



INVENTER LE POSSIBLE UNE VIDÉOTHÈQUE ÉPHÉMÈRE

14/10/2014 - 08/02/2015

JEU DE PAUME
DOSSIER DOCUMENTAIRE

DOSSIER DOCUMENTAIRE MODE D'EMPLOI

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

Il se compose de trois parties :

DÉCOUVRIR LE DISPOSITIF offre une première approche du projet, des artistes et des œuvres, des repères chronologiques et iconographiques, ainsi que des orientations bibliographiques et des ressources.

PROPOSITIONS DE PARCOURS développe plusieurs axes thématiques, en regard des vidéos présentées et en lien avec les pratiques de l'image dans l'art et dans la société.

PISTES DE TRAVAIL rassemble des notions et des questions, élaborées avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume.

Disponible sur demande, le dossier documentaire est également téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume sous forme de document PDF avec hyperliens actifs (rubrique « Éducatif », puis « Ressources »).

CONTACTS

Pauline Boucharlat

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

Marie-Louise Ouahione

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

Sabine Thiriot

responsable du service éducatif
sabinethiriot@jeudepaume.org

conférenciers et formateurs

Ève Lepaon

01 47 03 12 42 / evelepaon@jeudepaume.org

Benjamin Bardinnet

01 47 03 12 42 / benjaminbardinnet@jeudepaume.org

professeur-relais

Céline Lourd, académie de Paris

celinelourd@jeudepaume.org

Couverture :

Martin Le Chevallier, *Le Jardin d'Attila*, 2012
Courtesy de l'artiste
© Aurora films, 2012

SOMMAIRE

AVERTISSEMENT

POUR LES GROUPES SCOLAIRES EN VISITE LIBRE
ET LES JEUNES PUBLICS

Certaines œuvres abordent des images, des sujets ou des récits liés à la sexualité ou donnent à voir des réalités et des situations contemporaines qui peuvent heurter la sensibilité des plus jeunes spectateurs.

7. DÉCOUVRIR LE DISPOSITIF

8. **Présentation du projet**

10. **Présentation des artistes et des œuvres**

24. Repères: Vidéo et art contemporain

26. **Orientations bibliographiques et ressources**

28. PROPOSITION DE PARCOURS

30. **Documenter, raconter, imaginer**

38. **Constructions et reconstructions de l'histoire**

46. **Territoires urbains, espaces publics et environnement**

56. PISTES DE TRAVAIL

56. **Dispositifs de présentation**

57. **Écrans et consultation**

58. **Espaces de projection**

59. **Approches des images en mouvement**

60. **Montage et narration**

62. **Images et sons**

ACTIVITÉS SCOLAIRES

I visites préparées pour les enseignants

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

Visite préparée de l'exposition « Garry Winogrand » et du projet « Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère »

mardi 4 novembre 2014 à 18h30

ouvert gratuitement à tous les enseignants et aux équipes éducatives
réservation : 01 47 02 04 95

I visites-conférences pour les classes

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

tarif : 80 €

réservation obligatoire : 01 47 03 12 41

ou serviceeducatif@jeudepaume.org

I parcours croisés

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

Avec le Centre Pompidou, Paris 4^e

En résonance avec les pratiques de l'image, le Centre Pompidou propose des visites dans les collections d'art moderne et contemporain. Au travers de parcours thématiques, spécialement conçus pour accompagner l'enseignement de l'histoire des arts ou d'autres élaborés en regard des expositions présentées au Jeu de Paume, la richesse et la diversité des collections permettent de contextualiser ou de prolonger la découverte des œuvres.

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

Centre Pompidou : 70 € / inscription auprès du Jeu de Paume

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

Parallèlement à une sélection d'œuvres issues d'« Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère », qui aborde la question des relations entre image et réalité, les classes de collège et de lycée peuvent participer à l'atelier « Le cinéma, entre réalité et fiction » au Forum des images. En deux séances, par le visionnage de films et d'extraits, ainsi que leur analyse et leur comparaison à l'aide d'outils multimédia,

il s'agit d'observer et de commenter les différents regards des réalisateurs sur une situation sociale.

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

Forum des images : 8 € par élève pour les deux séances, gratuit pour les accompagnateurs ;

forfait de 160 € pour les classes de moins de vingt élèves / inscription : 01 44 76 63 44

I parcours spécifiques

Des parcours spécifiques associant plusieurs parcours croisés peuvent être conçus en fonction des projets de classe et d'établissement, afin de permettre aux élèves de découvrir différents domaines de connaissances et de pratiques artistiques, dans le cadre d'un parcours culturel coordonné. Ces parcours structurés par les équipes éducatives et les institutions scientifiques et culturelles articulent tant le contenu de leurs activités qu'en ajustant leurs méthodes de travail.

renseignements : 01 47 03 04 95

ou paulineboucharlat@jeudepaume.org

I les matinées de la programmation cinéma

Dans le cadre des cycles de cinéma de la programmation culturelle, les classes de lycée sont invitées à certaines séances spécifiques présentées pour elles.

« Five Easy Pieces et les Contemporains I »,

dans le cadre du cycle « The Yvonne Rainer project. De la chorégraphie au cinéma », avec Yvonne Rainer + Bea McMahon, Lili Reynaud-Dewar et Anri Sala
Séance présentée par Chantal Pontbriand

vendredi 21 novembre, 11h30

gratuit sur réservation : 01 47 03 04 95

ou paulineboucharlat@jeudepaume.org

ACTIVITÉS JEUNES PUBLICS HORS TEMPS SCOLAIRE

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.

Composé de sept séances de trois heures, le mercredi après-midi de novembre 2014 à avril 2015, le programme s'organise en plusieurs temps qui associent conférences et visites des expositions, interventions et mises en perspective. L'ensemble de cette formation est conçue et assurée par l'équipe du service éducatif du Jeu de Paume, ainsi que par des intervenants invités : artistes, philosophes, historiens, théoriciens ou formateurs.

renseignements : 01 47 03 04 95 /
paulineboucharlat@jeudepaume.org

I « Cours de Re-création » – Festival d'Automne à Paris 2014

Ce projet, initié par le Festival d'Automne à Paris, accompagne durant toute l'année scolaire des élèves de 4 à 18 ans dans leur découverte de l'art contemporain. Une classe rend compte de sa perception d'une œuvre à des élèves venus d'un autre établissement scolaire. Ceux-ci vont à leur tour visiter une exposition pour en effectuer la transmission. En 2014, « Cours de Re-création » se déroulera au Palais de Tokyo lors de l'exposition du plasticien croate David Maljković et au Jeu de Paume à l'occasion du dispositif « Inventer le possible Une vidéothèque éphémère ».

Renseignement et contact : Pascale Tabart ou 01 53 45 17 10
ou p.tabart@festival-automne.com



I les rendez-vous en famille

Un parcours en images pour les enfants (7-11 ans) et leurs parents

le samedi (sauf dernier du mois), 15 h 30

gratuit sur présentation du billet d'entrée

et pour les moins de 12 ans (inclus)

réservation : 01 47 03 12 41 ou rendezvousenfamille@jeudepaume.org

I les enfants d'abord!

Visites-ateliers pour les 7-11 ans, autour du thème « Mouvements dans la ville », avec création d'un portfolio

samedis 25 octobre, 29 novembre, 27 décembre 2014

et 31 janvier 2015, 15 h 30

gratuit sur inscription : 01 47 02 04 95

ou lesenfantsdabord@jeudepaume.org

I 12-15ans.jdp

« Du mouvement dans les images aux images en mouvement », stage d'expérimentation et de pratique pour les 12-15 ans pendant deux demi-journées consécutives

mardi 21 et mercredi 22 octobre 2014, 14 h 30-17 h 30

gratuit sur présentation du billet d'entrée (tarif réduit)

inscription obligatoire : 01 47 03 04 95 /

12-15ans.jdp@jeudepaume.org

programme complet 2014-2015 des activités à destination des enseignants et des équipes éducatives, des scolaires et des jeunes publics, disponible à l'accueil du Jeu de Paume et sur www.jeudepaume.org

EDGARDO ARAGÓN DÍAZ

YTO BARRADA

ERIC BAUDELAIRE

URSULA BIEMANN

WIM CATRYSSE

DECLINACIÓN MAGNÉTICA

AIMAR ARRIOLA, JOSÉ MANUEL BUESO, DIEGO DEL POZO,

EDUARDO GALVAGNI, SALLY GUTIÉRREZ,

JULIA MORANDEIRA ARRIZABALAGA, SILVIA ZAYAS

THEO ESHETU

MAHDI FLEIFEL

SIRAH FOIGHEL BRUTMANN & EITAN EFRAT

PETER FRIEDL

PAULINE HOROVITZ

MARINE HUGONNIER

KHVAY SAMNANG

HAYOUN KWON

MARTIN LE CHEVALLIER

NAEEM MOHAIEMEN

WENDY MORRIS

CARLOS MOTTA

ELS OPSOMER

DANIELA ORTIZ & XOSÉ QUIROGA

ANXIONG QIU

ALLAN SEKULA

HITO STEYERL

ATSUSHI WADA

YANG FUDONG

ARTUR ŻMIJEWSKI

DÉCOUVRIR LE DISPOSITIF



Pauline Horovitz, *Des châteaux en Espagne*, 2013
Courtesy de l'artiste et QUARK Productions, Paris
© QUARK Productions, 2013

