l'artiste pour un travailleur survalorisé est de favoriser la représentation du corps laborieux en action, un modèle sacralisé, on l'a dit plus haut, par les régimes totalitaires du XX^e siècle. Au regard de ces vulgates esthétiques imprégnées d'attendus moraux, toujours suspectes de récupération politique, le travail est au bout du compte rarement représenté pour ce qu'il est, à savoir cette activité impérative formant le socle de la vie matérielle. La postmodernité artistique, avec la fin du XX^e siècle, constitue à ce titre un constat d'impuissance : on n'y représente pour ainsi dire pas le "travail", moins sans doute par répugnance que sous l'effet d'un rapport dubitatif à sa mise en scène (le travail, au juste, qu'en montrer ?, et comment ?). John Pilson consacre de façon symptomatique son portfolio *Interregno* ("Interrègne", le moment de la vacance du pouvoir institutionnel) à une enquête photographique menée dans des bureaux new-yorkais à l'heure de la pause déjeuner. Le vide, l'absence, l'indécidable ont pris la place des individus d'ordinaire en action dans les lieux photographiés. En termes de rapport au travail, la société postindustrielle caractéristique du tournant du XXI^e siècle intronise de

nouvelles conduites, de nouvelles modalités, tandis que se dissolvent les catégories de l'emploi héritées de la révolution industrielle. En simplifiant : aux nations les plus développées la conception, l'innovation, la création inventive, sur fond de tertiarisation accomplie des pratiques laborieuses et de ce que Robert Reich appelle la "manipulation de symboles" (le travail créatif, intellectuel, de communication...) ; aux pays de type PVD ou émergents, la fabrication industrielle, la réalisation sous contrôle. Si dans les deux cas le "travail" est bien une forme essentielle de la *vita activa* telle qu'a pu la définir, dans *La Condition de l'homme moderne*, Hannah Arendt – cette activité corrélée au processus vital propre au corps humain, assurant la survie de l'individu et celle de l'espèce –, reste que l'on peut percevoir entre ces deux "manières" de travailler une différence de qualité. Différence de qualité, on le pressent, qui ne fait qu'ajouter à la difficulté d'"esthétiser", de "poétiser" le travail. Au juste, en tant qu'artiste, à quel type d'activité – conception omniprésente ou production cachée – s'intéresser en priorité ? Quel modèle de "travailleur" élire ? Comment parler du travail, et pour en dire quoi ?

Paul Ardenne, «La représentation artistique du travail, XIX^e-XXI^e siècle», p. 17-20 (en ligne : <https://paulardenne.files.wordpress.com/2014/10/la-representation-artistique-du-travail.pdf>).

■ «Je propose le terme de *vita activa* pour désigner trois activités humaines fondamentales : le travail, l'œuvre et l'action. Elles sont fondamentales parce que chacune d'elles correspond aux conditions de base dans lesquelles la vie sur terre est donnée à l'homme.

Le travail est l'activité qui correspond au processus biologique du corps humain, dont la croissance spontanée, le métabolisme et éventuellement la corruption, sont liés aux productions élémentaires dont le travail nourrit ce processus vital. La condition humaine du travail est la vie elle-même. L'œuvre est l'activité qui correspond à la non-naturalité de l'existence humaine, qui n'est pas incrustée dans l'espace et dont la mortalité n'est pas compensée par l'éternel retour cyclique de l'espèce. L'œuvre fournit un monde "artificiel" d'objets, nettement différent de tout milieu naturel. C'est à l'intérieur de ses frontières que se loge chacune des vies individuelles, alors que ce monde lui-même est destiné à leur survivre et à les transcender toutes. La condition humaine de l'œuvre est l'appartenance-au-monde. L'action, la seule activité qui mette directement en rapport les hommes, sans l'intermédiaire des objets ni de la matière, correspond à la condition humaine de la pluralité, au fait que ce sont des hommes et non pas l'homme, qui vivent sur terre et habitent le monde. Si tous les aspects de la condition humaine ont de quelque façon rapport à la pluralité, cette pluralité est spécifiquement la condition – non seulement la *conditio sine qua non*, mais encore la *conditio per quam* – de toute vie politique. C'est ainsi que la langue des Romains, qui furent sans doute le peuple le plus politique que l'on connaisse, employait comme synonymes les mots "vivre" et "être parmi les hommes" (*inter homines esse*) ou "mourir" et "cesser d'être parmi les hommes" (*inter homines esse desinere*). [...] La pluralité est la condition de l'action humaine, parce que nous sommes tous pareils, c'est-à-dire humains, sans que jamais personne soit identique à aucun autre homme ayant vécu, vivant ou encore à naître.



Electric, 2017
Triptyque vidéo HD
synchronisé, couleur, son,
6 min
Courtesy de l'artiste
et du Borusan Contemporary,
Istanbul

Ces trois activités et leurs conditions correspondantes sont intimement liées à la condition la plus générale de l'existence humaine : la vie et la mort, la natalité et la mortalité. Le travail n'assure pas seulement la survie de l'individu mais aussi celle de l'espèce. L'œuvre et ses produits – le décor humain – confèrent une certaine permanence, une durée à la futilité de la vie mortelle et au caractère fugace du temps humain. L'action, dans la mesure où elle se consacre à fonder et maintenir des organismes politiques, crée la condition du souvenir c'est-à-dire de l'Histoire.»
Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne* [1958], Paris, Pocket, 2002, p. 41-42.

■ « Au début du XX^e siècle, alors que le président Théodore Roosevelt prêchait le retour à la vigueur primitive d'une existence moins artificielle et que les élites de l'époque s'interrogeaient sur le déclin spirituel engendré par un "excès de civilisation", le projet de renouer avec la "vraie vie" adopta plusieurs formes différentes. L'une d'entre elles était l'idéalisation romantique de l'artisan prémoderne. Cette nostalgie était compréhensible au vu des transformations du monde du travail, alors que la bureaucratisation de la vie économique entraînait une croissance rapide du nombre des salariés voués à manipuler la paperasse. Dans son histoire de l'"ère progressiste" (1890-1920), *No Place of Grace*, Jackson Lears explique que l'artisanat et son côté concret offraient un antidote séduisant aux vagues sentiments d'irréalité, de perte d'autonomie et de fragmentation de la conscience qui affectaient plus particulièrement les classes moyennes et les cadres.

Le mouvement Arts & Crafts ("Arts et Métiers"), inspiré à l'origine par les textes de John Ruskin et William Morris, était parfaitement adapté à cette nouvelle éthique thérapeutique et à cette volonté de régénérescence spirituelle. Épuisé par une semaine de dur labeur dans sa grande entreprise, l'employé de bureau se réfugiait dans son atelier en sous-sol pour s'y consacrer au bricolage et y reconstituer ses forces en vue de la semaine suivante. Comme l'écrit J. Lears, "vers la fin du XIX^e siècle, nombre

de bénéficiaires de la culture moderne commencèrent aussi à se considérer comme des victimes secrètes de la modernité". On vit bientôt se diffuser diverses formes d'antimodernisme au sein des classes moyennes et de l'élite, dont le culte de l'éthique artisanale. Certains adeptes enthousiastes du mouvement Arts & Crafts s'attribuèrent la mission de divulguer l'évangile du bon goût tel qu'il s'incarnait dans les fruits du travail artisanal et de combattre ainsi la vulgarité de l'âge des machines. Cultiver l'appréciation des objets d'art devenait ainsi une forme de protestation contre la modernité tout en offrant un moyen de subsistance aux artisans qui résistaient à la tendance dominante. Mais cette aspiration coïncidait aussi avec la culture naissante de la consommation somptuaire. Comme le remarque J. Lears, l'ironie de toute cette histoire, c'est que les sentiments antimodernistes de révolte contre la machine ouvrirent la voie à certains des traits culturels les plus rebutants de la modernité tardive : le narcissisme thérapeutique et l'obsession de l'"authenticité", qui sont justement les supports psychiques du marketing publicitaire. Ces formes symboliques et spiritualisées de pratique et de consommation artisanales constituaient une espèce de compensation pour et d'adaptation aux nouvelles formes de travail bureaucratique et routinisé. »

Matthew B. Crawford, *Éloge du carburateur. Essai sur le sens et la valeur du travail*, Paris, La Découverte, 2010, p. 36-38.

■ « Accueilli dans le processus de la production capitaliste, le moyen de travail subit toute une série de métamorphoses, dont la dernière est représentée par la machine, ou plutôt par un système automatique de machines (les machines automatiques ne sont que la forme la plus achevée et la plus adéquate, qui transforme finalement le machinisme en système) mis en mouvement par un automate, force motrice qui se meut elle-même.

Cet automate se compose de nombreux organes mécaniques et intellectuels, en sorte que les travailleurs eux-mêmes n'en sont finalement que les articulations conscientes. Dans la machine, et plus encore dans le

machinisme comme système automatique, le moyen de travail est transformé quant à sa valeur d'usage, c'est-à-dire quant à son existence matérielle, en une réalité adéquate au capital fixe et au capital tout court. La forme dans laquelle il a été accueilli directement dans le processus de la production capitaliste est posée par le capital lui-même et reste conforme à celui-ci. Sous aucun rapport, la machine n'apparaît comme moyen de travail du travailleur individuel. Son caractère distinctif n'est nullement, comme c'est le cas pour l'outil de travail, d'accorder l'activité du travailleur à l'objet de celle-ci ; au contraire, son trait distinctif est de poser l'activité du travailleur de façon qu'elle accorde l'action de la machine à la matière première, surveille cette action et la préserve d'incidents. Il en va tout autrement avec l'outil, organe qu'animent l'habileté et l'activité du travailleur et dont le maniement dépend de sa seule virtuosité. Mais, investie d'habileté et de force à la place du travailleur, la machine est elle-même un virtuose ; nantie d'une âme qu'elle tient des lois mécaniques qui la régissent, elle consomme, par son propre mouvement perpétuel, du charbon, de l'huile, etc. (matières instrumentales), tout comme l'ouvrier consomme des subsistances. L'activité de l'ouvrier, restreinte à une action toute abstraite, est de toutes parts déterminée et réglée par le mouvement des machines et non inversement. La science qui oblige les éléments inanimés des machines à tourner, en vertu de leur construction, en automates utiles, cette science n'existe pas dans la conscience de l'ouvrier. À travers la machine, elle agit sur lui comme une puissance étrangère, comme la puissance même de la machine. L'appropriation du travail vivant par le travail matérialisé – de la forme ou de l'activité valorisante par la valeur en soi – est inhérente au concept de capital. [...]

C'est la division du travail qui, ayant transformé de plus en plus les opérations manuelles en opérations mécaniques, a rendu possible, à la longue, leur remplacement par la machine. [...] On voit ici d'une manière directe comment un mode de travail est transféré de l'ouvrier au capital sous forme de machine et comment, par ce transfert, sa force de travail individuelle est dépréciée. D'où la lutte des ouvriers contre la machine. Ce qui fut autrefois activité de l'ouvrier vivant devient activité de la machine.»

Karl Marx, «Principes d'une critique de l'économie politique» [1857-1858], in *Œuvres II*, Paris, Bibliothèque la Pléiade, Gallimard, 1968.

■ « Les idolâtres de la machine présentent en général le degré de perfection d'une machine comme proportionnel au degré d'automatisme. Dépasant ce que l'expérience montre, ils supposent que, par un accroissement et un perfectionnement de l'automatisme on arriverait à réunir et à interconnecter toutes les machines entre elles, de manière à constituer une machine de toutes les machines. Or, en fait, l'automatisme est un assez bas degré de perfection technique. Pour rendre une machine automatique, il faut sacrifier bien des possibilités de fonctionnement, bien des usages possibles. L'automatisme, et son utilisation sous forme d'organisation industrielle que l'on nomme automation, possède une signification économique ou sociale plus qu'une signification technique. Le véritable perfectionnement des machines, celui dont on peut dire qu'il élève le degré de technicité, correspond non pas à

un accroissement de l'automatisme, mais au contraire au fait que le fonctionnement d'une machine recèle une certaine marge d'indétermination. C'est cette marge qui permet à la machine d'être sensible à une information extérieure. C'est par cette sensibilité des machines à de l'information qu'un ensemble technique peut se réaliser, bien plus que par une augmentation de l'automatisme.

Une machine purement automatique, complètement fermée sur elle-même dans un fonctionnement prédéterminé, ne pourrait donner que des résultats sommaires. La machine qui est douée d'une haute technicité est une machine ouverte, et l'ensemble des machines ouvertes suppose l'homme comme organisateur permanent, comme interprète vivant des machines les unes par rapport aux autres. Loin d'être le surveillant d'une troupe d'esclaves, l'homme est l'organisateur permanent d'une société des objets techniques qui ont besoin de lui comme les musiciens ont besoin du chef d'orchestre. [...]

Cette aliénation saisie par le marxisme comme ayant sa source dans le rapport du travailleur aux moyens de production ne provient pas seulement, à notre avis, d'un rapport de propriété ou de non-propriété entre le travailleur et les instruments de travail. Sous ce rapport juridique et économique de propriété existe un rapport encore plus profond et plus essentiel, celui de la continuité entre l'individu humain et l'individu technique, ou de la discontinuité entre ces deux êtres. L'aliénation n'apparaît pas seulement parce que l'individu humain qui travaille n'est plus, au XIX^e siècle, propriétaire de ses moyens de production alors qu'au XVIII^e siècle l'artisan était propriétaire de ses instruments de production et de ses outils. L'aliénation apparaît au moment où le travailleur n'est plus propriétaire de ses moyens de production, mais elle n'apparaît pas seulement à cause de cette rupture du lien de propriété. Elle apparaît aussi en dehors de tout rapport collectif aux moyens de production, au niveau proprement individuel, physiologique et psychologique. L'aliénation de l'homme par rapport à la machine n'a pas seulement un sens économico-social ; elle a aussi un sens psycho-physiologique ; la machine ne prolonge plus le schéma corporel, ni pour les ouvriers, ni pour ceux qui possèdent les machines.»

Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques* [1958], Paris, Aubier, 2012, p. 11-12 et 165-166.

■ « La technique comme divinité d'une religion de substitution, les rêves d'entreprises totalement automatisées, telles qu'elles étaient décrites dans la littérature "néo-objective", ont trouvé leur écho visuel dans les photographies des parcs de machines vidés de toute présence humaine et dans les images des grandes halles industrielles désertées par les ouvriers qu'Albert Renger-Patzsch a réalisées pour l'album *Eisen und Stahl* (Fer et acier) publié en 1931 par le Deutscher Werkbund, l'Union allemande pour l'art, avec une introduction du directeur-général des Vereinigte Stahlwerke AG, qui était alors le groupe sidérurgique le plus important d'Europe. Sur les 97 photographies de l'ouvrage, on ne voit que rarement quelqu'un qui s'est égaré sur les lieux de production. En contemplant ces images, on a l'impression que les volants de commande, les grues et les fraiseuses sont des automates qui produisent tout seuls des tôles métalliques, des arbres à cames, des pignons mécaniques, des caisses

enregistreuses, etc., dont les gens n'auraient plus ensuite qu'à se servir. *Eisen und Stahl* fut le chef-d'œuvre de toute une série d'ouvrages illustrés sur l'industrie métallurgique que Renger-Patzsch a réalisés de 1929 à 1940.

Étant donné cet intérêt accru porté aux méthodes de fabrication industrielles, les questions de typologie et de norme ont pris une place cruciale dans les débats esthétiques des années 1920, aussi bien en architecture qu'en typographie, dans le domaine du façonnage des produits comme dans le champ de la photographie. C'est à Renger-Patzsch qu'il est revenu d'inventer une forme photographique inédite pour rendre compte de ce nouveau monde où les objets répondaient à des types. Plus tôt que la plupart de ses collègues, il avait compris que la beauté des objets fonctionnels de masse ne peut se déployer que sous la forme de l'itération, lorsque le principe sériel de la production industrielle est donné à voir comme ornement de la quantité et de la surabondance. Les photographies de casseroles en aluminium, d'embauchoirs, de fers à repasser de l'album *Die Welt ist schön* ont écrit une page de l'histoire de la photographie. Elles comptent parmi les références de l'esthétique photographique moderne de la marchandise, sur lesquelles trois générations de photographes publicitaires se sont entre-temps appuyées. Non moins novatrices étaient aussi les photographies de filtres à air métalliques, de cheminées pointant vers le ciel, de chaînes d'isolateur de lignes à haute tension et de glissières aux élégantes courbes abstraites. Elles ont révolutionné la photographie industrielle dans toute l'Europe, disons plus : elles ont tout bonnement donné naissance à ce que nous appelons la photographie industrielle moderne.»