PRÉSENTATION DU PROJET

« Présentée en 2010 sous le titre "Faux Amis", la première édition de la "Vidéotheque éphémère" au Jeu de Paume était dédiée à la représentation de l'histoire dans la vidéo contemporaine, au regard des notions de mémoire, d'identité et de perte. Mêlant le documentaire et la fiction, les œuvres sélectionnées interrogeaient notre conception de la réalité historique à travers des formes de narration qui, loin de prétendre au "véridique", s'autorisaient à être "falsifiantes". C'est également sur les concepts de *narration falsifiante* et de *puissance du faux*, développés par Gilles Deleuze dans *Cinéma 2. L'Image-temps* (1985), que s'est construite la seconde édition de la "Vidéotheque éphémère". Celle-ci se propose de sonder l'espace de potentialités situé entre histoire et narration – entre *history* et *story* – pour envisager l'invention d'un avenir possible qui dépasserait les frontières de l'utopie. Sans cela, la brutalité du retour à la réalité est sans appel, ainsi que le souligne l'écrivain chilien Roberto Bolaño dans son *Manifeste infraréaliste* en 1976 : "Nous rêvions d'utopie et nous nous sommes réveillés en hurlant." Aussi les vingt-six pièces présentées dans la vidéotheque explorent-elles, avec plus ou moins d'humour ou de sens tragique, notre perplexité face à l'échec des utopies qui se sont succédé jusqu'à la fin du xx^e siècle.

Documentaires ou fictions, films d'animation, vidéos expérimentales ou performatives, ces œuvres produites au nouveau millénaire n'ont pas pour autant interrompu le dialogue – souvent intense – avec la réalité, les mouvements et les événements du siècle précédent. Cette "Vidéotheque éphémère" se veut donc avant tout une archive provisoire de vidéos réalisées ces dix dernières années à travers des contextes et des territoires très variés : du désert du Koweït à la forêt amazonienne, en passant par le nord du Canada, le Bangladesh, le Sénégal, l'Indonésie... Mettant en scène

des récits souvent empreints d'énigme, ces œuvres donnent à voir l'époque actuelle avec ses doutes et ses incertitudes. La temporalité de ces vidéos s'avère également pleine de potentialités : les thématiques abordées par les artistes le sont souvent non seulement au conditionnel passé ("cela aurait été"), mais aussi, et surtout, au futur antérieur ("cela aura été"), pour lequel naît un désir. Combinés ainsi, ces deux temps grammaticaux rompent la linéarité de la relation entre passé, présent et futur, au sein de laquelle la fiction ménage un espace d'indétermination.

Vu dans cette perspective de temporalités potentielles, le passé peut perdre de sa "vérité historique" que l'on croyait pourtant établie. Il est donc désormais permis d'imaginer des futurs possibles dans le spectre de l'impossible, d'inventer un futur au-delà de l'utopie. Ce projet n'interroge pas seulement la manière dont le pouvoir métaphorique de l'image contribue à l'appréhension du monde, elle invite également à se demander si l'on peut encore trouver des modèles de rechange ou penser des alternatives. Les travaux sélectionnés se rejoignent dans leur ambition à mobiliser de nouvelles énergies, à construire des possibilités imaginatives en attente d'une éventuelle réalisation. Soulignons notamment qu'imaginer, dans son sens originel latin (*imaginari*), signifie "concevoir des images pour pouvoir inventer".

Sans formuler de réponses univoques, ces vidéos articulent des questions autour de problématiques qui se croisent à de nombreuses reprises : l'empreinte de l'éducation, la réflexion sur la notion de "communauté", la réévaluation du passé ou encore la sensibilité écologique.»

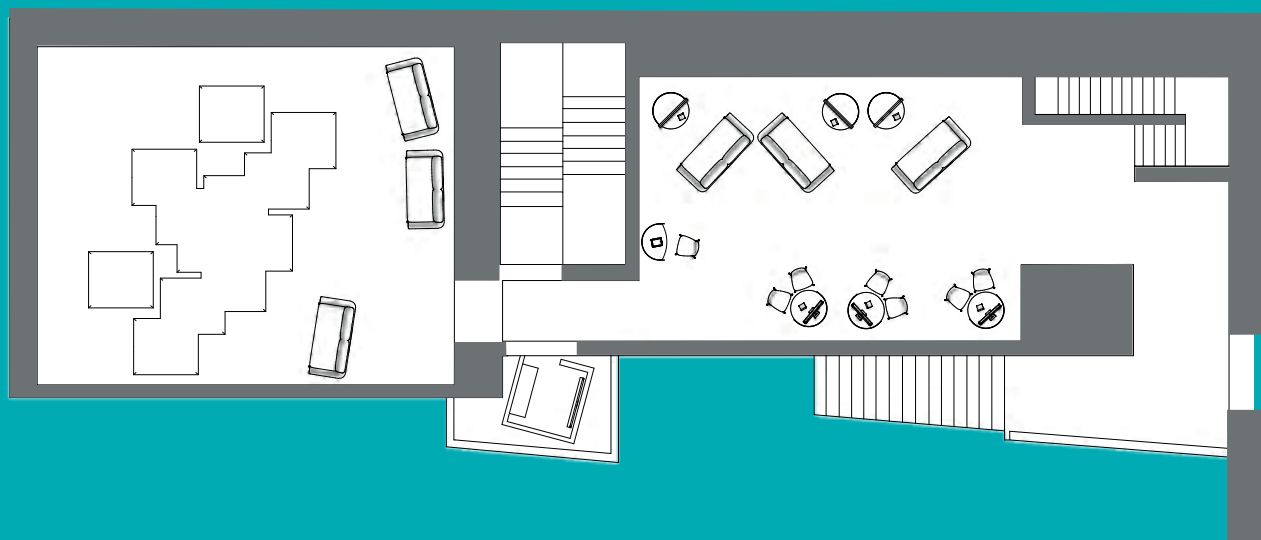
Hilde Van Gelder et Marta Ponsa Salvador, commissaires du projet, « Présentation », in *Inventer le possible. Une vidéotheque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

UN CHOIX DE CINQ FILMS DANS L'ESPACE ÉDUCATIF

Un choix de cinq films présentés au sein de la « Vidéotheque éphémère » est proposé au jeune public (à partir de 6 ans) dans l'espace éducatif du Jeu de Paume. La manière dont ces œuvres associent image, son, musique et chant ainsi que leur format court permettent aux plus jeunes de les aborder. Ils peuvent ainsi découvrir les films d'animation énigmatiques de Wendy Morris et Anxiong Qiu, les « performances » critiques de Khvay Samnang, les « tableaux vivants » mis en scène par Peter Friedl et les dialogues entre les images d'Edgardo Aragón Díaz.

■ le week-end et pendant les vacances scolaires, sauf mardi 21 et mercredi 22 octobre à partir de 14 h et samedi 25 octobre, 29 novembre, 27 décembre 2014 et 31 janvier 2015 à partir de 15 h

DISPOSITIF DE LA « VIDÉOTHÈQUE ÉPHÉMÈRE »



Le dispositif de la « Vidéotheque éphémère » se déploie au sein de deux salles situées au premier étage du Jeu de Paume et d'un troisième espace, au niveau -1.

– La première salle constitue un espace de consultation : 7 moniteurs, chacun équipé de deux casques et associé à deux assises, permettent de visionner l'ensemble des œuvres présentées et de réaliser le parcours de son choix.

L'application numérique dédiée au projet est accessible sur un poste avec tablette tactile.

– La deuxième salle, conçue comme un espace de projection, propose de découvrir ces mêmes œuvres sur grand écran, lesquelles sont diffusées par ordre alphabétique des noms des auteurs tout au long de la journée.

Cette salle est limitée à 19 personnes.

– À partir du 11 novembre 2014, une projection sur grand écran présente également l'ensemble des œuvres au niveau -1 (espace limité à 16 personnes), tandis que les visiteurs peuvent aussi accéder aux contenus de l'application sur trois des tablettes tactiles mises à disposition à l'entresol.

PRÉSENTATION DES ARTISTES ET DES ŒUVRES



Edgardo Aragón Díaz, *Hunter*, 2013
Courtesy de l'artiste, Laurel Gitlen Gallery, New York,
et Proyectos Monclova, Mexico
© Edgardo Aragón Díaz

EDGARDO ARAGÓN DÍAZ

Né à Mexico en 1985. Vit et travaille à Oaxaca, Mexique. Dans nombre de ses œuvres, Edgardo Aragón Díaz prend pour point de départ des expériences et souvenirs personnels, dont il se sert pour rejouer certains schémas tels que la masculinité, la violence ou la domination. Particulièrement intéressé par la question du paysage, il réalise des mises en scène symboliques qui, ayant souvent pour cadre des lieux spécifiques, suscitent une réflexion complexe sur une époque et un site particuliers. Attaché à rendre compte de l'accroissement des inégalités entre les pays du Sud et ceux du Nord, l'artiste met en scène des micro-récits dont l'exploration révèle des mécanismes politiques et culturels plus larges.

Edgardo Aragón Díaz a fait l'objet d'expositions personnelles au Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), Mexico, au MoMA PS1, New York, et à la Luckman Gallery, Los Angeles. Il a été finaliste du prix photographique Aimia | AGO de Toronto. Ses œuvres ont également figuré dans des expositions collectives au Palais des Beaux-Arts, Bruxelles (2010), au Laboral Centro de Arte, Gijón (2011), au San Francisco Art Institute (2011), au musée d'Art moderne de la Ville de Paris (2012) et au Modern, Fort Worth, Texas (2013). Il a aussi été présent à la VIe Biennale Contour de l'image animée de Malines, à la IIIe Biennale des jeunes artistes de Moscou, à la XIe Biennale d'Istanbul et à la VIIIe Biennale Mercosur. Ses films ont été projetés lors du Werkleitz Media Art Festival de Halle (Allemagne), du FID Marseille et du Festival Internacional de Cine Contemporáneo de Mexico.

I *Hunter*, 2013

[Chasseur]

Vidéo, couleur, son, 9 min 34 s

—
Installation vidéo initialement présentée sur deux écrans, *Hunter* décrit l'environnement du jardin zoologique historique aménagé dans le centre d'Anvers. Un visiteur solitaire, d'origine africaine, réalise plusieurs courtes performances musicales face aux animaux sauvages en captivité, chantant des chants de chasse traditionnels dans sa langue d'origine

et en français. Ces chants prennent souvent la forme d'un dialogue, le chanteur s'adressant aux animaux en tant que source de nourriture, mais aussi comme objet de crainte, de moquerie ou de vénération. Fonctionnant sur le mode du contraste et de l'ambiguïté, l'installation vidéo montre la confrontation de la faune sauvage en captivité et du souvenir d'une symbiose révolue entre l'homme et l'animal.

YTO BARRADA

Née à Paris en 1971. Vit et travaille à Tanger. Yto Barrada a grandi entre Paris, sa ville natale, et Tanger. Formée en histoire et en sciences politiques à la Sorbonne, elle a suivi par la suite l'enseignement de l'International Center of Photography de New York. Sa pratique – qui mêle photographie, cinéma, livres, installations et sculpture – associe les stratégies documentaires à une approche plus méditative des images, et porte en particulier sur la réalité complexe de Tanger, zone de transit de l'immigration clandestine vers l'Europe mais aussi de frénésie immobilière touristique aux graves conséquences écologiques. Yto Barrada est aussi la fondatrice de la Cinémathèque de Tanger. Son travail a fait l'objet d'expositions dans de nombreuses institutions dont le Witte de With, Rotterdam, la Haus der Kunst, Munich, le SFMoMA, San Francisco, la Renaissance Society, Chicago, la Tate Modern, Londres, le Centre Pompidou, Paris, le MoMA, New York, et la Whitechapel Gallery, Londres, ainsi qu'à la Biennale de Venise en 2007 et 2011. Elle a été nommée artiste de l'année 2011 par la Deutsche Bank et a été lauréate de la bourse Robert Gardner de la photographie 2013-2014 (Peabody Museum à l'université d'Harvard).
www.ytobarrada.com

I *The Botanist*, 2008

[Le Botaniste]

Vidéo, couleur, son, 21 min 58 s

—
The Botanist a été filmé dans le jardin d'Umberto Pasti, écrivain, expert en céramique islamique et botaniste autodidacte, qui



Yto Barrada, *The Botanist*, 2008
 Courtesy de l'artiste et galerie Polaris, Paris
 © Galerie Polaris, Paris



Eric Baudelaire, *[sic]*, 2009
 Courtesy de l'artiste
 © Eric Baudelaire

habite entre Milan et le Maroc. Son jardin, situé dans un village de la côte atlantique au sud de Tanger, abrite des centaines de variétés de plantes marocaines, dont certaines espèces rares ou en voie de disparition. Il reçoit pendant une journée quelques experts botanistes anglais.

ERIC BAUDELAIRE

Né à Salt Lake City en 1973. Vit et travaille à Paris. À travers le film, la photographie, l'estampe ou l'installation, Eric Baudelaire interroge la relation entre image et événement, document et narration. Sa pratique artistique, ancrée dans un travail de recherche, fait appel à des mises en scène complexes qui tendent vers le réel, plaçant le spectateur dans une situation de questionnement des modes de production, de construction et de consommation des images et des récits. Le travail d'Eric Baudelaire a fait l'objet d'expositions monographiques à Bétonsalon, Paris, à la Kunsthall Bergen (Norvège), au Beirut Art Center, Beyrouth, à Gasworks, Londres, à la Synagogue de Delme (Lorraine) et au Hammer Museum de Los Angeles. L'artiste a également participé à la Triennale au Palais de Tokyo, Paris, à Documentary Forum / A Blind Spot à la Haus der Kulturen der Welt, Berlin, à la Biennale de Taipei et à la Baltic Triennial, Vilnius. Ses œuvres figurent dans les collections du Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, Paris, du Fonds national d'art contemporain, Paris, et du Whitney Museum of American Art, New York. Ses longs métrages *L'Anabase de May* et *Fusako Shigenobu, Masako Adachi, et 27 années sans images* (2011), *The Ugly One* (2013) et *Lettres à Max* (2014) ont été sélectionnés dans de nombreux festivals dont Locarno, le FIDMarseille, l'International Film Festival de Rotterdam et le San Francisco Film Festival. <http://baudelaire.net/>

I *[sic]*, 2009

Vidéo SD, couleur, son, 15 min 2 s

—

Depuis 1907, le code pénal japonais interdit de vendre ou de montrer en public « un document, dessin ou autre objet obscène ».

1907 : L'article 175 du code pénal japonais interdit de vendre ou de montrer en public « un document, dessin ou autre objet obscène ».

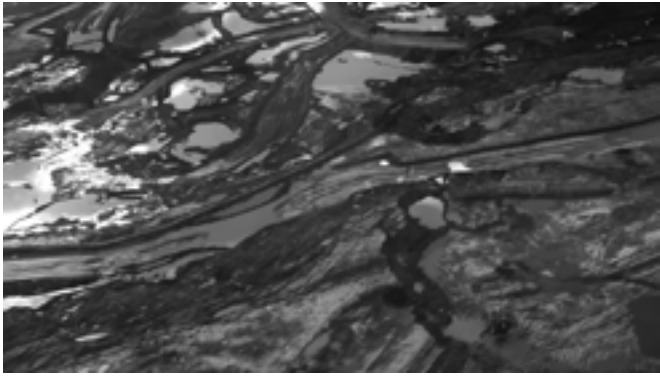
1947 : Le second paragraphe de l'article 21 de la Constitution japonaise d'après guerre garantit la liberté de parole et de presse et stipule : « Il n'existe pas de censure ».

1957 : La Cour suprême japonaise confirme l'interdiction du roman de D.H. Lawrence, *L'Amant de Lady Chatterley*. Dans ce qui forme la principale jurisprudence sur l'apparente contradiction entre l'article 21 de la Constitution et l'article 175 du code pénal, la Haute Cour maintient l'interdiction de l'obscénité définie comme « ce qui excite ou stimule inutilement le désir ».

1976 : *Ai No Corrida* (*L'Empire des sens*) de Nagisa Oshima est projeté au Festival de Cannes. Bien que tourné à Kyoto, le film est produit (et les négatifs développés puis montés) à Paris. En guise de ballon d'essai pour une sortie du film au Japon, un livre contenant le scénario et des photographies de tournage est publié à Tokyo. En juillet, l'éditeur est inculpé pour obscénité. Pendant le procès, Oshima demande à la Cour suprême des précisions sur les critères philosophiques, politiques, légaux, conceptuels et visuels s'appliquant à « ce qui excite ou stimule inutilement le désir ».

1982 : La Cour suprême japonaise s'abstient de clarifier le concept d'obscénité, mais acquitte néanmoins Oshima. Dans le flou sémantique et juridique qui persiste à ce jour, les images graphiques importées au Japon sont le sujet d'une autocensure subjective : la représentation anatomique explicite est remplacée par le *bokashi*, la pixellisation, le floutage, ou le grattage des parties génitales masculines et féminines dans les films ou dans la presse.

2008 : Dans un entrepôt à Yokohama, des employés de Yohan, un diffuseur de presse internationale, feuilletent page par page chaque magazine d'art et de mode importé, décidant où appliquer la lame qui grattera délicatement l'encre de la surface de certaines pages.



Ursula Biemann, *Deep Weather*, 2013
Courtesy de l'artiste
© Ursula Biemann 2013



Wim Catrysse, *MSR*, 2012
Courtesy de l'artiste
© Wim Catrysse

URSULA BIEMANN

Née à Zurich en 1955. Vit et travaille à Zurich. Vidéaste et théoricienne, Ursula Biemann développe une pratique fortement axée sur la recherche, mêlant travail de terrain et documentaire vidéo sur des zones frontalières, des lieux de circulation de populations et de ressources. Dans ses installations vidéo *Black Sea Files* (2005), *Egyptian Chemistry* (2012) et *Deep Weather* (2013), elle s'intéresse à l'écologie sociale du pétrole et de l'eau. Sa dernière œuvre vidéo, *Forest Law* (2014), traitant des ressources écologiques de l'Amazonie, lui a été commanditée par le Broad Art Museum du Michigan. Ses installations vidéo ont été présentées dans les biennales internationales d'art d'Istanbul, Liverpool, Séville, Shanghai, Gwangju et Montréal. Outre la publication de plusieurs ouvrages, elle a été nommée docteur honoris causa ès lettres de l'université suédoise d'Umeå en 2008 et a reçu en 2009 le prix suisse Meret Oppenheim. www.geobodies.org

I *Deep Weather*, 2013

Vidéo HDV, couleur, son, 9 min 4 s

—
Une vue aérienne des ravages de la croûte terrestre de l'Alberta au Canada livre un aperçu des pratiques géologiques menées en vue de l'extraction du pétrole. Le changement climatique, accentué par des projets comme ceux des sables bitumineux canadiens, met en péril des pans entiers de la population mondiale. Parallèlement, la fonte des glaciers himalayens, l'élévation du niveau des mers du globe et les événements climatiques extrêmes imposent à la population du Bangladesh de s'adapter à ces changements. Dans le film, ses habitants construisent à mains nues des digues de boue dans le delta dont de vastes secteurs seront bientôt submergés.