Herbert Molderings, «Réalisme et utopie technologique. Sur l'œuvre d'Albert Renger-Patzsch», in *Albert Renger-Patzsch*, Madrid, Fundación MAPFRE / Paris, Xavier Barral, 2017, p. 33-34.

■ «Ali Kazma : Quand j'ai filmé Chacabuco, j'ai commencé par les machines, les structures d'acier, les carreaux, les rouages industriels... Il y avait tant de beauté dans ces objets oubliés et dans les sons qu'ils faisaient dans le vent... Nous regardons ces machines magnifiques et fières qui ont été laissées là, désormais rouillées, comme si elles étaient sans valeur. Ceux-là même qui les ont créées et utilisées n'étaient pas tous conscients de leur beauté, de leur splendeur, de leur importance. Et alors que je filmais ces objets, je réalisais soudain qu'on peut être indifférent envers les choses, sans doute peut-on aussi être indifférent et cruel envers les êtres humains. Et, en effet, l'indifférence aux choses et celle aux êtres humains avaient toutes les deux marqué Chacabuco.

Mon regard et mon travail disent que ces choses pourtant sont là, qu'elles existent et qu'il est possible que cela importe.

Un regard superficiel ne saurait pénétrer un objet en profondeur.

L'objet ne le laissera pas entrer, il ne collaborera pas.

L'objet ne se révélera qu'à celui qui se discipline

à regarder les choses avec patience et engagement.»

Ali Kazma, «Les films comme la vie. Ali Kazma, en conversation avec Paul Ardenne et Barbara Polla», in *Ali Kazma. Souterrain – Subterranean*, Paris, Jeu de Paume / Trézélan, Filigranes Éditions, 2017, p. 69-70.

■ « Dans la zone de contact entre ce qui est, ce qui a été et ce qui continue d'arriver, il apparaît que l'œuvre d'Ali Kazma est occupée à faire des nœuds plutôt qu'à les dénouer ; qu'au lieu d'entreprendre une impossible taxonomie des *manuopera*, *el işi*, *handwerk* et autres faire, elle s'engage dans la transmission, la sauvegarde et la production de la trace. Or, la trace, qui est à la fois excédent et sédiment de tous les temps, résidu des gestes qu'on exécute avec la conviction de les faire librement, est semblable à la poussière tenace qui s'accumule dans les coins et sur les surfaces : inépuisable et toujours en cours, inachevée et sans cesse renouvelée. Comme la poussière que l'on n'éradique jamais, elle est la possibilité de l'infini dans nos trajectoires finies, qui sous-entend que, *pour pouvoir exister, il faut avoir existé*. Ce que préserve cette image-sauvegarde qui trame l'instant et la durée, les mouvements ascendants et descendants, les cadences rapides et les vitesses lentes, n'est pas son objet tangible ou éthéré, auquel elle promettrait longue vie et postérité par le truchement de sa représentation. Ce que cette image, qui n'est évidence de rien d'autre que du lien entre présence et absence (preuve par exemple qu'un plan, même vide, héberge au moins une personne qui le filme), préserve avant tout est la disparition même – à la fois comme échéance, condition de sa propre existence et possibilité de toute revenance.

[...]

Dans le territoire de la trace, sous l'égide du geste sismographe qui comptabilise les silences des objets et les fait résonner en surface, les distinctions se dissipent en l'absence de ceux qui les font ; des frontières deviennent caduques, révélant que tous les lieux sans exception sont activement habités – *a fortiori* ceux qui ne sont plus que ruines abandonnées. Il faut croire aux fantômes. À l'évidence, l'approche d'Ali Kazma ne s'appuie pas sur la proximité qu'est capable d'instaurer l'image technique, fixe ou en mouvement, pour rendre les choses proches, par conséquent accessibles, et instaurer notre autorité sur elles. Ses images, au contraire, n'éradiquent et n'appriivoisent jamais la distance. Distincte du détachement qu'affectionne l'"objectivité", cette distance qu'elles préservent ou qu'elles renforcent n'est pas non plus une propriété inhérente aux lieux, aux objets, aux êtres et aux gestes filmés. Elle est un intervalle nécessaire pour que les choses passées, étrangères ou lointaines arrivent à nous et se greffent à nos vies.»

Selen Ansen, «Sismographies», in *Ali Kazma. Souterrain – Subterranean*, Paris, Jeu de Paume / Trézélan, Filigranes Éditions, 2017, p. 130 et 136.

■ « Les mains libérées au moyen desquelles l'humain s'articule depuis qu'il (se) tient debout et que la bouche sait se débrouiller seule abondent et ne chôment pas dans la première série de films d'Ali Kazma, *Obstructions*, qui sonde l'activité démiurgique de l'homme dans le territoire situé entre le fait main et la manufacture. L'éventail des opérations qu'elles accomplissent – nues ou appareillées – engage des degrés de dextérité et de technicité divers ; néanmoins, toutes préservent le fond de gestes archaïques et élémentaires (prendre, tenir, tracer) qui contribuent à produire non pas telle ou telle chose, mais l'édifice majuscule appelé "Culture", qui réunit l'utile et l'agréable, la création et la destruction, le corps discipliné et ritualisé, le temps mesuré, l'espace conquis, la connaissance enfantée et emmagasinée, ce qui s'élance vers le haut et ce qui descend plus bas que bas, l'art de vivre et l'art de mourir en maquillant la mort. Elles sont la preuve que la "Nature", où l'homme s'évertue à égarer son enfance ou son innocence, est en réalité sa première et grande construction ; puisqu'elles font de lui un être technique et assujéti au temps, *faber* et *laborans*, avant même qu'un outillage externe ne se greffe à lui pour repousser les limites de son corps et de ses aptitudes. Tant qu'elles sont (visiblement) présentes, ces travailleuses acharnées, qui semblent ne pas connaître de repos dans le temps circulaire de l'œuvre et la ritournelle de certaines tâches, s'affairent le plus souvent par paires. Elles sortent rarement du cadre dans lequel l'objectif de la caméra les a fait entrer – ou alors seulement lorsque le produit fini (une horloge, un mot, un tatouage, un cadavre, le temps mesuré, le sens inscrit, la mort disséquée) vient à la suite du producteur et des étapes qui l'ont engendré en se tenant dans la lumière à titre de "sujet autonome" et d'"objet parachevé". Le plus souvent, l'image que les mains phagocytent en détrônant le visage abdique en premier. Alors, l'obscurité de la nuit tombe dans la clarté du jour. [...]

À plus grande échelle, qu'il soit à l'œuvre ou œuvré, agi ou agissant, chaque corps filmé par Ali Kazma – y compris le cadavre – inaugure un producteur, un opérateur, un

acteur au sens actif de ces termes, en délimitant l'aire d'une profession, d'un savoir-faire et de ses attributs. En retour, chaque film contribue à la reconnaissance de pratiques, de gestes et de processus de production historiques qui sont transmis, acquis et transformés. Bien que licites, ces gestes soit risquent l'obsolescence à une époque automatisée et virtualisée, soit passent inaperçus parce qu'ils sont accomplis à l'abri du regard public dans le confinement d'un atelier, d'une salle d'opération ou de tout autre lieu clos qui couve les idées en gestation et veille sur les secrets de fabrication. »

Selen Ansen, « Sismographies », in Ali Kazma. *Souterrain – Subterranean*, Paris, Jeu de Paume / Trézélan, Filigranes Éditions, 2017, p. 126-127.

■ « Le geste, dans son sens abstrait, signifie acte ou action. On parle de geste d'autorité ou de générosité, de faire un beau geste quand on intervient en faveur de quelqu'un. Dans ces cas-là, le geste est un acte symbolique. Le geste peut aussi accompagner la parole, en illustrant les mots et les idées. Il peut aussi la remplacer totalement, comme le fait le langage des signes pour les malentendants. Dans son "Complément du dictionnaire italien", le célèbre designer italien Bruno Munari s'amuse à répertorier les nombreux gestes qui rythment les conversations des Napolitains. Il souligne ainsi la richesse et la précision du langage gestuel populaire. Dans ces cas-là, le geste est expressif, il est une composante essentielle des rapports humains et permet souvent de se faire comprendre par-delà la barrière de la langue. À l'inverse, le geste dit "technique" est plus spécifique, il est toujours lié à une pratique ou un travail particulier. Le geste technique n'est pas directement impliqué dans les rapports humains, mais plutôt dans ceux qui lient l'homme à son environnement physique. Il concerne toute action sur la matière et entraîne souvent l'usage d'un outil. Le geste technique peut faire l'objet d'une profession, comme celle de peintre, de chirurgien ou de couturier où le savoir-faire est primordial. Mais il trouve aussi sa place dans le quotidien, quand on noue ses lacets, qu'on se brosse



Calligraphy, 2013
Série *Resistance*
Vidéo HD, couleur, son, 6 min
Courtesy de l'artiste
et de l'Istanbul Foundation
for Culture and Arts

les dents, ou qu'on beurre ses tartines. Le geste technique existe bien avant d'être théorisé et identifié comme tel par les historiens de la technique dans leurs analyses des outils de la préhistoire. Il est originellement lié à un instinct de survie que l'homme partage avec les autres formes du vivant. Il s'est naturellement développé pour répondre aux besoins d'alimentation, avec la pratique de la cueillette ou la chasse. [...] C'est en cela que le geste dit technique est fondateur et peut-être plus universel que le seul geste expressif, tel qu'il se définit couramment, nu et abstrait. Le geste peut s'appliquer à toutes les choses disponibles dans un environnement commun : corps, objets ou matériaux bruts. Il est alors une expression profonde de l'homme, qui ne passe pas par les codes de la communication, et à travers laquelle il se construit.»

Pierre Charrié, «La beauté du geste et la machine», mémoire de fin d'études, sous la direction de Laurence Salmon, École nationale supérieure de création industrielle – Les Ateliers, 2008, p. 7-10 (en ligne : http://www.ensci.com/file_intranet/evenements_creation_industrielle/memoire_pierre_charrie.pdf).

■ « Une époque qui a perdu ses gestes en est du même coup obsédée ; pour des hommes dépourvus de tout naturel, chaque geste devient un destin. Et plus les gestes, sous l'action de puissances invisibles, perdaient leur désinvolture, plus la vie devenait indéchiffrable. C'est au cours de cette période que la bourgeoisie, qui était encore, quelques dizaines d'années auparavant, solidement assurée de la possession de ses symboles, succombe à l'intériorité et se livre à la psychologie.

Dans la culture européenne, Nietzsche incarne le point où cette tension entre deux pôles, l'un d'effacement et de perte du geste, l'autre de transfiguration du geste en une fatalité, touche à son comble. Car l'éternel retour ne se laisse penser que comme un geste, dans lequel puissance et acte, naturel et manière, contingence et nécessité deviennent indiscernables (en dernière analyse, donc, uniquement comme théâtre). Ainsi parlait Zarathoustra est le ballet d'une humanité qui a perdu ses gestes. Et lorsque l'époque s'en

aperçut, alors (trop tard !) commença la tentative précipitée de récupérer *in extremis* les gestes perdus. La danse d'Isadora Duncan et de Diaghilev, le roman proustien, la grande poésie du *Jugendstil* de Pascoli à Rilke — enfin, de la façon la plus exemplaire, le cinéma muet — tracent le cercle magique au sein duquel l'humanité chercha pour la dernière fois à évoquer ce qui achevait de lui échapper à jamais.

À la même époque, Aby Warburg inaugure un type de recherches que seule la myopie psychologisante d'une certaine histoire de l'art a pu définir comme "science de l'image", alors qu'elles avaient en fait pour centre le geste en tant que cristal de mémoire historique, le raidissement qui le fige en destin, et l'effort inlassable des artistes et des philosophes (confinant selon Warburg à la démence) pour l'en délivrer au moyen d'une polarisation dynamique. Comme ces recherches étaient menées dans le domaine des images, l'on a cru que celle-ci en constituait également l'objet. En fait, Warburg a transformé l'image (dont Jung fera encore le modèle de la sphère méta-historique des archétypes) en un élément résolument historique et dynamique. À cet égard, *Mnemosyne*, l'atlas aux mille photographies qu'il devait laisser inachevé, loin de n'être qu'un immobile répertoire d'images, offre une représentation à mouvement virtuel des gestes de l'humanité occidentale, de la Grèce classique jusqu'au fascisme (c'est-à-dire quelque chose qui s'apparente davantage à De Jorio qu'à Panofsky) ; à l'intérieur de chaque section, chacune des images est envisagée moins comme réalité autonome que comme photogramme (du moins au sens où Benjamin eut une fois à comparer l'image dialectique à ces petits carnets, précurseurs du cinématographe, dont on fait défiler rapidement les pages pour produire l'impression du mouvement). »

Giorgio Agamben, «Notes sur le geste», *Trafic*, n° 1, hiver 1991, p. 33.

■ « La révolution de la danse moderne "n'a pas été d'instaurer un nouvel art chorégraphique, mais un corps

comme lieu d'expérience et lieu de savoir...". "Cette révolution a permis d'affirmer que le corps peut développer sa propre énonciation par rapport à lui-même et par rapport au monde. C'est à partir de cette fondation d'un champ d'expérimentation corporelle que le sujet peut se construire, comme sujet chez qui l'expérience du corps s'intègre aux éléments du savoir et peut même révéler d'autres pans du savoir". On passe ainsi de la danse au service de la narration, de la virtuosité, de la grâce ou de la force, à une recherche de la danse en soi. [...]

Rudolf Laban, élève de Jacques-Dalcroze à l'Institut de rythmique approfondira ses travaux et jettera les bases d'une véritable théorie du mouvement moderne. En s'intéressant à la fois à la danse et aux gestes des ouvriers des usines, il incarne la circulation entre la danse et le geste au quotidien qui marque la spécificité de la danse moderne. Perception de l'espace, de la gravité, recherche du flux, de "l'organicité", du rythme, exploration des différentes "qualités" du mouvement... le langage de la danse moderne est né. En disant que "les formes sont indissolublement liées au mouvement", que "chaque mouvement a sa forme" et que "les formes sont créées à la fois par et dans le mouvement", il confirme la rupture fondamentale avec le langage de la danse classique. La "kinesphère", sphère imaginaire, au centre de laquelle le danseur évolue et qui se déplace avec lui, contribuera à faire éclater l'espace "frontal" auquel se référait la danse classique.

Si la nouvelle danse qui apparaît au début du XX^e siècle, aux États-Unis et en Allemagne, ne se structure pas par rapport à la danse classique, mais "ailleurs", on assiste cependant à une remise en cause radicale des codes classiques, qui s'opère par une attention centrale au corps, dans sa physicalité, sa perception. Les pieds nus sont en contact direct avec le sol. Le corps n'est plus limité à ces contours : il a un intérieur et un extérieur. La conscience du corps est centrale. L'attention se porte sur la recherche de la "qualité" du mouvement, de la conduite du mouvement, et non pas sur le mouvement achevé, produit. Le processus, le chemin emprunté est plus important que le résultat. On ne cherche plus à appliquer des codes avec grâce ou force, comme en danse classique ou néoclassique, mais en quelque sorte on "est le mouvement" : le mouvement comme engagement total. Le vocabulaire se diversifie considérablement. [...]