WIM CATRYSSSE

Né à Louvain en 1973. Vit et travaille à Anvers. Depuis la fin des années 1990, Wim Catrysse s'intéresse, dans ses installations vidéo, aux limites des constructions visuelles en prenant comme point de départ un édifice architectural

ou des éléments topographiques. Il traduit ses recherches en œuvres cinématographiques où la mise en jeu de forces élémentaires et leur équilibre jouent un rôle essentiel. Il en résulte une accumulation d'images qui communiquent une menace physique, d'images qui recèlent quelque chose de dérangent et, souvent, contestent l'évidence de nos perceptions les plus banales.

Wim Catrysse est titulaire d'un master d'arts visuels délivré en 1997 par les Instituts Saint-Luc de Bruxelles. De 1997 à 2000, il a suivi un cursus complémentaire à l'Institut supérieur des beaux-arts et arts visuels (HISK) d'Anvers, puis à la Glasgow School of Art. Son travail a notamment été présenté à la Künstlerhaus Bethanien, Berlin, au S.M.A.K. Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gand, au Lieu unique, Nantes, et au Bozar, Bruxelles.

I *MSR*, 2012

Vidéo HD, 16/9, couleur, son, 14 min 58 s

—
Dans le désert du Koweït, au milieu d'un décor étrange proche de la *Main Supply Road* (« itinéraire d'approvisionnement principal ») – un axe où circule l'essentiel du trafic de soutien à des opérations militaires –, rôde une meute de chiens errants. Pour survivre à une violente tempête de sable, ceux-ci cherchent refuge derrière des déchets épars et, sans relâche, creusent des trous dans le sable, déterminés à survivre dans cet environnement hostile.

DECLINACIÓN MAGNÉTICA [DÉCLINAISON MAGNÉTIQUE]

AIMAR ARRIOLA, JOSÉ MANUEL BUESO, DIEGO DEL POZO, EDUARDO GALVAGNI, SALLY GUTIÉRREZ, JULIA MORANDEIRA ARRIZABALAGA, SILVIA ZAYAS

Groupe de recherche et de production basé à Madrid et Bilbao qui réunit artistes visuels, théoriciens et commissaires d'exposition, *Declinación Magnética* ancre sa démarche dans les études décoloniales et postcoloniales. Son travail s'attache à l'hybridation de méthodologies découlant du recours à des stratégies artistiques et de recherche dans d'autres sphères



Declinación Magnética, *Margen de error (Libros de texto)*, 2013
 Courtesy Declinación Magnética
 © Creative Commons



Theo Eshetu, *The Return of the Axum Obelisk*, 2009
 Courtesy de l'artiste
 © Theo Eshetu

de la pratique et de la production de connaissance. Declinación Magnética s'est créé dans le contexte de la plateforme de recherche «Decolonizando estéticas y conocimiento» [«Décoloniser les esthétiques et la connaissance»], un projet de Matadero Madrid et du Goldsmiths College de Londres, initié à l'automne 2012. Depuis lors, le groupe a développé et participé à des projets d'exposition et des débats dans divers contextes: Tasneem Gallery (Barcelone), Arts Combinatòries/Fundació Antoni Tàpies (Barcelone), «El nuevo rapto de Europa» [«Le nouveau rapt européen»] (Museo Reina Sofía/Fundación de los Comunes), Festival Zemos98, Casa Encendida, MUSAC León et Matadero Madrid.
<http://declinacionmagnetica.wordpress.com/about/>

I Margen de error (Libros de texto), 2013
[Marge d'erreur (Manuels scolaires)]

Vidéo, couleur, son, 17 min 14 s

—
 Premier projet de Declinación Magnética, *Margen de error* comprend une série de vidéos également conçues pour être montrées sous forme d'installation. Il aborde le passé et le présent colonial espagnol à travers une approche critique du sujet «Découverte et colonisation de l'Amérique», tel qu'il est présenté et traité dans les manuels scolaires, en considérant non seulement le traitement graphique et littéraire de ce thème dans les textes élaborés en conformité avec le programme scolaire en vigueur, mais aussi les possibilités d'utilisation critique de ces textes dans le cadre de la classe. *Libros de texto* est le fruit d'une série de dynamiques de groupe, entre des élèves du secondaire et leurs enseignants, basées sur la «déconstruction» de la structure habituelle d'un cours d'histoire puis sa reconfiguration à travers différents exercices: débats à propos de certains concepts généralisés (ou ignorés) dans l'enseignement de ces thématiques, mais aussi mémorisation de textes précis ou interventions physiques sur les manuels. Les élèves sont filmés en train de personnaliser des manuels d'histoire publiés au XX^e siècle en Espagne et dans ses colonies latino-américaines.

THEO ESHETU

Né à Londres en 1958. Vit et travaille entre Rome et Berlin. Dans ses films et installations vidéo, Theo Eshetu explore les notions de perception, d'identité culturelle et de sacré par le biais de dispositifs visuels et optiques complexes (effets kaléidoscopiques, projections multi-écrans, mosaïques d'images...). Il analyse notamment les relations entre les cultures africaines et européennes en puisant dans l'anthropologie, l'histoire de l'art, la recherche scientifique et la religion.

Ses œuvres ont notamment été présentées au festival du film de Venise, au London Film Festival, au New York African Film Festival et à la II^e Biennale vidéo de Fukui (Japon). Ses films ont remporté de nombreuses récompenses. Theo Eshetu a également exposé à l'ICA de Londres, à la National Gallery of Canada et au Martin-Gropius-Bau de Berlin. En 2011, son travail a été présenté à la Biennale de Sharjah ainsi qu'à celle de Venise. En 2012, il a bénéficié du programme «Artists in Berlin» du DAAD.

I The Return of the Axum Obelisk, 2009
[Le Retour de l'obélisque d'Aksoum]

Vidéo, couleur, son, 26 min 46 s

—
 Présentée initialement sous forme d'installation à quinze écrans, cette vidéo montre le retour en Éthiopie de l'obélisque «romain» d'Aksoum, plus de soixante-dix ans après avoir été expédié vers l'Italie comme prise de guerre par Mussolini. À partir de ses propres images tournées autour de cette restitution hors du commun, d'images d'archive et de reproductions de peintures éthiopiennes traditionnelles qui nous racontent le mythe originel de l'histoire de la reine de Saba qui régna sur Aksoum et sa région, Theo Eshetu a créé une œuvre multidimensionnelle. La complexité compositionnelle reflète l'hommage que l'artiste veut rendre à la prouesse technique qu'a été le retour au pays de cet imposant monument. Ainsi, il fait de la réinstallation de l'obélisque une «cérémonie rituelle de transformation».



Mahdi Fleifel, *Xenos*, 2013
 Courtesy de l'artiste
 ©Nakba FilmWorks



Sirah Foighel Brutmann et Eitan Efrat, *Printed Matter*, 2011
 Courtesy des artistes
 © Sirah Foighel Brutmann et Eitan Efrat

MAHDI FLEIFEL

Né à Dubaï en 1979. Vit et travaille à Londres. Cinéaste et plasticien palestinien, Mahdi Fleifel a grandi dans un camp de réfugiés au Liban. Ses récits trouvent leur ancrage dans sa propre expérience d'homme déraciné, qu'il confronte à celle de proches partageant la même histoire. Filmant les échanges entre ces personnes au quotidien, il dévoile des facettes rarement montrées de l'exil.

En 2009, il a obtenu le diplôme du British National Film and Television School. Il a réalisé *Shadi in the Beautiful Well* (2003), *A World Not Ours* (2012) et travaille à un nouveau projet situé dans le prolongement direct de *Xenos* (2013).

I *Xenos*, 2013

Vidéo HD, couleur, son, 12 min

—

En 2010, le Palestinien Abu Eyad s'évade avec d'autres d'Ain el-Helweh, le plus grand camp de réfugiés palestiniens du Liban. La destination dont ils rêvent, c'est l'Europe. Aidés par des contrebandiers, ils fuient à travers la Syrie et la Turquie avant d'atteindre la Grèce, tout à la fois lieu d'espérance fantasmé et paradis. Mais la Grèce est frappée par une grave crise économique, politique et sociale, et leurs rêves se brisent vite sur une réalité brutale qui ne leur autorise qu'une existence au jour le jour. Privés d'accès à une existence meilleure, les jeunes réfugiés perdent leur temps dans un univers parallèle. Ils consomment de la drogue pour échapper à l'ennui et au néant. L'argent nécessaire provient de la prostitution à laquelle recourent les hommes autant que les femmes.

SIRAH FOIGHEL BRUTMANN & EITAN EFRAT

Nés à Tel-Aviv en 1983. Vivent et travaillent à Bruxelles. Sirah Foighel Brutmann et Eitan Efrat collaborent depuis plusieurs années à des œuvres audiovisuelles intriquant vie privée et contexte géopolitique. Leur travail met ainsi en valeur l'aspect performatif de la vidéo.

Sirah Foighel Brutmann a étudié aux P.A.R.T.S. (Performing Arts Research And Training Studios) de Bruxelles et Eitan Efrat à la Gerrit Rietveld Academie d'Amsterdam. Leurs réalisations ont

été projetées dans des festivals de cinéma tels que l'IDFA et le Festival du film de Rotterdam (Pays-Bas), Courtisane (Belgique) et New Horizons (Pologne), à la télévision (Arte), mais aussi dans des institutions comme la Kunsthalle de Bâle (Suisse), le Stuk (Belgique), et le musée d'Art contemporain de Petah Tikva (Israël). Elles ont été récompensées au festival Images (Canada) et au Festival du film d'Oberhausen (Allemagne). Sirah Foighel Brutmann et Eitan Efrat ont présenté leur travail au 59^e Flaherty Film Seminar (États-Unis) dont ils étaient les invités. En 2014, Argos a organisé à Bruxelles une exposition monographique de leur travail.

I *Printed Matter*, 2011

[*Impressions*]

Film 16 mm transféré en vidéo HD, 4/3, couleur, son stéréo, 29 min

—

Printed Matter a pour matériau de départ les images prises par André Brutmann, photographe de presse indépendant qui, jusqu'à sa mort en 2002, couvrit pendant deux décennies le Moyen-Orient pour des journaux locaux et la presse internationale. Chronique visuelle du conflit israélo-palestinien, son importante collection comporte des scènes de dissensions civiles, de violence armée, de deuils et de discours politiques, aussi bien en Israël que dans les territoires occupés. Devenu père en 1983, ce professionnel des médias se mit alors aussi à photographier régulièrement sa famille. *Printed Matter* montre, en trois séquences de 10 minutes, une sélection de planches-contacts et de pochettes de négatifs tirées de ses archives. Le témoin privilégié de ces histoires – Hanne Foighel, compagne d'André Brutmann et journaliste indépendante – évoque cette époque révolue en faisant défiler ces images et en laissant ses souvenirs remonter à la surface.

PETER FRIEDL

Né à Oberneukirchen, Autriche en 1960. Vit et travaille entre Berlin et New York.

La pratique artistique de Peter Friedl explore la construction de l'histoire et des concepts, et propose de nouveaux modèles



Peter Friedl, *Bilbao Song*, 2010
 Courtesy de l'artiste et Guido Costa Projects, Turin
 © Peter Friedl



Yang Fudong, *Seven Intellectuals in Bamboo Forest, Part I*, 2003
 Courtesy de l'artiste et de la galerie Marian Goodman, Paris / New York
 © Yang Fudong

de narration. Son travail a été exposé internationalement, notamment au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, au Centre Pompidou, Paris, au Walker Art Center, Minneapolis, au Van Abbemuseum, Eindhoven, à la Kunsthalle de Hambourg, à la documentaX (1997) et à la documenta XII (2007), à diverses Biennales (Venise, Berlin, Séville, Gwangju, São Paulo, Taipei) et à La Triennale, Paris (2012). Parmi ses expositions personnelles, on retiendra «Work 1964-2006», Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Miami Art Central et musée d'Art contemporain de Marseille (2006-2007); «Blow Job», Extra City Kunsthall, Anvers (2008); «Working», Kunsthalle de Bâle (2008); «Peter Friedl», Sala Rekalde, Bilbao (2010) et «The Dramatist», Artspace, Auckland (2014).

I *Bilbao Song*, 2010

Vidéo couleur, son, 5 min 53 s

—

Dans un théâtre vide, le spectateur est confronté à la mise en scène d'une série de *tableaux vivants*, inspirés de peintures aux thèmes historiques, depuis *Henri IV jouant avec ses enfants* (1817) de Jean-Auguste-Dominique Ingres jusqu'à des tableaux de l'École basque réalisés entre 1915 et la fin de la guerre civile espagnole en 1939. Dans les relations entamées entre les protagonistes des différentes scènes, Friedl semble proposer une alternative au récit historiciste, en nous invitant à interpréter autrement ces tableaux d'histoire. À l'intérieur de ces scènes s'infiltrèrent des personnages emblématiques liés à la culture basque : Julen Madariaga (avocat, cofondateur de l'ETA et, plus tard, de l'organisation pacifiste Elkarrri) et Pirritx et Porrotx (couple de clowns qui défendent la langue basque). La vidéo est accompagnée d'une interprétation *live* de la chanson éponyme tirée de *Happy End* de Bertolt Brecht, Elisabeth Hauptmann et Kurt Weill.

YANG FUDONG

Né à Pékin en 1971. Vit et travaille à Shanghai. Les films et travaux photographiques de Yang Fudong, souvent inspirés de la peinture traditionnelle chinoise,

examinent les tensions entre urbain et rural, histoire et présent, matérialisme et intellectualisme. Leur qualité atemporelle et onirique, les longues séquences en suspension ainsi que les multiples relations et trames du récit reflètent les énigmes de l'idéalisme et de l'idéologie d'une nouvelle génération. Simultanément, ces travaux expriment les idéaux et les angoisses des jeunes, qui ont du mal à trouver leur place face aux changements rapides vécus par la Chine d'aujourd'hui. Yang Fudong est diplômé de l'Académie des beaux-arts de Chine d'Hangzhou. Son travail a notamment été exposé à la documenta XI de Cassel (2002), à la Kunsthalle de Vienne (2005), à la Biennale de Venise (2007), à l'Asia Society de New York (2009), au Museum of Contemporary Art de Denver (2009), au musée national d'Art contemporain d'Athènes (2010), à la Parasol Unit Foundation de Londres (2011), ainsi qu'à la Vancouver Art Gallery (2012) et à la Kunsthalle de Zurich (2013). Ses œuvres sont présentes dans de nombreuses collections à travers le monde, notamment celles du Centre Pompidou à Paris, du Museum of Modern Art de New York ou de la Tate à Londres.

I *Seven Intellectuals in Bamboo Forest, Part I*, 2003 [Sept intellectuels dans une forêt de bambous, I^{re} partie]

Film 35 mm transféré sur DVD, noir et blanc, son, 29 min

—

Ce film noir et blanc en cinq parties s'inspire des légendaires «Sept Sages», groupe d'intellectuels chinois du III^e siècle s'étant détachés du gouvernement afin de mener, à la campagne, une existence basée à la fois sur la réflexion inspirée du taoïsme et sur l'abus d'alcool. Leur rébellion légendaire a longtemps été représentée dans l'art traditionnel asiatique. Dans le film de Fudong, des jeunes citoyens, munis de vestes et de mallettes à la mode, se retirent dans les montagnes pour admirer la beauté de la nature. L'artiste suggère que ces jeunes, bien éduqués et économiquement indépendants, sont toujours à la recherche de profondeur et d'authenticité. Utilisant l'esthétique du film noir, l'œuvre dépeint la nouvelle expérience de la modernité en Chine, tout en illustrant les thèmes universels de l'isolement et de l'aliénation.



Pauline Horovitz, *Des châteaux en Espagne*, 2013
 Courtesy de l'artiste et QUARK Productions, Paris
 © QUARK Productions, 2013



Marine Hugonnier, *Apicula Enigma*, 2013
 Courtesy Galería Fortes Vilaça, São Paulo, et Galería Nogueras Blanchard, Madrid
 © Marine Hugonnier

PAULINE HOROVITZ

Née à Bordeaux en 1978. Vit et travaille à Paris. À la frontière du documentaire, de la fiction et du cinéma expérimental, les films et les pièces sonores de Pauline Horovitz ont pour terreau la famille de la cinéaste elle-même, des personnes extravagantes de rencontre, ainsi que son propre personnage. Souvent en léger décalage avec le monde, les figures qu'elle met en scène révèlent à leur insu l'incongruité, sinon la violence, des normes et des préjugés sociaux. L'artiste tire d'une telle matière des réalisations tout en retenue, qui glissent en permanence entre burlesque, fantaisie, gravité et douleur.

Pauline Horovitz, ancienne pensionnaire de la Casa de Velázquez à Madrid, est diplômée de l'École nationale des chartes (2002) et de l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris (2007). Elle a réalisé une vingtaine de courts métrages – notamment *Un jour j'ai décidé* (2007), *Polanski et mon père* (2009), *Pleure ma fille, tu pisseras moins* (2011) – qui ont été présentés dans de nombreux festivals internationaux, sur la chaîne franco-allemande Arte ainsi qu'au Domaine départemental de Chamaramde.

I *Des châteaux en Espagne*, 2013

Vidéo HD, couleur, son, 25 min 50 s

—
 Fantaisie burlesque qui emprunte au western spaghetti, *Des châteaux en Espagne* raconte l'Espagne telle qu'elle a été rêvée et espérée par la famille de la narratrice, à l'époque où la survie, pour les Juifs d'Allemagne et de Pologne, signifiait avoir une valise toujours prête. Séjournant à Madrid, la narratrice découvre, avec un regard faussement ingénu, une Espagne de carte postale. L'autodérision, l'humour à froid, la feinte neutralité caractérisent la voix off de la narratrice, qui rassemble entre eux les morceaux épars du présent, auquel il est malaisé de s'adapter, et d'un passé douloureux.