Quand se passer la main dans les cheveux, la main bien ouverte, en partant du haut du front jusqu'à la nuque, faire de la balançoire, verser des filets de miel dans des lys blancs, proposer une tasse de thé au public... devient de la danse. La frontière entre le geste quotidien et l'art a été traversée. Cette irruption du geste quotidien sur la scène s'accompagne d'une souveraineté du corps individué. Dès la fin des années 1970, Pina Bausch portera à son apogée cet enchantement du geste et des activités quotidiennes et cet enchevêtrement du réel et de l'imaginaire avec le théâtre dansé. Les jeux d'enfants (jeu du mouchoir, 1-2-3 soleil), les poursuites en riant ou en criant, les courses jusqu'à l'essoufflement, jusqu'à l'épuisement, la bouche collée sur une moitié d'orange pour apprendre à embrasser les garçons... Pour s'approcher de la réalité, le contact avec l'eau, la terre, la neige, les feuilles mortes, les œillets roses piqués dans le sol, les montagnes de fleurs,

les arbres, les cactus, le gazon, les briques qui jonchent le plateau après l'effondrement du mur qui obstruait la scène... autant de matières dans lesquels il faut danser, sauter, marcher, courir, se rouler. C'est un "théâtre de l'expérience" où s'exprime de façon esthétique la réalité à laquelle les corps se confrontent.»

Catherine Courtet, «De l'expérience du mouvement dans la danse moderne», *ethnographiques.org*, n° 10, juin 2006 (en ligne : <http://www.ethnographiques.org/2006/Courtet>).

■ « Les techniques du corps peuvent se classer par rapport à leur rendement, par rapport aux résultats de dressage. Le dressage, comme le montage d'une machine, est la recherche, l'acquisition d'un rendement. Ici c'est un rendement humain. Ces techniques sont donc les normes humaines du dressage humain. Ces procédés que nous appliquons aux animaux, les hommes se les sont volontairement appliqués à eux-mêmes et à leurs enfants. Ceux-ci sont probablement les premiers êtres qui aient été ainsi dressés, avant tous les animaux, qu'il fallut d'abord apprivoiser. Je pourrais par conséquent les comparer dans une certaine mesure, elles-mêmes et leur transmission, à des dressages, les ranger par ordre d'efficacité.

Ici se place la notion, très importante en psychologie comme en sociologie, d'adresse. Mais en français nous n'avons qu'un mauvais terme, "habile", qui traduit mal le mot latin "habilis", bien meilleur pour désigner les gens qui ont le sens de l'adaptation de tous leurs mouvements bien coordonnés aux buts, qui ont des habitudes, qui "savent y faire". C'est la notion anglaise de "craft", de "clever" (adresse et présence d'esprit et habitude), c'est l'habileté à quelque chose. Encore une fois nous sommes bien dans le domaine technique. »

Marcel Mauss, «Les Techniques du corps», in *Journal de psychologie*, XXXII, n° 3-4, 15 mars-15 avril 1936 (en ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/techniques_corps.pdf).

■ « Il y a deux façons d'analyser une motocyclette : on peut procéder à l'analyse des différents éléments qui la constituent – ou à celle de ses différentes fonctions. Pour ce qui est des éléments, on peut faire une première distinction entre les organes moteurs et, disons, la "carrosserie".

Les organes moteurs comprennent : le bloc-moteur proprement dit et les organes de transmission.

Le bloc-moteur, dans son logement, comprend : les cylindres, les pistons, les bielles, le vilebrequin et le volant. En dehors du bloc, le réservoir à essence avec son filtre, le filtre à air, le carburateur, les soupapes et les tuyaux d'échappement. L'allumage comprend : un alternateur, un condensateur, une batterie d'accumulateurs, un delco et des bougies.

Le système de distribution comprend : la chaîne, l'arbre à came, les culbuteurs et le distributeur.

Le système de lubrification comprend : la pompe à huile et les différents points de graissage.

Le système de transmission comprend : l'embrayage, et les deux chaînes de transmission.

La "carrosserie" comprend : cadre, avec les cale-pieds, la selle et les garde-boue ; un ensemble de direction ; des amortisseurs avant et arrière ; les roues ; les manettes et les câbles de contrôle ; les phares et les avertisseurs ; les

indicateurs de vitesse et les compteurs kilométriques. Nous avons ainsi énuméré les éléments constitutifs d'une motocyclette. Pour savoir à quoi ils servent, il reste à étudier les différentes fonctions de l'engin, qui sont, soit les fonctions normales du mécanisme, soit les fonctions spéciales déclenchées par le conducteur.

Parmi les fonctions normales, on peut distinguer celles qui se déroulent pendant chacun des quatre temps : admission, compression, explosion, échappement.

Je pourrais détailler chacune de ces fonctions et continuer par les fonctions spéciales. Ce ne serait encore qu'une description sommaire de la structure interne de la motocyclette. On pourrait s'étendre interminablement sur chacun des éléments en question. J'ai lu tout un ouvrage technique exclusivement consacré aux vis platinées, qui ne sont qu'une petite partie, vitale certes, du système de distribution. Et il y a d'autres types de moteurs que le moteur Otto à un cylindre que je viens de décrire : des moteurs à deux temps, des moteurs à deux, quatre ou plusieurs cylindres, des moteurs Diesel, des moteurs Wankel. Mais je m'en tiendrai à ce seul exemple.

La description des éléments d'une motocyclette répond à la question "quoi ?", et celle des fonctions à la question "comment ?". Mais cela ne nous dit pas "où ?", puisque nous n'avons pas ici de schéma – ni "pourquoi ?", car il faudrait pouvoir exposer les principes qui ont conduit les constructeurs à adopter tel ou tel modèle. Cela dit, notre but n'est pas une analyse exhaustive de la motocyclette ; c'est d'illustrer une façon de comprendre les choses, qui doit elle-même devenir l'objet de notre analyse.»

Robert M. Pirsig, *Traité du zen et de l'entretien des motocyclettes* [1979], Paris, Points, 2013, p. 83-85.

■ « Le travail d'Ali Kazma de ces dix dernières années apparaît, rétrospectivement, comme une tentative d'identification de ce qui fait que la vie de l'homme *tient* – qu'elle ne s'effondre pas dans le chaos ou l'entropie, et qu'elle trouve la force de se mesurer à la force implacable du temps. Le titre général de cette série de vidéos commencée en 2005, *Obstructions*, indique bien cette volonté de faire obstacle à ces forces-là, en leur opposant l'énergie et le travail humains. On dit parfois que les œuvres de cet artiste concernent le travail en soi – c'est vrai, mais loin de toute visée sociologique ou même simplement documentaire, il s'agit de montrer comment, dans la précision et la répétition d'un geste, l'homme semble triompher provisoirement. [...] Certes la dimension documentaire n'est pas à écarter entièrement. La longue observation du sujet, la familiarité à laquelle l'artiste parvient avec lui, sont essentielles au propos, mais elles sont transcendées par l'exactitude et l'intensité des gestes longuement filmés, puis soumis à un montage serré – qu'il s'agisse d'un danseur, d'un boucher, d'un neurochirurgien, d'un ouvrier de fonderie, d'un archéologue, etc. Ce n'est ni la production ni l'objet produit qui importent, mais un processus, un rythme, qu'ils soient le fait de l'homme seul ou d'une machine. Élégance, endurance, virtuosité : tels sont les mots clés de ce combat pour une illusoire maîtrise du temps. »

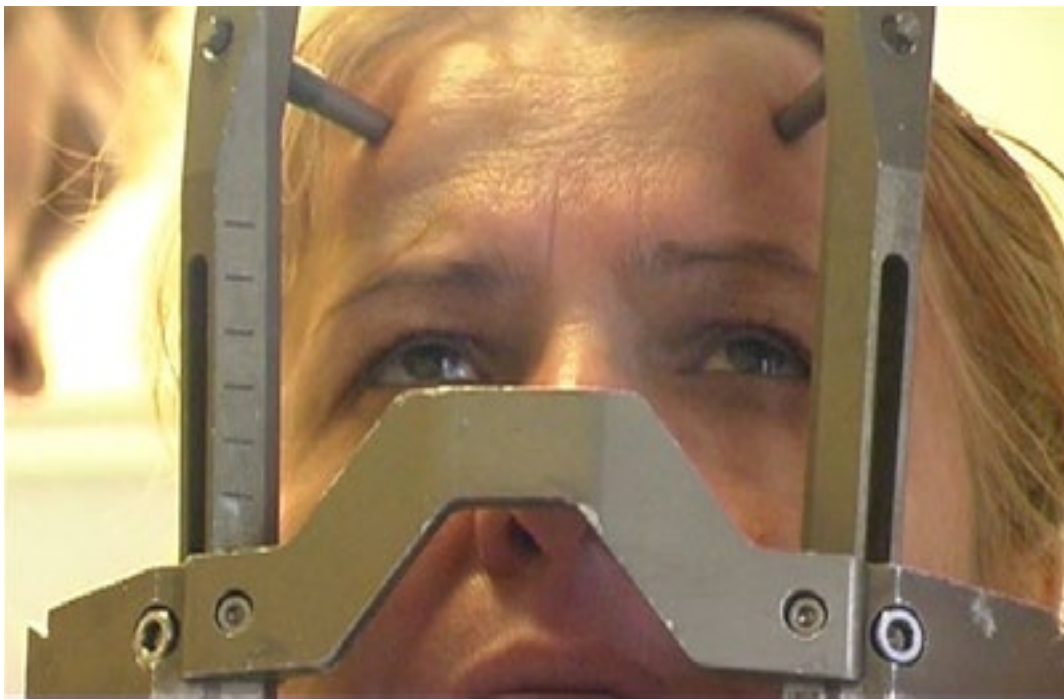
Régis Durand, « Ali Kazma, représenter l'activité humaine », *artpress*, n° 403, septembre 2013, repris dans « Comment vivre dans le temps », in *Un art incertain. Mutations de l'image photographique*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2017, p. 145.

■ « Ali Kazma amorce la série *Resistance* en 2012. Parmi les treize vidéos de cette série qui ont été réalisées en 2013, *Anatomy* offre l'exemple le plus remarquable de l'importance centrale, au sens propre comme au sens métaphorique, du corps humain dans le travail de l'artiste. Dans une salle d'hôpital, lumineuse et vide, un groupe d'étudiants vêtus de blouses blanches est penché au-dessus d'une table. En présence de leur professeur – que l'on identifie par ses vêtements et dont la langue d'expression, le turc, fournit la seule indication de culture et de localisation –, ils étudient l'anatomie des muscles et des tendons du bras d'un cadavre couché sur le dos, le visage recouvert pour protéger son identité et les membres supérieurs étendus à angle droit par rapport au torse. Le film accentue l'aspect didactique de la scène, décrivant en plans larges la situation, le rôle du professeur et la présence active du petit groupe d'étudiants, ainsi que, en plans rapprochés, des détails montrant la texture de la peau, les muscles, les tendons, le sang séché dans les ongles, la main inerte, etc. Lorsque la leçon est terminée, le cadavre est peu à peu recouvert. La couche épaisse de peau est tout d'abord replacée sur les muscles du bras pour les envelopper, les bras sont ramenés le long du corps et la housse mortuaire en plastique noir dans laquelle est allongé le cadavre est refermée par une fermeture à glissière. Les planches en bois sur lesquelles reposaient les bras subsistent, désormais vides, à angle droit de part et d'autre de la housse noire fermée, rappelant la crucifixion.

Les notions d'échelle et de représentation sont explicitement figurées dans ce film de 4 minutes. Des modèles anatomiques de petit format, aux organes, os et muscles amovibles, représentent le corps humain. Leur fonction est strictement pédagogique, tout comme celle du cadavre, libéré par son absence de vie de la quasi-totalité des contraintes imposées par la morale, hormis celle protégeant l'identité. Ali Kazma supprime systématiquement l'émotion de toutes ses prises de vues, et plus encore au montage. Mais l'émotion du spectateur n'en reste pas moins susceptible de surgir, déclenchée par l'information factuelle communiquée par l'œuvre. Cette dernière, introduisant relativité et distance dans son sujet, nous invite par conséquent à envisager la représentation du corps humain sous une perspective historico-culturelle. Elle soulève entre deux extrêmes – présence et absence – la question fondamentale du rôle de l'éducation, de l'entendement, de la culture et du savoir dans la compréhension, et plus encore dans la philosophie de la vie et de la mort. "C'est par l'intermédiaire du corps, souligne Ali Kazma, que s'établit notre relation au monde, une relation qui est pour chacun de nous authentique et singulière. Cette série repose sur cette idée et examine comment le corps peut devenir un site de résistance que chacun d'entre nous est susceptible de constituer en soi-même contre le totalitarisme et les idéologies oppressives". »

Pia Viewing, « Jadis, par la suite », in Ali Kazma. *Souterrain – Subterranean*, Paris, Jeu de Paume / Trézélan, Filigranes Éditions, 2017, p. 13-14.

■ « Mais mon corps, à vrai dire, ne se laisse pas réduire si facilement. Il a, après tout, lui-même, ses ressources propre et fantastique ; il en possède, lui aussi, des lieux sans lieu et des lieux plus profonds, plus obstinés encore que l'âme,



Brain Surgeon, 2006
Série *Obstructions*
Vidéo HD, couleur, son, 14 min
Courtesy de l'artiste

que le tombeau, que l'enchantement des magiciens. Il a ses caves et ses greniers, il a ses séjours obscurs, il a ses plages lumineuses. Ma tête, par exemple, ma tête : quelle étrange caverne ouverte sur le monde extérieur par deux fenêtres, deux ouvertures, j'en suis bien sûr, puisque je les vois dans le miroir ; et puis, je peux fermer l'une ou l'autre séparément. Et pourtant, il n'y en a qu'une seule, de ces ouvertures, car je ne vois devant moi qu'un seul paysage, continu, sans cloison ni coupure. Et dans cette tête, comment est-ce que les choses se passent ? Eh bien, les choses viennent à se loger en elle. Elles y entrent – et ça, je suis bien sûr que les choses entrent dans ma tête quand je regarde, puisque le soleil, quand il est trop fort et m'éblouit, va déchirer jusqu'au fond de mon cerveau –, et pourtant ces choses qui entrent dans ma tête demeurent bien à l'extérieur, puisque je les vois devant moi et que, pour les rejoindre, je dois m'avancer à mon tour. Corps incompréhensible, corps pénétrable, et opaque, corps ouvert et fermé : corps utopique. Corps absolument visible, en un sens : je sais très bien ce que c'est qu'être regardé par quelqu'un de la tête aux pieds, je sais ce que c'est qu'être épié par-derrière, surveillé par-dessus l'épaule, surpris quand je m'y attends, je sais ce qu'est être nu ; pourtant, ce même corps qui est si visible, il est retiré, il est capté par une sorte d'invisibilité de laquelle je ne peux le détacher. Ce crâne, ce derrière de mon crâne que je peux tâter, là, avec mes doigts, mais voir, jamais ; ce dos, que je sens appuyé contre la poussée du matelas sur le divan, quand je suis allongé mais que je ne surprendrai que par la ruse d'un miroir ; et qu'est-ce que c'est que cette épaule, dont je connais avec précision les mouvements et les positions, mais que je ne saurai jamais voir sans me contourner affreusement. Le corps, fantôme qui n'apparaît qu'au mirage des miroirs, et encore, d'une façon fragmentaire. Est-ce que vraiment j'ai besoin des génies et des fées, et de la mort et de l'âme, pour être à la fois indissociablement visible et invisible ? Et puis, ce corps, il est léger, il est transparent, il est impondérable ; rien n'est moins chose que lui : il court, il agit, il vit, il désire, il se laisse traverser sans résistances par toutes mes intentions. Hé oui !