MARINE HUGONNIER

Née à Paris en 1969. Vit et travaille à Londres.

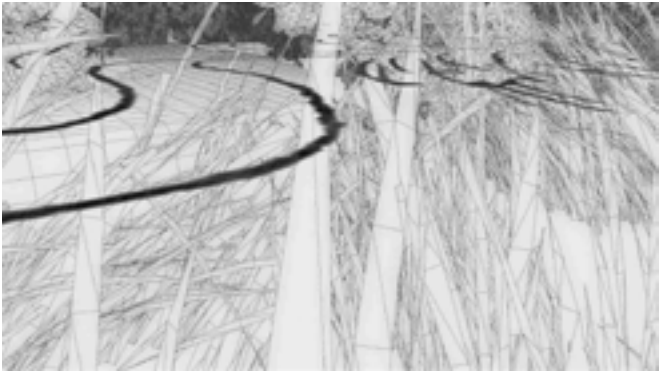
Dans ses films, photographies ou œuvres sur papier, Marine

Hugonnier cherche à enquêter, déconstruire et détourner les conventions de représentation en inventant des méthodes d'investigation qui s'inspirent de l'anthropologie et en recourant à des jeux formels comme l'absence d'images, leurs recouvrements ou la réinterprétation de formes connues. Son travail a été exposé au sein de nombreuses institutions telles que la Kunsthalle de Berne (2007), la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin (2007), le Philadelphia Museum of Art (2007), le S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gand (2007), le Mamco, musée d'Art moderne et contemporain, Genève (2009), la Malmö Konsthall, Suède (2009) ainsi que le Baltic Center for Contemporary Art Newcastle (2014) et le musée d'Art moderne et contemporain de Séoul, Corée (2014). Parmi ses expositions collectives, on retiendra sa participation à la 52^e Biennale de Venise (2007), la VI^e Biennale Contour de l'image animée de Malines (2013) et la Biennale internationale d'art contemporain de Carthagène, Colombie (2014), ainsi qu'aux expositions « 1979 », La Virreina Centre de la Imatge, Barcelone (2011), « I Am Still Alive: Politics and Everyday Life in Contemporary Drawing », MoMA, New York (2011), « Art and Press », Martin-Gropius-Bau, Berlin (2012), « Unfinished Journeys », The National Museum of Norway/Museum of Contemporary Art, Oslo (2012), « Poule! », Fundación Jumex Arte Contemporáneo, Mexique (2012), « Shock of the News », National Gallery of Art, Washington (2012) et « Counter-Production », Generali Foundation, Vienne (2012).
<http://www.marinehugonnier.com/>

I *Apicula Enigma*, 2013

Film 35 mm transféré sur Blu-ray, couleur, son, 25 min 56 s

—
 Ce film est un documentaire animalier tourné en Carinthie, en Autriche, région renommée pour sa tradition apicole. Il montre la ruche et la colonie, la collecte du pollen et du miel, et les abeilles dont l'essaim s'envole de la ruche pour gagner l'arbre le plus proche, puis s'envole encore pour disparaître dans la forêt. Marine Hugonnier tente de demeurer au plus près de la réalité factuelle du tournage en filmant l'équipe



Hayoun Kwon, *Manque de preuves*, 2011
 Courtesy de la galerie Dohyang Lee, Paris
 © Hayoun Kwon



Martin Le Chevallier, *Le Jardin d'Attila*, 2012
 Courtesy de l'artiste
 © Aurora films, 2012

et le processus de prise de vues, l'espace entre l'équipe et les abeilles. Pour l'artiste, ce travail est un moyen de remettre en question les conventions du documentaire animalier, de rechercher la distance à partir de laquelle le monde animal conserve son énigme, ainsi que l'évoque le titre du film, *Apicula Enigma*, qui signifie littéralement « énigme apicole ».

HAYOUN KWON

Née à Séoul en 1981. Vit et travaille à Paris. Prenant pour point de départ des matériaux documentaires divers, les films d'Hayoun Kwon mobilisent des questions liées à la mémoire individuelle et collective. Son pays d'origine, la Corée du Sud, est très souvent le sujet de ses œuvres. Ses images évoquent les transparences et opacités du langage et interrogent la construction matérielle et immatérielle de l'histoire. Hayoun Kwon est diplômée de l'école des beaux-arts de Nantes et du Fresnoy – Studio national des arts contemporains de Tourcoing. Son travail a été présenté dans de nombreux festivals en France et à l'étranger dont le Festival international de films documentaires Cinéma du réel, Centre Pompidou, Paris (2014); le Festival international du film de Rotterdam (2014) ou le Festival européen d'arts des médias d'Osnabrück (Allemagne), où son travail a reçu le prix d'Arte Créative en 2014. La vidéo *Manque de preuves* a reçu le prix Jeune Création et le prix SCAM en 2012 et a bénéficié d'une résidence d'artiste au Centquatre, Paris.

I *Manque de preuves*, 2011

Film d'animation documentaire, HD, couleur, son (Dolby Surround prologic1), 9 min 27 s
 Production : Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains, Tourcoing

—
 Au Nigéria, être jumeaux peut être une bénédiction ou une malédiction. Oscar devait être sacrifié avec son frère lors d'une fête rituelle mais il est parvenu à s'enfuir. Exilé en France, il fait une demande d'asile mais elle est rejetée pour manque de preuves. À travers une reconstitution en images de synthèse, Hayoun Kwon interroge la restitution de la

mémoire et la dimension fictionnelle du témoignage. *Manque de preuves* tient à la fois du conte et de l'histoire vécue; la frontière entre le réel et l'imaginaire est indiscernable. Le film observe les paradoxes du récit de réfugié et met en évidence l'ambiguïté du réel au regard de la loi.

MARTIN LE CHEVALLIER

Né à Fontenay-aux-Roses en 1968. Vit et travaille entre Rennes et Paris. Les projets de Martin Le Chevallier mettent en scène, de façon ironique, l'absurdité de certaines pratiques et de certains idéaux contemporains. Il a notamment conçu un jeu de vidéo-surveillance, proposé un serveur téléphonique dédié aux pathologies consuméristes, s'est fait auditer par un cabinet de consulting ou encore s'est rendu en procession à Bruxelles pour y présenter un drapeau européen miraculé. En contrepoint à ces projets, il poursuit un travail plus cinématographique. Ainsi *L'An 2008* (2010), à la fois film et installation, propose un récit picaresque de la mondialisation et *Le Jardin d'Attila* (2012) nous promène parmi d'autres mondes possibles. Le Chevallier est également codirecteur artistique du journal *Libération*. Son travail a été présenté au Grand Café, Saint-Nazaire (2014), au Beit Ha'ir Museum, Tel-Aviv (2014), à la Maison des Arts de Malakoff (2013) et à La Virreina Centre de la Imatge, Barcelone (2012). Ses films ont été projetés dans de nombreux festivals dont le FID-Marseille (2011). <http://www.martinlechevallier.net/>

I *Le Jardin d'Attila*, 2012

Vidéo, couleur, son stéréo, 32 min 5 s
 Cette œuvre a reçu le soutien du Centre national des arts plastiques – Dispositif Image / Mouvement et de la Région Limousin

—
Le Jardin d'Attila met en scène les pérégrinations intellectuelles d'un promeneur. Conversant avec les interlocuteurs les plus divers, il s'interroge avec eux sur les destinées d'un monde privé de ses fondements et revisite l'histoire des utopies.



Naeem Mohaiemen, *Rankin Street, 1953, 2013*
 Courtesy de l'artiste
 © Naeem Mohaiemen

Pourrait-on abolir la famille, le commerce ou l'État ? Au croisement de l'anthropologie, de Jacques le fataliste de Denis Diderot, du saint Antoine de Gustave Flaubert, du Don Quichotte de Miguel de Cervantes ou des plus farouches utopies, *Le Jardin d'Attila* propose une plongée subjective dans la fantaisie des possibles.

NAEEM MOHAIEMEN

Né à Londres en 1969. Vit et travaille entre Dhaka et New York.

Auteur et plasticien, Naeem Mohaiemen enquête par le biais de la photographie, du cinéma et de l'essai sur des histoires de rupture, notamment celles des idéaux de gauche et de l'échec des utopies.

Ses projets ont été accueillis à la Whitney Biennial of American Art (volet « Visible Collective »), au Finnish Museum of Photography, à la Third Line de Dubaï et à la foire d'art contemporain Frieze. Publications : *Between Ashes and Hope: Chittagong Hill Tracts in the Blind Spot of Bangladesh Nationalism* (direction), *Islamic Roots of Hip-Hop* (Sound Unbound, MIT Press), *Collectives in Atomised Time* (avec Doug Ashford) et *No Exit* (avec Glenn Urieta, Secret Identities: Asian Superhero Comics). Il bénéficie en 2014 d'une bourse de la Fondation Guggenheim, tandis que ses projets ont obtenu le soutien de Creative Time, Creative Capital, la Sharjah Art Foundation, Rhizome, Franklin Furnace, ainsi que la Puffin Foundation.

<http://shobak.org>

I *Rankin Street, 1953, 2013*

[*Rue Rankin, 1953*]

Vidéo, couleur, son, 7 min 43 s

—
 La découverte par Naeem Mohaiemen d'une boîte de photographies prises des années avant sa naissance par son père déclenche une interrogation sur les archives familiales, les lacunes de la mémoire et le rôle des images comme supports du souvenir.