Mais jusqu'au jour où j'ai mal, où se creuse la caverne de mon ventre, où se bloquent, où s'engorgent, où se bourrent d'étoupe ma poitrine et ma gorge. Jusqu'au jour où s'étoile au fond de ma bouche le mal aux dents. Alors, alors là, je cesse d'être léger, impondérable, etc. ; je deviens chose, architecture fantastique et ruinée. Non, vraiment, il n'est pas besoin de magie ni de féerie, il n'est pas besoin d'une âme ni d'une mort pour que je sois à la fois opaque et transparent, visible et invisible, vie et chose : pour que je sois utopie, il suffit que je sois un corps. Toutes ces utopies par lesquelles j'esquivais mon corps, elles avaient tout simplement leur modèle et leur point premier d'application, elles avaient leur lieu d'origine dans mon corps lui-même. J'avais bien tort, tout à l'heure, de dire que les utopies étaient tournées contre le corps et destinées à l'effacer : elles sont nées du corps lui-même et se sont peut-être ensuite retournées contre lui. En tout cas, il y a une chose certaine, c'est que le corps humain est l'acteur principal de toutes les utopies. Après tout, une des plus vieilles utopies que les hommes se sont racontées à eux-mêmes, n'est-ce pas le rêve de corps immenses, démesurés, qui dévoreraient l'espace et maîtriseraient le monde ? »

Michel Foucault, « Le Corps utopique », conférence radiophonique, France Culture, 7 décembre 1966 (en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=NSNkxvGIUNY>).

Images en mouvement et montage, cinéma documentaire et vidéo

- BALÁZS, Béla, « Le Montage », in *L'Esprit du cinéma* [1930], trad. de l'allemand par Jacques Chavy, Paris, Payot, 2011, p. 221-235.
- BELLOUR, Raymond, *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, Paris, P.O.L / Trafic, 2012.
- BRESCHAND, Jean, *Le Documentaire, l'autre face du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma / Scéren-CNDP, 2002.
- BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975.
- COMOLLI, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'Innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Paris, Verdier, 2004.
- CHAMBOISSIER, Anne-Laure, FRANCK, Philippe, VAN ESSCHE, Éric (dirs.), *Exposer l'image en mouvement ?*, Bruxelles, La Lettre volée, 2004.
- DESHAYS, Daniel, *Entendre le cinéma*, Paris, Klincksieck, 2010.
- DUGUET, Anne-Marie, *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.
- DUBOIS, Philippe, *La Question vidéo*, Liège, Yellow Now, Côté cinéma, 2011.
- EPSTEIN, Jean, *Écrits sur le cinéma, 1921-1947*, vol. 1, Paris, Seghers, 1974.
- FAROCKI, Harun, « Influences transversales », *Trafic*, n° 43, Paris, P.O.L, automne 2002, p. 19-24.
- GAUTHIER, Guy, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan, 2000.
- KOULECHOV, Lev, « L'essence du cinéma... c'est le montage... » [1920], in *Le Cinéma, naissance d'un art 1895-1920*, textes choisis et présentés par Daniel Banda et José Moure, Paris, Flammarion, 2008.
- JEAN, Manuella, « Orientation d'une pratique du documentaire de création en cinéma direct dans une institution », mémoire de master, ENSLL, 2015 (en ligne : http://www.ens-louis-lumiere.fr/fileadmin/recherche/jean.m_cine_2015_def.pdf).
- MAINCENT, Patricia, « Le film, collection du musée, Centre Pompidou », Paris, décembre 2010 (en ligne : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-film/ENS-film.html>).

- MARSOLAIS, Gilles, *L'Aventure du cinéma direct revisitée*, Laval (Québec), Les 400 Coups, 1997.
- MICHAUD, Philippe-Alain, *Le Mouvement des images*, Paris, Centre Pompidou, 2006.
- MOISDON, Stéphanie (dir.), *Qu'est-ce que l'art vidéo aujourd'hui ?*, Paris, Beaux Arts, 2008.
- PAÏNI, Dominique, *Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.
- PARFAIT, Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001.
- PHILIBERT, Nicolas, « Entretien », propos recueillis à Paris par BARISONE, Luciano, CHATRIAN, Carlo et CASTAMAN, Noella, *Images documentaires*, n° 45-46, 3^e et 4^e trimestre 2002, p. 13-68 (en ligne : https://www.imagesdocumentaires.fr/IMG/pdf/I_doc_no_45-46.pdf).
- ROMAN, Mathilde, *On Stage. La Dimension scénique de l'art vidéo*, Paris, Le Gac Press, 2011.
- ROSSIGNOL, Véronique (dir.), *Filmer le réel. Ressources sur le cinéma documentaire*, Paris, Bibliothèque du film, 2001.
- RUSH, Michael, *L'Art vidéo*, Paris, Thames & Hudson, 2006.
- VAN ASSCHE, Christine (dir.), *Collection nouveaux médias. Installations*, Paris, Centre Pompidou, 2006.
- WISEMAN, Frederick, « Le montage, une conversation à quatre voix », *Images documentaires*, n° 17, 2^e trimestre 1984, p. 13-20 (en ligne : https://www.imagesdocumentaires.fr/IMG/pdf/ID_no17-1.pdf).

Énergie et entropie

- BALIAN, Roger, « Thermodynamique, le concept d'énergie et ses vicissitudes », 26 août 2000, cours en ligne : <http://www.sup-numerique.gouv.fr/pid33288/moteur-des-ressources-pedagogiques.html?ressourceUrl=http%3A%2F%2Fwww.sup-numerique.gouv.fr%2Fressources-pedagogiques%2Fnotice%2Fview%2Foai%25253Acanal-u.fr%25253A1091>.
- BALIAN, Roger, « La longue élaboration du concept d'énergie », mars 2013 (en ligne : http://www.academie-sciences.fr/archivage_site/activite/hds/textes/evol_Balian1.pdf).

- BOIS, Yve-Alain, et KRAUSS Rosalind, *L'Informe, mode d'emploi*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1996.
- JANKELEVITCH, Vladimir, *L'irréversible et la nostalgie* [1974], Paris, Flammarion, 1983.
- LEENHARDT, Jacques, « Sur l'entropie et le paysage : à propos de Robert Smithson », *Images re-vues*, hors-série n° 5, 2016 (en ligne : <https://imagesrevues.revues.org/3491>).
- SMITHSON, Robert, *Robert Smithson. Le Paysage entropique, 1960-1973*, Marseille, Musée de Marseille / Réunion des musées nationaux, 1994.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, *L'Institut de remise à l'heure des montres et des pendules*, Arles, Actes Sud, 2007.
- TESSON, Sylvain, *Éloge de l'énergie vagabonde*, Sainte-Marguerite, Éditions des Équateurs, 2006.
- TIBERGHIEU, Gilles A., *Land Art*, Paris, Carré, 1993.
- REEVES, Hubert, « La flèche du temps en astronomie », conférence donnée à la Société Astronomique de France, 16 février 1983 (en ligne : <http://articles.adsabs.harvard.edu/full/1984LAAstr..98..263R/0000263.000.html>).
- Colloque « Robert Smithson (1938-1973). Entropie et mémoire », Paris, Centre Pompidou, 26-27 septembre 2013, enregistrements en ligne sur : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cynokr5/rn7axLE>.

Représentation des activités humaines, gestes et corps

- AGAMBEN, Giorgio, « Notes sur le geste », *Trafic*, n° 1, hiver 1991, p. 31-36.
- ARDENNE, Paul, *La Représentation artistique du travail, XIX^e-XXI^e siècle* (en ligne : <https://paulardenne.files.wordpress.com/2014/10/la-reprc3a9sentation-artistique-du-travail.pdf>).
- ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne* [1958], Paris, Pocket, 2016.
- CARTIER, Claudine, COUSSEAU, Henry-Claude (dirs.), *L'Art et la machine, du XVIII^e au XXI^e siècle*, Paris, Liénart / Lyon, musée des Confluences, 2015.
- CHARRIE, Pierre, *La Beauté du geste et la machine*, mémoire de fin d'études sous la dir. de SALMON, Laurence, École nationale supérieure de création industrielle – Les Ateliers, 2008 (en ligne : http://www.ensci.com/file_intranet/evenements_creation_industrielle/memoire_pierre_charrie.pdf).
- COURTET, Catherine, « De l'expérience du mouvement dans la danse moderne », *Ethnographiques.org*, n° 10, juin 2006 (en ligne : <http://www.ethnographiques.org/2006/Courtet>).
- CRAWFORD, Matthew B., *Éloge du carburateur. Essai sur le sens et la valeur du travail*, Paris, La Découverte, 2010.
- FOUCAULT, Michel, « Le Corps utopique », conférence radiophonique, France Culture, 7 décembre 1966 (en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=NSNkxvGIUNY>).
- FOUCAULT, Michel, « Les Hétérotopies », conférence radiophonique, France Culture, 7 décembre 1966 (en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=lxOruDUO4p8>).
- FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », conférence au Cercle des études architecturales, 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 46-49.
- FRÉMONT, Charles, « Les mouvements de l'ouvrier dans le travail professionnel », *Le Monde moderne*, n° 2, février 1895, p. 283.

- LE DEMAZEL, Florent, « Images et valeurs du travail. Les métamorphoses du corps ouvrier », *Débordements*, juillet 2016 (en ligne : <http://www.debordements.fr/Images-et-valeurs-du-travail>).
- MAREY, Étienne-Jules, *Le Mouvement*, Paris, Masson, 1894 (en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626089q/f21.image>).
- MARX, Karl, « Principes d'une critique de l'économie politique (1857-1858) », *Œuvres II*, Paris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1968.
- MAUSS, Marcel, « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, XXXII, n° 3-4, 15 mars-15 avril 1936 (en ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/techniques_corps.pdf [p. 12]).
- MICHEL, Alain P., « Images du travail à la chaîne », *Études photographiques*, 13 juillet 2003 (en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/348>).
- PIRSIG, Robert M., *Traité du zen et de l'entretien des motocyclettes* [1979], Paris, Seuil, 2013.
- SIMONDON, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 2012.
- TODOROV, Tzvetan, *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, Paris, Seuil, 2010.
- ZÉAU, Caroline, « Faire, dire et voir : présences du travail dans le cinéma documentaire », in GEHIN, Jean-Pierre et STEVENS, Hélène (dirs.), *Images du travail, travail des Images*, Presses universitaires de Rennes, 2012, p.131-142.

Ressources pédagogiques en ligne

- Dossier pédagogique, collection nouveaux médias du Musée national d'art moderne – Centre Pompidou : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-nouveaux-medias/ENS-nouveaux-medias.html>.
- Sélection de sites et de liens Internet autour de l'analyse du langage cinématographique :
 - <http://www.weblettres.net/sommaire.php?entree=26&rubrique=89&sousrub=241>;
 - <http://www.ciclic.fr>;
 - <http://www.transmettrelecinema.com/> (site réalisé en collaboration avec le CNC proposant de nombreuses ressources pédagogiques et analyses d'effets cinématographiques).
- Lexique de l'image en mouvement, dossier enseignant conçu à l'occasion de l'exposition « Natacha Nisic. Écho », présentée au Jeu de Paume du 15 octobre 2013 au 26 janvier 2014, p. 41-42. Dossier téléchargeable à l'adresse suivante : <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1776>.

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

Accédez également aux sélections en ligne de la librairie autour de l'art vidéo : <http://www.librairiejeudepaume.org/selec-2524/art-vid-eacute-o/>

PISTES DE TRAVAIL

Les pistes de travail suivantes se veulent des propositions ouvertes qui s'articulent autour de notions et de questions liées aux images exposées. Elles ont été conçues avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume. Il appartient aux enseignants et aux équipes éducatives de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte particulier de leurs classes et de leurs projets, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours ou de leurs activités.

Afin de préparer ou de prolonger la découverte des vidéos d'Ali Kazma lors de la visite de l'exposition au Jeu de Paume, et en lien avec les parties précédentes de ce dossier, ces pistes sont regroupées en trois thèmes :

- « Documenter et rendre visible » ;
- « Représenter les activités humaines » ;
- « Questionner les temporalités ».

DOCUMENTER ET RENDRE VISIBLE

« J'ai étudié le cinéma à New York, et je me revendique du documentaire. Chacun de mes films s'intéresse à un domaine ; ce que nous mangeons, portons, ce que nous sommes... » [Propos d'Ali Kazma recueillis par Emmanuelle Lequeux, « Vidéaste du Monde », *Le Monde*, 6 octobre 2009 ; en ligne : http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/10/06/exposition-videaste-du-monde_1249775_3246.html#mJYjdpwUCIpkdBH2.99.]

« En effet, j'essaie de créer une manière personnelle d'interagir avec la réalité, en utilisant une forme de communication qui tend à prendre des chemins de traverse. Je révise pour ce faire constamment ma propre pratique. Ma méthodologie, qui inclut le fait de filmer, de monter et d'éditer moi-même mes films, seul, me conduit à nouer des liens personnels et intimes avec ce qui existe, avec les gens et les choses, et m'aide à canaliser mon énergie en évitant la superficialité et la dilution. Mes vidéos deviennent des miroirs de moi-même et des testaments, des produits de l'environnement dans lequel elles ont été conçues. Elles s'intègrent dans tout un réseau de relations au monde. Ce qui m'intéresse, c'est la tension et l'équilibre qui existent entre le réel et le poétique, et le maintien de cet équilibre. » [Ali Kazma, « Les films comme la vie. Ali Kazma, en conversation avec Paul

Ardenne et Barbara Polla », in Ali Kazma. *Souterrain – Subterranean*, Paris, Jeu de Paume / Trézélan, Filigranes Éditions, 2017, p. 59.]

I Approches du reportage, du documentaire d'auteur et de la création vidéo

« Le reportage se définit comme un montage commenté d'images relativement impersonnelles et univoques : il s'oppose au documentaire qui suppose une immersion prolongée dans l'univers dont il veut rendre compte, un tournage relativement long, une mise en perspective du sujet abordé, et surtout un regard personnel sur ce qui est filmé. » [Véronique Rossignol (dir.), *Filmer le réel, ressources sur le cinéma documentaire*, Paris, Bibliothèque du film, p. 37.]

« Les prémisses du reportage sont à chercher dans les "actualités" projetées en salles (avant le film de long-métrage) au début du XX^e siècle. Depuis l'avènement de la télévision, le reportage répond aux normes et aux contraintes de ce canal de diffusion (notamment la durée ou le format, la structure du film) et est généralement lié à l'actualité. Le terme "documentaire", employé en 1926 par John Grierson à propos de *Moana* de Robert Flaherty, va désigner des films qui traduisent un nouveau rapport au monde, guidé par un point de vue très affirmé et une implication dans le réel qui sert de matériau aux documentaristes :

"Filmer, c'est observer. Cela suppose de s'immerger au sein d'un événement ou d'un lieu pour en saisir les modes de fonctionnement. Un style de film voit le jour qui refuse tout commentaire et qui jaillit au fil d'une caméra réactive au moindre geste, prête à cueillir par de vifs zooms le plus infime tremblement". » [Jean Breschand, *Le Documentaire, l'autre face du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma / Scéren-CNDRP, 2002, p. 36.]

Le documentaire, contrairement au reportage, peut avoir d'autres fenêtres de diffusion que la télévision : sortie en salles, festivals, espaces muséaux. Ces derniers sont aussi les lieux privilégiés de la vidéo de création, dont les recherches plastiques orientent l'enregistrement du réel vers une autre voie, celle de l'art vidéo, dont se rapproche Ali Kazma.

– En amont ou en aval de la visite de l'exposition, étudier les deux productions audiovisuelles suivantes en regard de l'œuvre vidéo d'Ali Kazma :

• *Villes minières oubliées du Chili*, reportage télévisuel diffusé sur TV5 Monde le 10 avril 2015, vidéo, couleur, son, 8 min (en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=Zjm_jFUMQjU).
• *Patricio Guzmán, Nostalgie de la lumière*, 2010, 35 mm, couleur, son, 90 min, disponible en DVD, Pyramide vidéo ; ressources en ligne sur le film : <http://www.transmettrelecinema.com/film/nostalgie-de-la-lumiere/> et bande annonce : <https://www.youtube.com/watch?v=UvoowJLEoXU>.