Wendy Morris, *Orlando's Book, 2013*
 Courtesy de l'artiste
 © Wendy Morris, 2014

WENDY MORRIS

Née à Walvis Bay, Namibie en 1960. Vit et travaille en Belgique.

Dans son travail, principalement constitué de films d'animation au fusain, Wendy Morris s'interroge sur les différentes formes de représentation du continent africain en Europe. Artiste sud-africaine multidisciplinaire – animation, courts métrages et œuvres sonores –, elle étudie les arts plastiques et l'histoire de l'art dans son pays avant d'obtenir, en 2013, son doctorat d'art à l'université de Louvain avec un trio de courts métrages, *The Salvation Project*. Ses films ont été présentés lors de nombreux festivals de court métrage, de documentaire et d'animation du monde entier, dont Clermont-Ferrand, DOK-Leipzig et Annecy.

http://wendymorris.blogspot.fr/p/cv_10.html

I *Orlando's Book, 2013*

[*Le Livre d'Orlando*]

Film d'animation, noir et blanc, son, 3 min 52 s

—
 Le point de départ du film est le livre de paysages anglais que reçut un jour Orlando, petit garçon élevé dans les missions d'Afrique du Sud au XIX^e siècle, par ailleurs ancêtre de Wendy Morris. Avec *Orlando's Book*, l'artiste tisse une réflexion autour la mémoire des lieux, tentant de réconcilier le souvenir de sites que l'on connaît par les livres, mais que l'on a jamais visités, avec celui d'endroits où l'on s'est rendu mais que l'on n'a jamais vus illustrés.

CARLOS MOTTA

Né à Bogotá, Colombie en 1978. Vit et travaille à New York.

Carlos Motta est un artiste multidisciplinaire dont le travail puise dans l'histoire politique pour tenter, à travers des contre-récits, de prendre en compte les histoires, les peuples et les identités effacés.

Son œuvre a notamment été présentée à la Tate Modern, Londres ; au New Museum, au Guggenheim Museum et au MoMA – PS1 Contemporary Art Center, New York ; à l'Institute of Contemporary Art, Philadelphie ; au Museo de Arte del



Carlos Motta, *Nefandus*, 2013
 Courtesy de l'artiste
 © Carlos Motta, 2014



Els Opsomer, *Building Stories #001 [That Distant Piece of Mine]*, 2014
 Courtesy de l'artiste
 © Els Opsomer

Banco de la República, Bogotá; au Serralves Museum, Porto; au musée national d'Art contemporain d'Athènes; au CCS Bard Hessel Museum of Art, Annandale-on-Hudson; au San Francisco Art Institute; au Hebbel am Ufer, Berlin; et au Witte de With, Rotterdam. Diplômé du programme indépendant d'études du musée Whitney (2006), Carlos Motta a bénéficié d'une bourse de la Fondation Guggenheim (2008) et d'aides d'Art Matters (2008), du NYSCA (2010), de la Creative Capital Foundation et du Kindle Project (2012). Il enseigne à Parsons The New School for Design et à la School of Visual Arts et sera, au printemps 2014, professeur invité de la Pratt Institute School of Art and Design, aux États-Unis.
<http://carlosmotta.com/>

I *Nefandus*, 2013

Vidéo HD, 16/9, couleur, son, 13 min 6s

Nefandus Trilogy, trois courts métrages récents de Carlos Motta sur la sexualité aux époques préhispanique et coloniale, a connu sa première mondiale en janvier 2014 lors du Festival international du film de Rotterdam et a été présenté à la première Biennale internationale d'art contemporain de Carthagène (Colombie). Dans *Nefandus*, un homme descend en canoë le Río Don Diego dans la Sierra Nevada de Santa Marta en Colombie caribéenne. Le paysage est d'une beauté «sauvage». L'homme raconte des histoires de *pecados nefandos* [péchés indicibles, crimes abominables], d'actes de sodomie commis dans les Amériques durant la conquête. S'il a bien été établi que les conquistadors espagnols utilisaient le sexe comme arme de domination, que sait-on des traditions homo-érotiques préhispaniques? Comment la morale chrétienne enseignée par les missions catholiques et propagée par le biais de la guerre lors de la conquête a-t-elle transformé le rapport des autochtones au sexe? *Nefandus* guette dans le paysage, dans ses mouvements et dans ses bruits des bribes d'histoires qui restent tues et qui, dans les témoignages historiques, ont été en grande partie occultées et stigmatisées.

ELS OPSOMER

Née à Gand en 1968. Vit et travaille entre Bruxelles et Rufisque, Sénégal.

Basé sur un fonds d'archives d'images urbaines en constant développement depuis plusieurs années, le travail d'Els Opsomer pose un regard sur les conséquences de la mondialisation sur l'intégrité de l'individu et évoque l'échec des utopies de la modernité.

Outre les nombreuses biennales internationales auxquelles l'artiste a participé (XII^e Biennale d'Istanbul, Biennale de Bruxelles 1, VII^e Biennale de Gwangju, V^e Biennale de Werkleitz), elle a résidé à la Rijksakademie d'Amsterdam (1996-1998). Parmi ses expositions personnelles, on citera «Shadows and Snow», galerie Erna Hecey, Bruxelles; «_imovie [1-2-3]», MAC's, Grand-Hornu (Belgique); «Time Suspended», Kunsthall, Bergen (Norvège), Witte de With, Rotterdam (2004-2005). Elle a été récompensée par le prix Courtisane (2007). Après avoir enseigné à l'ENSAV de La Cambre à Bruxelles, Els Opsomer dirige à présent le master de photographie de la Luca School of Arts de Bruxelles et fait partie de la direction artistique de l'atelier de recherche bruxellois Sound Image Culture. Comme elle, ses œuvres voyagent dans le monde entier.

I *Building Stories #001 [That Distant Piece of Mine]*, 2014 [Construction d'histoires n°001 [Cette lointaine partie de moi]]

Film 16mm transféré en vidéo HD, couleur, son, 42 min 27s

Building Stories #001 [That Distant Piece of Mine] s'offre comme une promenade documentaire et poétique à travers le Sénégal, entre la déambulation des habitants au milieu d'un environnement urbain dont on ne saurait dire s'il est marqué par le progrès ou par son absence, les bâtiments souvent plantés dans le paysage comme des ovnis ou encore les infrastructures abandonnées. La tension du film réside dans l'interaction entre le familier et l'étrange, entre ce qui est construit et en constante déconstruction, entre les histoires que s'invente le spectateur et celles que ces scènes lui racontent.



Daniela Ortiz et Xosé Quiroga, *Homenaje a los caídos*, 2012
 Courtesy des artistes
 © Daniela Ortiz et Xosé Quiroga



Anxiong Qiu, *Flying South*, 2006
 Courtesy de l'artiste
 © Anxiong Qiu

DANIELA ORTIZ & XOSÉ QUIROGA

Née à Cuzco, Pérou en 1985. Vit et travaille à Barcelone.
 Né à Ourense, Espagne en 1979. Vit et travaille à Barcelone.

Le travail de Daniela Ortiz et de Xosé Quiroga vise à créer des espaces de tension pour explorer les notions de race, de classe, de nationalité et de genre, et pouvoir ainsi analyser le comportement social. Depuis quelques années, plusieurs de leurs enquêtes et projets tournent autour de la question migratoire et des mesures prises par les États et les pays d'accueil pour y faire face.

Daniela Ortiz a participé à des expositions collectives en Espagne, aux États-Unis, au Pérou, en Suède, en Roumanie et en République tchèque. Elle a exposé à titre personnel en Espagne à l'Espace 13 de la Fundació Miró (Barcelone), au musée Abelló (Mollet del Vallès) et au centre d'art Muncunill (Terrassa). Elle a reçu la bourse Guasch-Coranty de l'université de Barcelone (2011) pour le projet *Maid's Rooms*, la bourse de la CIFO (2012) pour le projet *Distinction*, et la bourse de production du BCN pour mener à bien son projet NN15,518 en collaboration avec Xosé Quiroga.

Daniela Ortiz et Xosé Quiroga sont rédacteurs en chef du site d'information indépendant *antigonia.com*, dont le propos est de mettre en lumière certains événements en confrontant l'information puisée dans les médias de masse et les médias indépendants.

<http://daniela-ortiz.com/>
<http://antigonia.com/>

I *Homenaje a los caídos*, 2012 [Hommage à ceux qui sont tombés]

Vidéo, couleur, son, 17 min 11 s

Brandissant une photo de l'immigrée congolaise Samba Martine, portant l'inscription « morte à l'hôpital du 12-October après 38 jours passés au centre de détention des immigrés d'Aluche », Daniela Ortiz a effectué un parcours en plusieurs étapes symboliques lors de la célébration de la fête nationale espagnole, le 12 octobre

2012 à Madrid. Le premier arrêt a eu lieu place Christophe-Colomb, le second devant le domicile de l'homme politique congolais Moïse Tshombe, le troisième au centre de détention d'Aluche et le dernier à l'hôpital du 12-October où succombé Samba Martine en 2011.