Mine, 2017
Vidéo HD, couleur, son, 4 min
Production : Jeu de Paume, Paris, avec le concours de la SAHA Association, Istanbul
Courtesy de l'artiste

• Ali Kazma, *Mine*, 2017, vidéo, couleur, son, 4 min (ill. de couv. et ci-dessus). Ces trois films évoquent l'histoire d'un même lieu, celui de la ville de Chacabuco au Chili. Comparer les deux premiers types de productions audiovisuelles. Repérer leurs durées respectives. Que sait-on de leur mode de production ? Dans quel cadre ces films sont-ils diffusés ? Quelle est leur structure narrative ? Comportent-ils des interviews ? Quelles sont les voix présentes dans la bande-son ? Quelle est la présence du réalisateur ? Peut-on dire que ces films expriment un point de vue ? Quelle est leur visée ? Essayer de définir les règles d'un reportage diffusé à la télévision et d'en déduire si un documentaire destiné à une distribution en salle est soumis aux mêmes normes. Pendant la visite de l'exposition, regarder *Mine* d'Ali Kazma. Analyser en quoi ce film est très différent des deux précédents et dans quelle mesure il rompt avec les codes du reportage et du documentaire. Peut-on dire qu'il informe le spectateur ? Si oui, de quelle nature sont ces informations ? Ce film apporte-t-il des explications ? Qu'est-ce qui semble alors mis en avant ? – Autres supports de comparaison possibles :
• *Ces robots qui changent le quotidien des enfants malades*, reportage télévisuel diffusé sur LCI, 12 octobre 2016, vidéo, couleur, son, 2 min (en ligne : <http://www.lci.fr/sante/jt-20h-ces-robots-qui->

<https://www.youtube.com/watch?v=TuDTlo19vjK>).
• Bruno Victor-Pujebet, *Au cœur des robots*, 2015, vidéo, couleur, son, 72 min (en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=TuDTlo19vjK>).
• Ali Kazma, *Robot*, 2013, série *Resistance*, vidéo, couleur, son, 6 min (ill. p. 43).

■ Filmer et donner à voir

À partir des deux films documentaires suivants et des deux vidéos d'Ali Kazma mentionnées ensuite, s'interroger sur les moyens cinématographiques et plastiques employés pour représenter des lieux dont les coulisses restent souvent inaccessibles au public :
• Nicolas Philibert, *La Ville Louvre*, 1990, 35 mm, couleur, son, 85 min (en ligne, version sous-titrée en italien : https://www.youtube.com/watch?v=72VIVp3_wF4). En 1987, Nicolas Philibert est sollicité pour une journée de tournage au musée du Louvre afin de filmer le déplacement des toiles monumentales de Charles Le Brun. Fasciné par ce qu'il découvre du lieu, il décide de revenir, sans autorisation, filmer pendant trois semaines.
« Je me suis très vite intéressé non pas aux espaces en tant que tels, mais aux corps, aux mouvements des corps dans ces grands espaces, à la façon qu'avaient les uns et les autres de se déplacer, de marcher, de se pencher vers le détail d'une œuvre, de soulever un tableau, de

faire glisser une sculpture, un peu comme si je filmais un ballet. On peut lire toute la pyramide sociale dans les attitudes corporelles, les tenues vestimentaires, dans la façon dont les gens bougent leur corps, et je me suis beaucoup amusé à jouer de ces contrastes. » [Nicolas Philibert, propos recueillis à Paris, les 25-27 juillet 2002 par Barisone, Luciano, Chatrian, Carlo et Castaman, Noella, *Images documentaires*, n° 45-46, 3^e et 4^e trimestre 2002, p. 43-44.] Visionner les sept premières minutes du film. Comment Nicolas Philibert interroge-t-il le regard porté sur ce lieu ? Quels plans traduisent spécifiquement son approche ? Sur quels types d'action décide-t-il d'axer le début de son film ? De quelle façon est parcouru le long souterrain sous le musée ? Quel est le mouvement de caméra employé et quel effet cela produit-il ?
• Frederick Wiseman, *La Danse, le Ballet de l'Opéra de Paris*, 2008, 35 mm, couleur, son, 159 min (disponible en DVD, Éditions Montparnasse). Projection du film à l'auditorium du Jeu de Paume le mardi 24 octobre à 18 h, présentée par Ali Kazma et Marie-Pierre Duhamel, dans le cadre de l'exposition « Ali Kazma. Souterrain ». Cinéaste américain, Frederick Wiseman prône une caméra « non participante » (pas d'intervention orale ni d'interview) et un long travail sur le montage des séquences enregistrées dans la continuité de leur action.



School, 2013
Série *Resistance*
Vidéo HD, couleur, son,
5 min
Courtesy de l'artiste
et de l'Istanbul Foundation
for Culture and Arts

Visionner les sept premières minutes du film. Comment pénètre-t-on dans ce lieu ? Quels types de plans permettent au spectateur de se frayer un chemin jusqu'à la salle de répétition ? Quels éléments peuvent nous donner des indices sur la structure du film, voire la démarche du cinéaste ? Peut-on rapprocher certains de ses choix de ceux de Nicolas Philibert ?

· Ali Kazma, *School*, 2013, série *Resistance*, vidéo, couleur, son, 5 min (ill. ci-dessus).

Que retrouve-t-on au début de cette vidéo, qui peut évoquer l'ouverture du film de Wiseman ? Qu'apprend-on sur les activités de cette école et de son histoire ? Au milieu de la vidéo, que peut-on remarquer ? À quoi se réduit l'espace de l'école à ce moment précis ? Quel élément Ali Kazma semble-t-il privilégier pour guider le montage de ses images ?

· Ali Kazma, *Prison*, 2013, série *Resistance*, vidéo, couleur, son, 5 min (ill. p. 41).

– Quels points communs peut-on relever avec *School* ? Comment débute et se clôt la vidéo ? Comment est appréhendé l'espace à travers les choix de cadrage ? Quels motifs sont répétés ? Quelles tonalités de couleur dominent les différents espaces filmés ? À quoi peut-on les associer ? Quelles traces de présence humaine peut-on déceler ? D'où proviennent les images vers la fin du film ? Que voit-on apparaître ? À votre avis, quelle est la motivation d'Ali Kazma dans ce choix singulier pour rendre visible les hommes de la prison ?

I Montages et sons

« Le son proposé à l'écoute est le son brut, comme exfiltré du domaine des images, un son toujours traité par Ali Kazma avec une précision telle qu'il en devient un acteur des images. Le son, pour l'occasion, accompagne fidèlement les images, et, dans le même temps, semble pourtant s'en dissocier. Il surligne ce qui est vu, permet de mieux cerner la nature de ce qui est vu, mais sans prendre toute la place. Le son tel que le traite Ali Kazma (on se doit d'insister sur ce verbe) devient l'analogue d'une matière, comme l'est la glaise pour le modelleur : un medium à part entière au service d'une entité, celle de l'image-son. » [Paul Ardenne, « Ali Kazma. Un regard pensif », in Ali Kazma. *Works 2005-2010*, Istanbul, Galeri Nev, 2011, p. 48.] Travailler à partir des extraits de films suivants :

· Dziga Vertov, *L'Homme à la caméra*, 1929, 35 mm, noir et blanc, silencieux, 68 min, extrait allant de la 14^e min à la 17^e min (en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=uOCQPykQew>).

« Dès 1920, Dziga Vertov pose les bases d'une nouvelle conception du cinéma, qu'il baptise *Kino-glaz* ou *Ciné-œil* : condamnant toute œuvre de fiction comme mensongère, Vertov pense que le cinéma doit être une interprétation créatrice et poétique de la réalité. Il exalte les pouvoirs de la caméra, cet "œil supérieur", capable de proposer une vision totale du monde, réorganisé

par la pensée. [...] Pour créer un homme nouveau, le *Ciné-œil* est censé offrir au travailleur un nouveau regard. Le *ciné-opérateur* apprend à voir, le *ciné-monteur* apprend à penser ce qui est vu. Le montage est une écriture par laquelle les images de la vie réelle doivent être remaniées, organisées poétiquement pour dépasser l'apparence objective des choses. » [Véronique Rossignol (dir.), *Filmer le réel, ressources sur le cinéma documentaire*, Paris, Bibliothèque du film, 2001, p. 121.]

– Quel est le protagoniste de cet extrait ? Quelles autres personnes sont filmées ? Relever les plans adoptant le point de vue de ces personnes et observer comment le montage nous aide à comprendre qu'il s'agit d'un point de vue subjectif. Si le film est muet, y a-t-il certains objets, machines, dont nous pouvons malgré tout, par le rythme du montage, percevoir la sonorité ? Quels procédés cinématographiques sont employés pour « donner à entendre » ? Vous pouvez approfondir le travail de Dziga Vertov en étudiant le « Manifeste du Ciné-Œil », publié en juin 1923 dans la revue *LEF* (en ligne : <http://revuemanifeste.free.fr/numeroun/manifestedv.html>).

· Charlie Chaplin, *Les Temps modernes*, 1936, 35 mm, noir et blanc, son, 87 min (extrait en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=HPSK4zZtLl>). *Les Temps modernes* est un film de transition pour Charlie Chaplin. Réalisé neuf ans après l'avènement du



Prison, 2013
Série *Resistance*
Vidéo HD, couleur, son, 5 min
Courtesy de l'artiste
et de l'Istanbul Foundation
for Culture and Arts

cinéma sonore, il s'agit de son premier film utilisant le son et la parole, avec parcimonie et inventivité. *Les Temps modernes* décrit les transformations de l'usine et du travail des ouvriers soumis à une cadence à la chaîne de plus en plus rapide. Dans une des scènes mettant Charlot en difficulté face à cette rapidité imposée des gestes, Chaplin va utiliser l'accompagnement musical pour souligner l'environnement industriel, les bruits des machines, le rythme du travail, mais aussi accompagner les déplacements et mouvements de son personnage, réglés comme une chorégraphie.

– Combien de thèmes musicaux accompagnent cette séquence ? À quoi correspondent-ils ? Quels sons musicaux peuvent évoquer les bruits des machines ? Existe-t-il des points de synchronisation précis entre les sons et les images ? Quels changements peut-on observer chez Charlot après le passage dans la machine ? En quoi cette scène peut-elle également être envisagée comme une réflexion sur le médium cinématographique lui-même ?

I Articulation entre images et sons dans le cinéma moderne

L'avènement du son au cinéma à la fin des années 1920 bouleverse le paysage cinématographique autant d'un point de vue technique qu'esthétique. La systématisation de la synchronisation des images et des sons tend à reléguer le son à une fonction illustrative, notamment dans

le cinéma documentaire. Au cours des années 1950, certains documentaristes vont repenser les liens entre images et sons, par le biais de commentaires oraux non didactiques et d'une prise en considération de l'environnement sonore. Étudier les films suivants :

• Alain Resnais, *Le Chant du styrène*, 1958, 35 mm, couleur, son, 19 min (en ligne : <https://vimeo.com/209229131>).

En 1958, Alain Resnais réalise un film de commande pour le groupe industriel français Pechiney. Monteur de formation, il prend en charge cette étape de structuration du film. Il s'associe avec le compositeur Pierre Barbaud pour la musique et le poète Raymond Queneau pour l'écriture du commentaire.

– Quel est le mouvement général du film, son point de départ et son point d'arrivée ? Quels cadrages sont employés pour chaque situation ? À quel moment observe-t-on une intervention de l'homme sur la machine ? Comment est-elle montrée ? – En quoi le format d'image large (Scope) favorise-t-il certains mouvements de caméra ? Comment sont assemblés ces différents mouvements ? Quel rythme cela induit-il ?

– Quelle est la particularité de la bande sonore ? Quelle est la spécificité du commentaire ? Que souligne la musique ? Peut-on trouver des rapprochements entre la métrique du poème en alexandrins et le rythme du film ?

– Finalement, quel est le point de vue adopté pour décrire le processus de fabrication du polystyrène ?

• Jean Rouch et Edgar Morin, *Chronique d'un été*, 1961, 16 mm, noir et blanc, son, 90 min, extrait de la 16^e à la 23^e min (en ligne : <https://vimeo.com/54909410>).

« Jean Rouch et le sociologue Edgar Morin utilisent pour la première fois une caméra portative 16 mm et un magnétophone Nagra dans le film *Chronique d'un été*, marquant l'acte de naissance du Cinéma direct en France, pays dans lequel il se confond avec le mouvement du Cinéma-vérité [Le terme choisi en France pour qualifier cette nouvelle approche cinématographique est un hommage à Dziga Vertov, inventeur du Kino-Pravda, littéralement Cinéma-vérité]. » [Véronique Rossignol (dir.), *Filmer le réel, ressources sur le cinéma documentaire*, Paris, Bibliothèque du film, 2001, p. 23.]

– Que décrit cette séquence ? Quels sont les différents moments représentés ? Comment est condensée une journée entière de la vie d'un homme en quelques minutes ? Quelles ellipses ont été faites ? Quelle est la répartition entre temps de travail et temps de loisir ? Quels sont les « temps » intermédiaires qui ont également leur place dans le montage ?

– De quels éléments est constituée la bande sonore ? Peut-on observer des points communs et des différences avec *Le Chant du styrène* ? Quel point de vue est donné sur le monde du

travail et la journée d'Angelo par le biais du montage sonore ? Quelles autres formes d'associations entre les images et les sons auraient pu être imaginées ?

– Poursuivre le visionnage du film jusqu'à 24 min 24 s. Quel éclairage apporte l'intervention d'Edgar Morin, introduisant la rencontre entre les personnages puis la discussion entre Angelo et Landry ? Quels indices cela nous donne-t-il sur la méthode de « fabrication » de ce film ? Quel intérêt y a-t-il à monter cette séquence après la journée de travail d'Angelo ?

• Ali Kazma, *Clerk*, 2011, vidéo, couleur, son, 3 min 30 s (ill. p.18).

• Ali Kazma, *Calligraphy*, 2013, série *Resistance*, vidéo, couleur, son, 6 min (ill. p. 32).

« Film de cinématographe où les images comme les mots du dictionnaire, n'ont de pouvoir et de valeur que par leurs position et relation. »

« Pas de musique d'accompagnement, de soutien ou de renfort. *Pas de musique du tout*. Il faut que les bruits deviennent musique. » [Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 22 et 32.]

En s'appuyant sur ces citations de Robert Bresson, analyser *Clerk* et *Calligraphy*. Qu'est-ce qui caractérise le montage de chacun des deux films ? Dans *Clerk*, peut-on identifier des variations rythmiques ? À quoi sont-elles dues ? Sur la durée, que provoque l'association du geste et de sa sonorité ? Au contraire, quelle temporalité et environnement sonore caractérisent *Calligraphy* ? Quelles sont les particularités de ces gestes ?

Ces deux films ont été tournés en studio. Quelles sont les raisons qui ont pu motiver ce choix ? À travers ces deux mises en scène, quels aspects de ces métiers Ali Kazma choisit-il de nous donner à voir ? Ils sont présentés dans la première salle de l'exposition au Jeu de Paume. Quels effets peut produire leur association dans l'espace ? La vidéo *Clock Master* est également visible dans cette salle. Quelles questions cela peut-il ouvrir ?

I Montage des vidéos dans l'espace d'exposition

« Lorsque je présente *Jean Factory* avec *Slaughterhouse* et *Brain Surgeon*, ce n'est pas du tout la même chose que *Jean Factory* avec *Dancer* et *Slaughterhouse*. Les différentes combinaisons et juxtapositions des vidéos révèlent alors leurs propres dynamiques. De plus, chaque vidéo ayant sa propre durée, on ne voit jamais la même combinaison d'images, comme on n'entend jamais la même bande-son deux fois. En ajoutant une quatrième, voire cinquième vidéo, la complexité croît bien évidemment de façon exponentielle. [...] La présentation devient un échange dynamique entre les vidéos, tandis qu'elles se confirment ou s'infirment l'une l'autre de manière continue. » [Ali Kazma, « La temporalité : une position charnière du travail », entretien avec Mo Gourmelon in *Ali Kazma*, Roubaix, L'Espace croisé, 2010, p. 42-43.] À partir de cette citation et à l'occasion de la visite de l'exposition au Jeu de Paume (voir aussi la vidéo réalisée à propos de l'exposition « *Resistance* » d'Ali Kazma à la Biennale de Venise en 2013, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=AlSRJ61JREE>), développer une réflexion sur le rôle du montage des vidéos dans l'espace d'exposition :

– Dans le dispositif de présentation choisi par Ali Kazma, quelle est la place du spectateur ? Est-elle définie par la présence de sièges fixes comme au cinéma ? Où sont projetées les vidéos ? Le visiteur peut-il ou doit-il se déplacer pour les regarder ?

– Si le déplacement fait partie intégrante du dispositif, dans quelle situation se trouve le spectateur ? Est-il passif ? Actif ? Perçoit-il les vidéos de la même façon s'il les regarde individuellement ou en relation les unes avec les autres ? Est-il invité à établir des liens entre les vidéos ? En quoi peut-on dire qu'il est en position de « monteur » ?

– Qu'ajoute à cela le fait que les vidéos soient présentées en boucle et qu'elles aient des durées différentes ? Le montage effectué par le spectateur est-il « arrêté » ou en constant renouvellement ?

REPRÉSENTER LES ACTIVITÉS HUMAINES

« Ali Kazma développe depuis le début des années 2000 une singulière manière de représenter l'activité humaine. Qu'il s'agisse de rendre compte de l'habileté professionnelle d'un boucher d'Istanbul, dont l'artiste est originaire, de celle d'un horloger, d'un taxidermiste, d'ouvrières du textile dans une usine de jeans, de danseurs ou d'un peintre..., un même dispositif est à l'œuvre : attention, documentation, subtilité de la mise en forme.

Les images vidéos d'Ali Kazma relèvent d'un geste à la fois archéologique et poétique. Archéologique dans la mesure où le crédit, l'attention accordés à la précision des gestes, des postures et du maniement inhérent au travail se doivent d'être interprétés comme un enregistrement méthodique ; poétique : le rendu des images, pour réalistes qu'il soit, contient de manière invariable une densité propice à susciter, chez le spectateur, une réflexion séduite par la mise en forme de son sujet que lui propose l'artiste. » [Paul Ardenne, « Ali Kazma. Un regard pensif », in *Ali Kazma. Works 2005-2010*, Istanbul, Galeri Nev, 2011, p. 31.]

I Représentations du travail, gestes et corps

Analyser les œuvres suivantes :

• Rembrandt van Rijn, *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp*, 1632 (La Haye, Mauritshuis).

• Gustave Courbet, *Les Casseurs de pierre*, 1849 (détruit).

• Constantin Meunier, *Triptyque de la mine*, 1887 (Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique).

• Edgar Degas, *Repasseuses*, 1884-1886 (Paris, musée d'Orsay).

• Pablo Picasso, *La Repasseuse*, 1904 (New York, Solomon R. Guggenheim Museum).

• Eugène Atget, série *Les Petits Métiers*, 1897-1899, dans *Paris Pittoresque*, 1^{re} série.

• Lewis Hine, *Mecanic at Steam Pump in Electric Power House* [Mécanicien à la pompe à vapeur dans une centrale électrique], 1920.



Robot, 2013
Série *Resistance*
Vidéo HD, couleur, son, 6 min
Courtesy de l'artiste et de l'Istanbul
Foundation for Culture and Arts

- Diego Rivera, *L'Industrie de Détroit* ou *L'Homme et la Machine*, 1932-1933 (Detroit, Institute of Arts).
- Fernand Léger, *Les Constructeurs*, 1950 (Biot, musée national Fernand Léger).
- François Kollar, *Sans titre* [Emboutissage des couverts, usine Christofle, France], 1957-1958 (site Internet du Jeu de Paume).
- Lee Friedlander, série *At Work*, 1985-1986 (en ligne : <https://fraenkelgallery.com/portfolios/at-work>).
- Claire Chevrier, *Séquence du travail*. *Roman-sur-Isère*, 2005 et *Il fait jour*, 2012 (en ligne : <http://www.clairechevrier.net/images/?idAlbum=6> et <http://www.clairechevrier.net/images/?idAlbum=2>).

– Identifier les différents métiers représentés dans ces images. Les travaux évoqués nécessitent-ils des gestes identiques ? Impliquent-ils tous le corps de la même manière ? Quels rapports les personnes entretiennent-elles avec les outils, les instruments ou les machines ? Ceux-ci permettent-ils de soulager l'effort physique ? Préciser ou répéter le geste ?

– Chercher à comprendre les conditions de réalisation de ces images en fonction des détails représentés. Étaient-elles destinées à documenter, témoigner, dénoncer ou glorifier ces gestes du travail ? Quels indices peut-on relever dans les images pour argumenter ces hypothèses ?

– Essayer de déterminer quelle valeur les artistes ont pu donner à ces images (objective, critique, symbolique, etc.). À votre avis, pourquoi les notions de

précision, de netteté et de lisibilité ont-elles été privilégiées dans la représentation des gestes ?

Se renseigner sur la recherche de réalisme dans la peinture hollandaise du XVII^e siècle et dans la deuxième moitié du XIX^e siècle (intérêt pour le quotidien, prise de conscience des conditions de travail, etc.). Pourquoi les artistes des générations suivantes ont-ils poursuivi dans ce sens ?

– Quel lien peut-on établir entre les images ci-dessus et la série *Resistance* d'Ali Kazma (2012-en cours), notamment les vidéos *Laboratory* (ill. p. 13), *Anatomy, Robot* (ill. ci-dessus) et *Prison* (ill. p. 40) ?

Vous pouvez vous appuyer sur la citation suivante :

« Avec *Resistance*, ensemble d'œuvres produites pour la Biennale de Venise, le voici qui oriente son propos non pas sur l'activité en tant que telle, mais sur la manière dont le corps lui-même est conditionné et transformé par les forces qui s'appliquent sur lui – qu'elles soient sociales, scientifiques, culturelles ou autres. Le corps n'est pas seulement l'outil ou le site d'une performance, il devient un territoire d'expérimentations au carrefour des multiples réseaux dans lesquels il est pris. » [Régis Durand, « Ali Kazma, représenter l'activité humaine », *artpress*, n° 403, p. 50, en ligne : https://analixforever.files.wordpress.com/2013/09/kazma_artpress.pdf.]

– Prolonger la réflexion en rapprochant ce travail d'Ali Kazma et celui de

Valérie Jouve, notamment dans ses séries intitulées *Les Sorties de bureau*, 1998-2002, *Sans titre [Les Situations]*, 1997-1999 et *Sans titre [Les Personnages]*, 1991-1999, présentées dans l'exposition « Corps en résistance » au Jeu de Paume en 2015 (images sur le site Internet du Jeu de Paume).

Dans les travaux de ces deux artistes, comment peut-on comprendre la notion de résistance ? Si les personnes représentées dans les œuvres de Valérie Jouve ne sont pas en situation de travail, comment se manifestent néanmoins les pressions exercées sur les corps ? En quel sens peut-on dire que la société, à travers le travail, les véhicules ou la ville, imprime sa marque sur le corps des personnes ? Réagissent-elles toutes de la même manière à l'égard de ces contraintes ?

I Début du cinéma et gestes du travail

Dès ses prémisses, le cinéma s'est intéressé à l'enregistrement des gestes des travailleurs, leurs mouvements, leurs caractéristiques, leurs rythmes. D'abord décomposés chronophotographiquement – c'est-à-dire par le biais de photographies des différentes phases d'un mouvement –, ces gestes ont ensuite été restitués dans le temps à travers les premiers films.

– Analyser les deux exemples suivants :

- Étienne-Jules Marey et Charles Frémont, *Enregistrement chronophotographique des gestes d'un forgeron*, 1895.



Tattoo, 2013
Série *Resistance*
Vidéo HD, couleur, son, 8 min
Photographie de tournage
Courtesy de l'artiste et de l'Istanbul
Foundation for Culture and Arts

· Étienne-Jules Marey et Charles Frémont, *Photographie sur plaque fixe des mouvements successifs du travail de forge*, 1895.

Ces images sont reproduites dans l'article de Florent Le Demazel, « Images et valeurs du travail, les métamorphoses du corps ouvrier », *Débordements*, juillet 2016 (en ligne : <http://www.debordements.fr/Images-et-valeurs-du-travail>). Comparer la décomposition du mouvement sur plusieurs plaques photographiques, puis la réalisation d'une photographie sur une seule plaque fixe où les différentes étapes apparaissent et se superposent. Que permet chacune de ces deux approches dans la représentation du mouvement des corps ? Combien d'images sont présentées dans le premier cas ? À combien de temps cinématographique cela correspond-il ? Que manque-t-il à ces expérimentations pour reproduire l'illusion du mouvement ?

– Comparer les deux films ci-dessous :
· Thomas Edison, *The Blacksmith Scene*, 1893, 35 mm, noir et blanc, silencieux, 37 s (en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=D7UG9H3e7Vo>).

· Louis et Auguste Lumière, *Les Forgerons*, 1895, 35 mm, noir et blanc, silencieux, 40 s (en ligne : <http://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/premiere-seance.html>).

Chez Edison comme chez les frères Lumière, une part de mise en scène

était nécessaire afin de saisir une action dans une durée limitée (les bobines n'excédaient pas une minute) : il s'agit des premiers plans-séquences de l'histoire du cinéma.

Que peut-on dire de la manière dont ces sujets sont mis en scène ? Mener une enquête sur les conditions de tournage de ces premiers films : quelles caméras étaient utilisées, quelles étaient les contraintes techniques qui pouvaient expliquer ces choix et ces résultats ?

– Observer l'image ci-dessus montrant Ali Kazma pendant le tournage de *Tattoo* (2013, série *Resistance*, vidéo, couleur, son, 8 min). Qu'est-ce qui, dans la manière de faire de Kazma, est semblable à celle d'Edison ou des frères Lumière ? Qu'est-ce qui diffère ? La séance de tatouage à laquelle assiste Kazma se déroule-t-elle d'une manière habituelle ? Pourquoi ? Quelle attitude retrouve-t-on chez Ali Kazma et le tatoueur ? En quoi cela peut-il contribuer à aider Kazma à se faire oublier de ses sujets ?

■ Gestes et séquences chorégraphiques

– Observer les gestes et les mouvements des corps représentés dans les vidéos d'Ali Kazma. Tenter de les décrire et de les nommer, en vous appuyant sur la liste de verbes suivants :

« Soulever, dessiner, tirer, tenir, prendre, palper, visser, écrire, donner, pincer, tourner, recouvrir, faire des nœuds, porter, peser, pétrir, peindre, dévisser,

déchirer, tamponner, frotter, extraire, creuser, enfoncer, prélever, ajouter, déposer, défaire, défaire des nœuds, râter, couper, remonter le temps, effacer, allumer, lâcher, trouver, caresser, tracer encore, classer, appuyer, faire du feu, pousser, faire des nœuds, faire des ronds, faire des trous, faire le plein, faire tout court, soustraire encore, chercher, collecter, empiler, fouiller, déterrer, gratter, ouvrir, peser, soupeser, déterrer le passé, retarder le plaisir, soulever encore, dessiner à nouveau, enterrer le présent, tracer à nouveau. » [Selen Ansen, « Sismographies », in *Ali Kazma. Souterrain – Subterranean*, Paris, Jeu de Paume / Trézélan, Filigranes Éditions, 2017, p. 126, note 11.]
– Inviter les élèves à relever sur un carnet, par des croquis, des notes écrites (en reprenant les verbes d'action ci-dessus par exemple) ou des photographies, l'ensemble des gestes du métier de leur choix. Trouver une forme adéquate pour retranscrire et présenter l'effet de succession (carnet, papier accordéon, accrochage en série, diaporama, flip book...).

– Les gestes du travail et les gestes du quotidien sont une source d'inspiration importante pour la danse moderne (voir le texte de Catherine Courtet, dans la partie « Approfondir l'exposition », p. 32-33). Choisir certains de ces gestes et constituer une séquence chorégraphique à partir de leur agencement. Travailler leur succession et leur transition en variant la vitesse, les rythmes, les sonorités de



Taxidermist, 2010
Série *Obstructions*
Vidéo, couleur, son, 10 min
Courtesy de l'artiste et de la Fondation
d'entreprise Hermès, Paris

chacun d'entre eux. Dans ces vidéos, Ali Kazma procède à des cadrages qui permettent la mise en valeur de certaines parties du corps. Retraser cette idée de fragmentation, en travaillant successivement sur différentes parties du corps.

■ Images en mouvement et archive

– Étudier la façon dont les artistes suivants ont tenté de composer une archive des gestes du travail à partir d'enregistrements cinématographiques ou vidéo :

• Alain Cavalier, *La Matelassière* (*Portrait 1*), 1987, 16 mm, couleur, son, 12 min (en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=WXJkaBCfsQk>). En 1987, le cinéaste Alain Cavalier réalise deux séries de douze portraits de travailleuses, en s'attachant aux métiers qui tendent à disparaître : « Ces portraits sont des rencontres que je voudrais garder de l'oubli, ne serait-ce que pendant les quelques minutes où elles sont devant vous. [...] Mon désir est d'archiver le travail manuel féminin. Mon espoir est qu'entre le premier et le dernier portrait, ce soit aussi l'histoire du travail d'un cinéaste. Comment filmerai-je ma soixante-dix-huitième rencontre ? J'ai choisi cette courte durée de treize minutes environ pour plusieurs raisons : ne pas ennuyer, échapper à toute coupure, réaliser le film vite, dans un élan et sans trop de ratés. » [Alain Cavalier, « Portraits », en ligne : http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/3507_1]

Dans sa méthode de travail, Alain Cavalier filme le plus souvent en plan séquence. Le processus de fabrication du film est révélé par des interventions du cinéaste et un dialogue avec la personne filmée.

Que révèle le générique quant à la fabrication du film ? Quels indices cela nous donne-t-il sur la façon dont Alain Cavalier mène son activité de cinéaste ?

Réaliser un découpage du film en identifiant chacun des plans ainsi que leur durée. Que peut-on dire du rythme du film, de son montage ? En quoi cela peut-il favoriser la constitution d'une archive de ces gestes ?

• Antje Ehmann et Harun Farocki, *Labour in a Single Shot*, 2011 (en ligne : <http://www.labour-in-a-single-shot.net/en/films/>).

Le projet, coordonné par Antje Ehmann et Harun Farocki, a débuté en 2011 et s'est développé dans quinze pays différents. Le concept est l'enregistrement d'une à deux minutes de vidéo sur le thème du travail, qu'il soit rémunéré ou bénévole, matériel ou immatériel. Les mouvements de caméra étaient autorisés, mais toute opération de montage était interdite. Cette contrainte était une façon de revenir au cinéma des premiers temps, notamment aux vues Lumière, et de se poser très précisément la question de l'enregistrement d'une action par la caméra. Nous voyons également dans cette production quelques films montrant des travailleurs quittant leur

travail, en référence à *La Sortie des usines Lumière*, tourné en 1895 (en ligne : <http://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/premiere-seance.html>).

En choisissant quelques exemples de cette série, identifier quels sont les gestes caractéristiques des métiers observés et filmés. Quelles parties du corps peuvent être sollicitées ? Quels sont alors les choix du vidéaste (cadrage, angle de prise de vue, profondeur de champ, mouvements de caméra) pour filmer les actions ? Celles-ci sont-elles répétitives ou variées ? Peut-on distinguer un rythme qui s'installe au cours de ces minutes de vidéo ? Quels sons produisent ces travailleurs ? Entend-on l'environnement sonore du lieu de travail ?

– Prolonger en travaillant à partir des vidéos d'Ali Kazma, notamment les séries *Obstructions* et *Resistance* :

• Ali Kazma, *Taxidermist*, 2010, série *Obstructions*, vidéo, couleur, son, 10 min (ill. ci-dessus).

• Ali Kazma, *Tattoo*, 2013, série *Resistance*, vidéo HD, couleur, son, 8 min (ill. p. 14 et 43).

• Ali Kazma, *Studio Ceramist*, 2007, série *Obstructions*, vidéo, couleur, son, 17 min. Ces trois vidéos donnent à voir les gestes de métiers différents. Quels points communs et différences peut-on relever avec les démarches évoquées précédemment ? Où la caméra est-elle placée ? Si Ali Kazma n'intervient pas oralement pendant la vidéo, quels autres choix visuels et/ou sonores

témoignent de sa présence et de son point de vue ? En quoi la méthode de travail de Kazma peut-elle contribuer à garder en mémoire certains gestes ?

- En poursuivant le travail amorcé à partir de dessins, notes, ou photographies, proposé dans la piste précédente « Gestes et séquences chorégraphiques », réfléchir aux choix les plus pertinents pour capter les gestes du travailleur, son cadre de travail, le rythme de son activité. Filmer avec une caméra numérique, un appareil photo ou un téléphone portable une minute d'une activité professionnelle. Rassembler les films réalisés, afin de constituer une archive des métiers choisis par les élèves.

I Industrialisation des modes de production, proposition transversale autour des vidéos d'Ali Kazma et des photographies d'Albert Renger-Patzsch présentées simultanément au Jeu de Paume

– Étudier les images suivantes d'Albert Renger-Patzsch :

- Albert Renger-Patzsch, *Ritzel und Zahnräder, Lindener Eisen- und Stahlwerke* [Pignons et roues dentées, usines sidérurgiques de Linden], 1927.
- Albert Renger-Patzsch, *Zahnradgetriebe* [Système d'engrenage d'une boîte de transmission], vers 1960.
- Albert Renger-Patzsch, *Triebwerk einer Lokomotive* [Bielle motrice d'une locomotive], 1925.

À votre avis, pourquoi ces images ont-elles été réalisées ? En quoi la photographie est-elle particulièrement à même de donner à voir le monde industriel ? Quels liens peut-on établir entre ces machines et l'appareil photographique, en termes de modalités de production et de diffusion ? Quels systèmes mécaniques Albert Renger-Patzsch met-il en valeur dans ces photographies ? À quoi servent-ils ?

– Prolonger la réflexion à partir des vidéos suivantes d'Ali Kazma :

- *Clock Master*, 2006, série *Obstructions*, vidéo, couleur, son, 15 min (ill. p. 6 et 47).
- *Robot*, 2013, série *Resistance*, vidéo HD, couleur, son, 6 min (ill. p. 43).
- *Electric*, 2017, triptyque vidéo HD, couleur, son, 6 min (ill. p. 28).

• *Tea Time*, 2017, triptyque vidéo HD, couleur, son, 7 min 17 s (ill. p. 10).

– Quels rapprochements peut-on faire quant aux sujets traités et la manière de les représenter ?

– Dans *Clock Master*, quelle action l'horloger est-il en train de réaliser ? Par quelles étapes passe-t-il pour réparer l'horloge ? Quels liens peut-on établir entre ces opérations et le travail du vidéaste lui-même ?

– Observer les points de vue choisis par Ali Kazma dans la vidéo *Robot*. Repérer le moment où le point de vue de la caméra et celui de l'androïde coïncident. Quel lien est ainsi établi entre le robot et la caméra ? En quoi cela peut-il évoquer certains usages actuels de la vidéo, notamment dans les dispositifs de surveillance ?

Les systèmes présentés dans ces deux films d'Ali Kazma appartiennent-ils au même mode de production ? Lesquels sont mécaniques ? Électroniques ? Qu'en est-il du fonctionnement de l'appareil photo argentique et de la caméra vidéo ou de l'appareil photo et de la caméra numériques ?

– Dans *Electric* et *Tea Time*, quelle est l'échelle de plan privilégiée par Ali Kazma ? En quoi le montage des images en triptyque peut-il s'approcher de la notion de série et de production industrielle ? Que produit sur le spectateur cette multiplication des images ? Peut-on repérer des motifs communs aux deux vidéos qui tendent vers une représentation abstraite de l'activité enregistrée ?

– Dans toutes ces œuvres, les technologies et les mécanismes représentés permettent de produire du mouvement et de l'énergie. Selon vous, lequel de ces deux médiums, photographie et vidéo, les restitue-t-il le mieux ? Pourquoi ? Quels rapports la photographie et la vidéo entretiennent-elles respectivement au déroulement dans le temps ?

QUESTIONNER LES TEMPORALITÉS

• « La temporalité occupe une position cruciale dans mon travail. La transmission des choses me passionne. Peut-être qu'en parlant de *Clock Master*, je peux être plus clair. Dans cette œuvre, j'apprécie la façon dont les multiples manières sur le questionnement de la temporalité est posée – le temps comme changement, comme la décadence versus la lutte constante de l'homme pour le posséder et le contrôler ; en intellectualisant, en systématisant, en représentant, en prenant soin, etc. Bien sûr, c'est peine perdue. Dans la vidéo *Clock Master*, on découvre un homme qui travaille à réparer une représentation du temps, une horloge, sur et par laquelle le temps a passé. »

[Ali Kazma, « La temporalité : une position charnière du travail », entretien avec Mo Gourmelon in *Ali Kazma*, Roubaix, L'Espace croisé, 2010, p. 44-45.]

• « Comment vivre dans le temps, et comment nous approprier ce temps, le faire nôtre, l'intégrer, le ressentir, le vivre ? Dans mes travaux, je poursuis les traces du temps et je cherche à comprendre comment l'entropie se fraie une place dans la nature. Je considère le temps comme une invention humaine pour mesurer, à défaut de contrôler, le changement. C'est quelque chose que je cherche constamment à "fixer" dans mes images : imprimer dans mon travail ce qui a été et ne sera plus ». [Ali Kazma, « Ali Kazma et Paul Ardenne, une conversation. Propos recueillis par Barbara Polla », in *In It*, New York, C24 Gallery, 2012, p. 96.

I Représentations du passage du temps

– À partir des œuvres suivantes, étudier la manière dont est figuré le passage du temps dans une image fixe :

- *Tapisserie de Bayeux*, 1066-1082 (Bayeux, musée de la Tapisserie-Centre Guillaume-le-Conquérant).
- Titien, *Allégorie du temps gouverné par la prudence*, 1565-1570 (Londres, National Gallery).
- Anton Giulio Bragaglia, *Changement de position*, 1911, ou *Le Violoniste*, 1913.
- Roman Opalka, *Opalka 1965 / 1 à l'infini*, 1965-2011.



Clock Master, 2006
Série *Obstructions*
Vidéo, couleur, son, 15 min
Courtesy de l'artiste

· Douglas Huebler, *Duration Piece # 31*, 1974, dont la photographie est accompagnée du texte suivant rédigé par l'artiste :
« Le 31 décembre 1973 une jeune femme a été photographiée 1/8 de seconde exactement avant minuit. Attendu que l'obturateur de l'appareil était réglé à 1/4 de seconde, l'image était complètement exposée 1/8 de seconde après minuit : c'est à-dire après l'écoulement du premier 1/8 de seconde de l'année 1974. Le personnage photographié étant tourné vers le sud, la partie gauche de son corps était orientée à l'ouest : le temps "se déplaçant" de l'est vers l'ouest, la photographie représente la jeune femme à un instant où, approximativement, la moitié de son corps se trouve dans l'année révolue, 1973, tandis que l'autre moitié est entrée dans la nouvelle année 1974 ; conformément à l'esprit de la saison elle porte le costume du petit Jésus. Photo et déclaration constituent la forme de cette œuvre. Janvier 1974. »
· Hiroshi Sugimoto, série *Theaters*, 1978-2003.
Dans ces images, analyser la façon dont le passage du temps est représenté ou suggéré. Est-il décomposé, suspendu, condensé ? Pour quels choix de compositions ces artistes ont-ils opté ? La succession, la démultiplication, l'instantané, la répétition, la série ? Que donnent-ils à voir des différentes perceptions du temps ? Les artistes s'intéressent-ils plutôt

aux moments de la vie, à l'écoulement du temps ? À ses effets ? Présentent-ils un temps universel ou plutôt subjectif ?
– Analyser les œuvres suivantes, dans lesquelles le temps est évoqué par des instruments de mesure (horloge, montre, sablier) :
· Philippe de Champaigne, *Vanité*, 1646 (Le Mans, musée de Tessé).
· René Magritte, *La Durée poignardée*, 1938 (Chicago, Art Institute).
· Josef Koudelka, *Tchécoslovaquie, 21 août 1968* (Paris, Musée national d'art moderne – Centre Pompidou).
· Esther Shalev-GERZ, *Les Inséparables*, 2000-2010 (image sur le site Internet du Jeu de Paume).
· Christian Marclay, *The Clock*, 2010 (extrait en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=xp4EUryS6ac>).
· Ali Kazma, *Clock Master*, 2006, série *Obstructions*, vidéo, couleur, son, 15 min (ill. p. 6 et ci-dessus).
Les instruments de mesure en présence indiquent-ils un moment précis ? Servent-ils à marquer un événement, le temps qui passe ? À quelles conceptions du temps correspondent ces œuvres ? Linéaire, cyclique ? Relative ?
Pour les œuvres d'Ali Kazma et Christian Marclay, qu'ajoute l'utilisation du médium vidéo ? Comment le temps est-il figuré dans ces deux vidéos (sujets, durée de la vidéo, rythme du montage, synchronisation avec le temps réel, etc.) ?
Pourquoi Ali Kazma s'intéresse-t-il au moment précis du démontage et du

remontage de l'horloge ? Identifier les différents temps qui se combinent dans cette vidéo (l'ancienneté de l'horloge, l'arrêt des aiguilles, le temps de la réparation, etc.). Comment l'horloger est-il filmé ? Quelle influence l'activité filmée a-t-elle pu avoir sur le montage du film ? Existe-t-il des ellipses ? Quelle réflexion sur la pratique d'Ali Kazma cela peut-il suggérer ? Sur sa perception et/ou sa représentation du temps ?

Images en mouvement et temps comme matériau

« La vidéo est un "art du temps" ; elle manipule ce "matériau" en le ralentissant, l'accéléralant, le répétant, l'arrêtant et en lui faisant subir toute sortes de distorsions. [...] Dès le commencement, les vidéastes ont inventé de nouvelles formes de narration. À chaque tournant de l'histoire de la vidéo, les artistes se sont intéressés au temps comme matériau de la vidéo. Au début, c'était le temps réel qui les fascinait : sans traitement ni montage, la vidéo pouvait saisir le temps tel qu'on le vivait, ici et maintenant, à l'intérieur comme à l'extérieur. Les artistes aujourd'hui privilégient la manipulation du temps, brouillant les frontières entre passé et futur. De vastes installations permettent de pénétrer dans les multiples strates du temps, tel qu'il est véritablement vécu dans nos vies de veille et de rêve ». [Michael Rush, *L'Art vidéo*, Paris, Thames & Hudson, 2007, p. 8 et 10.]



North, 2017
 Diptyque vidéo HD,
 synchronisé, couleur, son,
 5 min 10 s
 Production : Jeu de Paume,
 Paris, avec le concours
 de la SAHA Association,
 Istanbul
 Courtesy de l'artiste

– À partir des exemples suivants, étudier la façon dont les artistes travaillent le temps :

- Louis et Auguste Lumière, *Démolition d'un mur*, 1896, 35 mm, noir et blanc, silencieux, 1 min 32 s (<https://catalogue-lumiere.com/demolition-dun-mur-ii/>).
- Lucien Bull, *Rupture d'une bulle de savon par un projectile*, 1904, 35 mm, noir et blanc, silencieux, 11 s (<https://www.youtube.com/watch?v=RLR-LT55Ueo>).
- Jean Comandon et Pierre de Fontbrune, *La Croissance des végétaux*, 1929, 35 mm, noir et blanc, silencieux, 11 min, extrait 3 min 25 s (<https://www.youtube.com/watch?v=3FUz49ZReQU>).
- Andy Warhol, *Screen Tests*, 1964-1966, 16 mm, noir et blanc, silencieux, de 3 à 4 min 30 s (plusieurs sont présentés sur YouTube).
- Norman McLaren, *Pas de deux*, 1968, 35 mm, noir et blanc, son, 14 min (https://www.onf.ca/film/pas_de_deux/).
- Bill Viola, *Reflecting Pool*, 1977-1979, vidéo, couleur, son, 7 min (<https://www.youtube.com/watch?v=GHDx7sAplMc>).
- Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*, 1993, vidéo, noir et blanc, silencieux, 24 h (début du film : <https://www.youtube.com/watch?v=UtlG5TqqVeA>).
- Sam Taylor Wood, *Still Life*, 2001, 35 mm, couleur, silencieux, 3 min 45 s (<http://samtaylorjohnson.com/moving-image/art/still-life-2001>).

Différencier les films et vidéos qui jouent sur le ralentissement, l'accélération ou la répétition du mouvement.

Pour les films tournés en pellicule, essayer de deviner techniquement comment il est possible, au moment de l'enregistrement et / ou de la projection, d'inverser le défilement des images. De le ralentir ? De démultiplier les images ? Que permet le travail en vidéo et en numérique par rapport à ces opérations ?

Quels sont les éléments soumis à la répétition dans *Démolition d'un mur* et *Pas de deux* ? Quels sont les choix esthétiques dans chaque cas ? Que suscite ce trouble du temps linéaire ? Identifier les œuvres qui privilégient la continuité temporelle ou au contraire la fragmentation. Que permet le tournage en plan-séquence ? À votre avis, comment est déterminée la durée des plans-séquences du film des frères Lumière et des films de Warhol ? Dans *Reflecting Pool* et *Still Life*, quels liens peut-on établir entre la fixité de l'image photographique et l'illusion du passage du temps propre au cinéma et à la vidéo ? Comment sont travaillées ces articulations dans chaque cas ?

– Le temps est un thème central pour Ali Kazma, à la fois en tant que matériau dans la composition de ses vidéos (durée, format, rythme du montage...) et dans le choix des sujets. Pendant la visite de l'exposition au Jeu de Paume, observer et repérer les différentes temporalités à l'œuvre

dans ses films : rythmes des gestes et mouvements de la caméra, diversité des modes de production représentés, processus de transformation de la matière, traces d'activités ou de mutations, usures, strates historiques dans les paysages...

Dans quels cas Ali Kazma s'intéresse-t-il à des temps courts ? À des temporalités plus longues ? Peut-on les mesurer en années, en décennies, en siècles ?

■ La notion d'entropie, de la thermodynamique au domaine de l'art

– Aborder l'entropie du point de vue scientifique :

« La notion d'entropie peut se définir comme la notion inverse de l'information. C'est une mesure du désordre, ou mieux, de l'absence d'ordre dans un système. Plus un système est informé, plus son entropie est faible, et vice-versa. Une cathédrale, par exemple, contient beaucoup plus d'information qu'une petite église de campagne. Pour reconstruire Notre-Dame-de-Paris, il faudrait se procurer tous les plans de l'architecte initial : une quantité considérable d'informations. Pour une église de campagne l'information requise est nettement moindre. Et pour un tas de pierres, il ne faut pratiquement rien. Il y a mille façons, toutes différentes, d'être un "tas de pierres". Le tas de pierre a une entropie maximale et un niveau d'information minimale. Si l'église ou la cathédrale sont abandonnées à elles-mêmes,



North, 2017
Diptyque vidéo HD,
synchronisé, couleur, son,
5 min 10 s
Production : Jeu de Paume,
Paris, avec le concours
de la SAHA Association,
Istanbul
Courtesy de l'artiste

avec le temps, les saisons, elles se détériorent progressivement et se transforment en... tas de pierres.» [Hubert Reeves, « La flèche du temps en astronomie », conférence donnée à la Société astronomique de France le 16 février 1983, en ligne : <http://articles.adsabs.harvard.edu//full/1984LStr..98..263R/0000263.000.html>.]

Vous pouvez également consulter en ligne :

- Roger Balian, « La longue élaboration du concept d'énergie », 2013 : http://www.academie-sciences.fr/archivage_site/activite/hds/textes/evol_Balian1.pdf.

- « L'entropie vu par les Shadocks » : <https://www.youtube.com/watch?v=duVbSqhpH-c>.

- « Esquisse d'une esthétique de l'entropie : une aventure des années 1960 » : <http://d-fiction.fr/2012/06/esquisse-d%E2%80%99une-esthetique-de-l%E2%80%99entropie-une-aventure-des-annees-60/>.

– Effectuer des recherches et étudier comment certains artistes, à partir des années 1960-1970, se sont approprié la notion d'entropie :

« Si, pour Michael Heizer, Nancy Holt ou d'autres artistes qui peu à peu s'agrégent autour de la notion de Land Art, le paysage était une toile de fond sur laquelle l'artiste pouvait inscrire des formes, ce que Smithson découvre dans le "paysage", c'est un univers en mouvement, travaillé de l'intérieur par un principe d'instabilité et d'usure permanente auquel la science

avait donné un nom : entropie. » [Jacques Leenhardt, « Sur l'entropie et le paysage : à propos de Robert Smithson », *Images re-vues*, hors série n° 5, 2016, en ligne : <https://imagesrevues.revues.org/3491>.]

Analyser les œuvres suivantes :

- Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969-1972.

- Robert Smithson, *The Monuments of Passaic*, 1967.

- Robert Smithson, *Glue Pour*, 1969.

- Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970.

- Robert Smithson, *Broken Circle / Spiral Hill*, 1971.

- Michael Heizer, *Double Negative*, 1969-1970.

- Nancy Holt, *Sun Tunnels*, 1973-1976.

Quels types de supports ces artistes utilisent-ils ? Correspondent-ils à ceux utilisés traditionnellement dans l'art ?

En quoi peut-on dire que leurs démarches s'apparentent à celles des voyageurs, des explorateurs ou des archéologues ? Qu'est-ce qui les en distingue au contraire ?

Comment peut-on définir les matériaux employés ? Quelles sont les principales étapes nécessaires à la réalisation de ces œuvres ? Faire une liste de mots décrivant, dans celles-ci, l'état des éléments concernés (fragile, précaire, altéré, désordonné, obsolète, éphémère...) et les actions ou transformations au travail (érosion, pollution, submersion, affaissement, dérégulation, vieillissement, chute...). Comment les sites ont-ils été choisis ? Qu'est-ce qui rapproche la ville

de banlieue Passaic des cités et sites industriels ou miniers des zones désertiques de l'Utah et du Yucatàn, et d'Emmen, en Hollande ? Les structures existantes sont-elles en activité ? En bon état ? En quoi ces interventions témoignent-elles d'une volonté de poser un regard critique sur les notions de progrès et de consumérisme dans les années 1960-1970 ?

Pourquoi peut-on parler ici de prise en compte de la dynamique de l'entropie ? En ce qui concerne les sites choisis ? Les actions menées ? Les matériaux utilisés ? Le devenir de ces œuvres ?

Quel rôle peut avoir la prise de vue photographique dans le cas de Smithson ? En quoi la notion de trace est-elle au cœur du travail de ces artistes ?

I Maîtrise et conservation versus entropie dans les vidéos d'Ali Kazma

« Les œuvres de la série *Obstructions* traitent principalement des initiatives de l'homme en vue d'assurer la continuité, le confort, la mesure, la maîtrise, la subsistance et les soins du corps. [...] Le titre de la série fait référence à la vérité scientifique fondamentale selon laquelle tout doit en définitive péricliter et mourir. Ici, "obstructions" désigne la somme des activités humaines mobilisées dans la lutte contre l'inévitable processus d'anéantissement – aboutissant à la mort –, pour le ralentir, le retarder



Albert Renger-Patzsch
Zeche "Victoria Mathias" in Essen, 1929
[Charbonnage « Victoria Mathias » à Essen]
Museum Folkwang, Essen

ou l'ignorer provisoirement» [Emre Baykal, « Tracing Time », in *Ali Kazma: Timemaker*, Istanbul, ARTER, 2015].

– Analyser en quoi les vidéos de la série *Obstructions* d'Ali Kazma, évoquées dans la citation précédente, peuvent donner à voir des activités humaines qui tentent de lutter contre l'entropie.

– Visionner la vidéo *Safe* d'Ali Kazma, 2015, série *Resistance*, vidéo HD, couleur, son, 3 min 18 s (ill. p. 25).

Quelles places y tiennent l'homme, l'environnement et l'architecture ?

Peut-on deviner, en s'appuyant uniquement sur les images du film, la fonction de ce lieu ?

Faire des recherches sur cette réserve mondiale de semences (Global Seeds Vault) du Svalbard. En vue de quels types de catastrophes ce lieu a-t-il été créé ? Pour quelles raisons ce projet a-t-il pu intéresser Ali Kazma ?

Vous pouvez vous rendre sur la plateforme de projets intitulée « Devenir graine » dans les archives de l'espace de création en ligne sur le site du Jeu de Paume (<http://espacevirtuel.jeudepaume.org/devenir-graine-2423/>) et en particulier la page : <http://svalbardglobalseedvault.com>

– Dans le cadre de l'éducation au développement durable, proposer aux élèves de s'interroger et de débattre autour des transformations causées par l'homme (prélèvement des ressources, production de biens, agriculture...) sur son environnement et de la période correspondant à ces activités

en regard de l'échelle des temps.

Introduire le concept d'anthropocène, terme proposé en 2000 par Paul Crutzen pour définir une nouvelle ère géologique marquée par l'impact des activités humaines sur la planète.

Vous pouvez consulter les sites suivants :

- « L'anthropocène, une nouvelle ère géologique ? » : <http://www.universcience.tv/video-l-anthropocene-une-nouvelle-ere-geologique-3442.html>.
- « Bienvenue dans l'Anthropocène ! » : <https://www.youtube.com/watch?v=-cJYXlfjADE>.

• Conférence d'Alexandre Galand, « Art et anthropocène : créer au temps des catastrophes », en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=P3WJP66oF2s>.

– Peut-on dire que la vidéo *Safe* mais aussi *Taxidermist* (2010, série *Obstructions*, ill. p. 45) constituent des exemples emblématiques de la façon dont nos sociétés s'emploient à maîtriser le passage du temps et les processus de transformation ? En quoi ces films peuvent-ils témoigner de l'importance de la notion de conservation pour Ali Kazma ?

– Les films tels qu'*Absence* (2011, ill. p. 23), *Mine* (2017, ill. de couv. et p. 39) et *North* (2017, ill. p. 24, 48, 49 et ci-dessus) d'Ali Kazma évoquent également ces questionnements. L'homme paraît-il continuer son combat contre le temps ? Semble-t-il l'accepter ? Quel regard Ali Kazma porte-t-il sur les phénomènes de déréliction et d'érosion ? Son travail peut-il constituer en lui-même une

réponse au phénomène de l'entropie ? La vidéo peut-elle remplir une fonction de conservation mémorielle ?

I Ruines des sites industriels et traces des grands projets du XX^e siècle

– Travailler à partir des deux œuvres suivantes :

- Ali Kazma, *North*, 2017, diptyque vidéo HD, synchronisé, couleur, son, 5 min 10 s (ill. p. 24, 48, 49 et ci-dessus).
- Léo Delafontaine, *Arktikugol*, 2015, série de photographies (en ligne : <http://leodelafontaine.com/galleries/arktikugol/arktikugol.html>).

Ces œuvres ont en commun de représenter l'existence d'infrastructures minières construites par les soviétiques sur l'archipel norvégien de Svalbard.

Relever, dans les deux projets, des images qui documentent le passé soviétique ainsi que l'appartenance de ces infrastructures à la Russie actuelle. Bien que réalisées à la même époque, cette vidéo et cette série photographique témoignent-elles exactement de la même chose ?

Quel est le parti pris de chacun de ces artistes ? Quelles impressions se dégagent de l'une et l'autre de ces œuvres ?

– Poursuivre la réflexion en étudiant les projets photographiques suivants :

- Niels Ackermann et Sébastien Gobert, *Looking for Lenin*, 2017, enquête photographique (en ligne : <https://www.rencontres-arles.com/en/expositions/view/144/niels-ackermann-sebastien-gobert>).



North, 2017
Diptyque vidéo HD,
synchronisé, couleur, son,
5 min 10 s
Production : Jeu de Paume,
Paris, avec le concours de la
SAHA Association, Istanbul
Courtesy de l'artiste

• Yves Marchand et Romain Meffre, *The Ruins of Detroit*, 2005-2010, série de photographies (en ligne : <http://www.marchandmeffre.com/detroit>).
À quels moments de l'histoire se réfère chacun de ces projets ? De quoi témoignent ces images ? Quels types de traces ces photographes ont-ils enregistrés ? En quoi le fait de photographier des ruines de ces grands projets, va à l'encontre des images qui circulaient à l'époque de leur pleine puissance ? En quoi la photographie ou la vidéo constituent-elles des moyens de représentation appropriés pour témoigner de traces d'un passé révolu ?

I Mutations des paysages et strates de temporalités, proposition transversale autour des vidéos d'Ali Kazma et des photographies d'Albert Renger-Patzsch présentées simultanément au Jeu de Paume
– Étudier les photographies suivantes d'Albert Renger-Patzsch :
• Albert Renger-Patzsch, *Zeche "Victoria Mathias" in Essen* [Charbonnage « Victoria Mathias » à Essen], 1929 (ill. p. 50).
• Albert Renger-Patzsch, *Blick vom Rathausturm in Essen* [Vue depuis la tour de l'hôtel de ville d'Essen], 1943 (en ligne : <http://ruhrspeak.de/ueber-den-moment-hinaus-ausstellung-conflict-time-photography-im-museum-folkwang/>).
Que peut-on observer d'une image à l'autre, qui donne à voir l'activité de

la ville en 1929 et le bouleversement de son architecture après le bombardement de 1943 ? Comment est mise en valeur la persistance de l'activité industrielle en 1943, dans ce paysage profondément modifié ? En quoi cela est-il important de documenter, par la prise de vue photographique, ces différentes temporalités et les événements qui affectent un paysage ?
– Rapprocher ces photographies de l'œuvre vidéo *Mine* (2017) d'Ali Kazma (ill. de couv. et p. 39) :
Ce film montre la transformation d'un paysage non pas après un bouleversement soudain, mais à travers les mutations sur plus d'un siècle de la ville de Chacabuco au Chili et sa mine de salpêtre dans le désert d'Atacama. Abandonnée à la fin des années 1930, cette mine a été transformée par le régime de Pinochet, au début des années 1970, en camp de concentration. Observer la façon dont Ali Kazma filme Chacabuco et ses espaces désaffectés, vidés aujourd'hui de toute présence humaine. En quoi peut-on parler de strates de temps ? De palimpseste ?
Quels choix, photographiques pour Renger-Patzsch et cinématographiques pour Kazma, sont mis en œuvre (composition de l'image, jeu sur la perspective et la profondeur de champ, insistance sur certains détails) pour donner à voir leurs différents points de vue sur la transformation du paysage, son histoire et « appréhender

dans une même image des strates de temps combinées » [Paul Ardenne, « Les films comme la vie. Ali Kazma, en conversation avec Paul Ardenne et Barbara Polla », in Ali Kazma. *Souterrain – Subterranean*, Paris, Jeu de Paume / Trézélan, Filigranes, 2017, p. 68.] ?
Autres supports de comparaison possible :
• Ali Kazma, *Absence*, 2011, diptyque vidéo HD, couleur, son, en boucle (ill. p. 23).
• Ali Kazma, *North*, 2017, diptyque vidéo HD, synchronisé, couleur, son, 5 min 10 s (ill. p. 24, 48, 49 et ci-dessus).

RENDEZ-VOUS

mercredis et samedis, 12 h 30

les rendez-vous du Jeu de Paume : visite commentée des expositions en cours par un conférencier du Jeu de Paume

lundi 17 octobre 2017

18h : visite de l'exposition par l'artiste et Pia Viewing

19h : rencontre avec Jean-Michel

Frodon, critique de cinéma, et l'artiste

lundi 24 et mercredi 25 octobre 2017,

14h30-17h30

12-15ans.jdp : stage de production

numérique d'images sur le thème

« Chacun son rythme ? », avec Claire buisson, chorégraphe

lundi 24 octobre 2017, 18h

projection du film *La Danse, le Ballet*

de l'Opéra de Paris (2009, 159 min)

de Frederick Wiseman, présentée par l'artiste et Marie-Pierre Duhamel-Muller, programmatrice de cinéma

samedi 28 octobre et 13 janvier 2017,

14h30-17h30

« Histoires de gestes », parcours croisés avec l'Institut des Cultures d'Islam (au départ de ce dernier, voir le détail p. 5)

lundi 31 octobre 2017, 18h

visite de l'exposition par Pia Viewing, dans le cadre des mardis jeunes

samedi 4 novembre, 2 décembre 2017

et 6 janvier 2018, 15h30

les rendez-vous en famille :

un parcours en images pour

les 7-11 ans et leurs parents

lundi 26 décembre 2017

et 16 janvier 2018, 18h

les rendez-vous des mardis jeunes :

visite commentée des expositions en cours

par un conférencier du Jeu de Paume

PUBLICATION

Ali Kazma. Souterrain – Subterranean

textes de Selen Ansen et de Pia

Viewing, conversation d'Ali Kazma

avec Paul Ardenne et Barbara Polla

Jeu de Paume / Filigrane Éditions,

16,5 x 22 cm, 208 pages, 115 ill. coul., 35 €

RESSOURCES EN LIGNE

Le site Internet du Jeu de Paume

rassemble des pages d'informations

et des contenus sur les expositions,

mais aussi sur l'ensemble de la

programmation artistique et culturelle

présente, passée ou à venir.

Vous pouvez également retrouver,

dans les rubriques « Éducatif » et

« Ressources », des enregistrements

sonores de séances de formation,

des séquences pédagogiques

mises en ligne par les enseignants

partenaires, les archives des

« dossiers documentaires » autour

des expositions, ainsi que l'espace

« Partage d'expériences », consacré à

la présentation de travaux des classes.

www.jeudepaume.org

Des portraits filmés et des parcours

en images liés aux expositions,

des entretiens et des rencontres,

des publications et des portfolios

figurent sur le magazine en ligne

du Jeu de Paume :

<http://lemagazine.jeudepaume.org>

INFORMATIONS PRATIQUES

1, place de la Concorde · 75008 Paris

+33 1 47 03 12 50

mardi (nocturne) : 11 h-21 h

mercredi-dimanche : 11 h-19 h

fermeture le lundi, le 25 décembre

et le 1^{er} janvier

expositions

plein tarif : 10 € / **tarif réduit :** 7,50 €

(billet valable uniquement à la journée)

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

mardis jeunes : accès gratuit 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

rendez-vous

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

sur réservation :

· rendezvousenfamille@jeudepaume.org

· 12-15ans.jdp@jeudepaume.org

rencontres seules : gratuit

projections seules : 3 €

parcours croisés avec l'Institut des Cultures d'Islam :

· **tarif plein :** 8 € ; **tarif réduit :** 6 €

· **billetterie et réservations :**

www.ici.paris.fr

Rejoignez-nous sur les réseaux sociaux



#AliKazma

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**.



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



Neuflyze OBC **OLYMPUS**
ABN AMRO Your Vision, Our Future

Les Amis du Jeu de Paume soutiennent ses activités.

Commissaire de l'exposition : Pia Viewing

Neuflyze OBC apporte un soutien particulier à l'exposition « Ali Kazma. Souterrain ».



En partenariat avec Samsung Display Solutions et Devialet.



La SAHA Association a contribué à la production des nouvelles œuvres d'Ali Kazma.



Médias associés :

ANOUS PARIS



PARIS PREMIERE

Remerciements à l'hôtel Brighton, Paris, et à la Cité internationale des Arts de Paris.

En association avec Bienalsur.



Couverture : *Mine*, 2017

Vidéo HD, couleur, son, 4 min

Production : Jeu de Paume, Paris, avec le concours de la SAHA Association, Istanbul

Courtesy de l'artiste

Toutes les images : © Ali Kazma

Maquette : Benoît Caninaferina

© Jeu de Paume, Paris, 2017