ANXIONG QIU

Né à Chengdu, Chine en 1972. Vit et travaille à Shanghai. Empreintes d'une dimension onirique, les œuvres d'Anxiong Qiu – peintures, installations vidéo et films d'animation généralement basés sur des dessins au lavis dans la tradition chinoise – questionnent le passage du temps et l'inévitabilité du changement. L'artiste articule une réflexion autour de l'interaction entre les cultures ancienne et moderne, de la dégradation de l'environnement, de l'urbanisation massive et de la fracture sociale.

Anxiong Qiu entame ses études à l'académie d'art du Sichuan, qu'il poursuit à Cassel (Allemagne), avant de revenir en Chine pour s'établir à Shanghai. L'artiste a acquis une renommée internationale en présentant son travail à la Biennale de Shanghai de 2006. Il a aussi participé aux Biennales internationales d'art de Sydney, Thessalonique, Séoul, São Paulo, Busan et Nanjing.

<http://www.qiuanxiong.net/en>

I *Flying South*, 2006

[Vol vers le sud]

Film d'animation, noir et blanc, son, 8 min 59 s

Flying South déroule une succession d'images de champs anéantis par la culture intensive et de paysages en voie de disparition, d'animaux mutants et vecteurs d'épidémies, d'inhumations de masse, de livres brûlés ou s'envolant de bibliothèques... Autant de visions chaotiques évoquant un ordre naturel et sociétal perturbé, dont l'équilibre originel trouve une lointaine réminiscence dans la référence poétique du titre du film à la migration des oiseaux et au cycle des saisons. Avec ce conte noir, Anxiong Qiu renvoie en filigrane aux aspects les plus sombres de la réalité contemporaine chinoise.



Khvay Samnang, *Untitled*, 2011
 Courtesy de l'artiste et SA SA BASSAC, Phnom Penh
 © Khvay Samnang



Allan Sekula, *Gala*, 2005
 Courtesy de l'Estate of Allan Sekula
 © Estate of Allan Sekula

KHVAY SAMNANG

Né à Svay Rieng, Cambodge en 1982. Vit et travaille à Phnom Penh.

Khvay Samnang travaille sur les notions de médiation, de changement et de continuité. Il propose des réinterprétations de l'histoire, de pratiques culturelles établies et d'affaires litigieuses en cours.

Khvay est titulaire d'une licence de peinture (Université royale des beaux-arts, Phnom Penh, 2006). Il est membre fondateur du collectif d'artistes Stiev Selapak ainsi que des espaces Sa Sa Art Projects (2010) et SA SA BASSAC (2001). En 2013, son travail a été montré à la IV^e Biennale de Singapour et à la IV^e Biennale d'art asiatique de Taiwan ainsi qu'au sein de l'exposition collective «Phnom Penh: Rescue Archaeology», qui a été présentée à l'ifa, Berlin et Stuttgart. L'artiste est en résidence à la Künstlerhaus Bethanien de Berlin jusqu'en 2015.

I *Untitled*, 2011

[Sans titre]

Vidéo, couleur, son, 4 min 22 s, en boucle

—

Cette vidéo, qui peut aussi être présentée sous forme d'installation, porte sur la privatisation des lacs publics de Phnom Penh par les autorités cambodgiennes, qui ont traité illégalement avec des promoteurs pour chasser des milliers de résidents des abords de ces lacs. Quatre mille familles ont déjà été expulsées des environs du lac Boeung Kak situé en centre-ville. Dans ses neuf performances, réalisées au fil de l'année 2010 pendant les pauses-déjeuner des agents de sécurité, l'artiste, campé dans les eaux de ces lacs à différentes étapes de leur aménagement, déversait sur lui un seau de sable. Cet acte simple et répétitif évoque le comblement et l'appropriation de ces lacs.

ALLAN SEKULA

Né à Érié, États-Unis, en 1951. Décédé à Los Angeles en 2013. Peu après son master de beaux-arts obtenu à l'université de San Diego en 1974, Allan Sekula commence à publier, dans *Artforum*, des articles dans lesquels il sonde les usages sociaux

de la photographie. Ces textes, rassemblés en 1984 dans *Photography against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983* (trad. française: *Écrits sur la Photographie*, Beaux-Arts de Paris éditions, 2013), ont profondément modifié la façon de conceptualiser la fonction documentaire de ce médium. Parallèlement, dès le début des années 1970, son travail sur les séquences photographiques, les textes écrits, les diaporamas et les enregistrements sonores suit une évolution proche de celle du cinéma.

On retrouvera son art visuel et ses écrits dans ses ouvrages plus récents, tels que *Fish Story* (1995) ou *TITANIC's wake* (2003), qui passent en revue les effets du capitalisme sur le travail manuel et les conditions sociales. Par ailleurs, son intérêt ancien pour les questions d'économie maritime et leurs liens avec la mondialisation a débouché sur de vastes productions photographiques présentées à la documenta 11 (2002) et à la documenta 12 (2007). Parmi ses œuvres vidéo et cinématographiques, on peut citer *Tsukiji* (2001), *Gala* (2005) ou *Lottery of the Sea* (2006). En collaboration avec Noël Burch, il réalise *The Forgotten Space* (2010), récompensé par le prix spécial du jury au Festival de Venise 2010 dans la section Orizzonti.

Allan Sekula enseigna durant près de trois décennies au California Institute of Arts.

I *Gala*, 2005

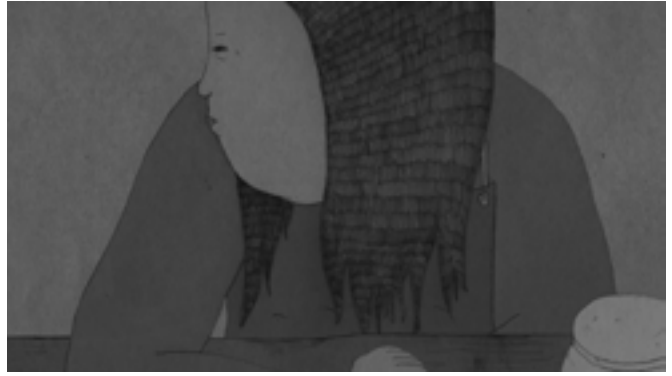
Vidéo numérique transférée sur DVD, couleur, son, 26 min
 Réalisation / image : Allan Sekula ; montage : Elizabeth Hesik

—

Le monumental Walt Disney Hall a été inauguré à Los Angeles en octobre 2003. Lors de la cérémonie d'ouverture de ce bâtiment, construit par l'architecte Frank Gehry, la théâtralité du lieu confine à la grandiloquence. Des faisceaux roses, mauves et jaunes zèbrent le ciel dans un ballet de conte de fées. La caméra d'Allan Sekula dissèque cet événement mondain avec précision et esquisse le portrait d'une société qui se pavane en smoking et robe de soirée sur le monumental escalier d'accès. Sans être démonstratif, mais en captant des détails révélateurs, le film propose



Hito Steyerl, *Lovely Andrea*, 2007
 Courtesy de l'artiste
 © Hito Steyerl



Atsushi Wada, *In a Pig's Eye*, 2010
 Courtesy de CaRTe bLaNChe
 © Atsushi Wada / Tokyo University of the Arts

une critique kaléidoscopique de la culture des classes privilégiées et questionne les notions de frontières entre espace public et privé.

HITO STEYERL

Née à Munich en 1966. Vit et travaille à Berlin. Hito Steyerl est réalisatrice et écrivaine. Son travail se situe à la croisée de la technologie médiatique, de la violence politique et du désir avec, pour moyens d'expression politique, l'humour, le charme et la gravité légère. Elle puise aussi bien dans des séquences visuelles et sonores détournées que dans des citations philosophiques. Condensés, ces matériaux donnent lieu à des spéculations décousues aux allures d'essais mêlant textes et images. La sensibilité exacerbée de l'artiste aux analogies la conduit à recueillir mais aussi à inventer des histoires décrivant des réalités plus étranges que la fiction et qu'elle analyse au travers d'expériences mentales débridées. Hito Steyerl a étudié le cinéma à l'académie des arts visuels de Tokyo et à l'université de la télévision et du cinéma de Munich; elle est titulaire d'un doctorat en philosophie de l'académie des beaux-arts de Vienne. Cependant, les étapes les plus formatrices de son parcours ont été celles où elle a travaillé comme cascadeuse et videuse. Son travail a été présenté lors de nombreuses expositions personnelles et collectives, dont la documenta 12, la Biennale de Taipei 2010 et la VII^e Biennale de Shanghai. Ses essais écrits ont été abondamment diffusés, surtout en ligne, sur des sites comme e-flux et eipcp.

I *Lovely Andrea*, 2007

[*Jolie Andrea*]

Vidéo, couleur, son, 29 min 28 s

—
 La vidéo *Lovely Andrea* retrace la recherche d'une photo de bondage de Hito Steyerl prise en 1987 à Tokyo sous le nom de son amie Andrea. La vidéo juxtapose des séquences documentaires de la quête de cette image, notamment numéros de bondage, interviews de «maîtres de la corde»

et pratique d'autosuspension de l'artiste Asagi Ageha, avec des photos de Guantanamo et d'Abou Ghraib, une bande-annonce de *Spider-Man* de 2002, des extraits de *Spider-Woman* et des images du célèbre discours de Ronald Reagan à la porte de Brandebourg en 1987. Cette technique de montage crée un maillage serré de relations et d'associations, reliées entre elles par les métaphores centrales du bondage et de la toile d'araignée. Le rapport de domination et de soumission inscrit dans les photographies de bondage se révèle être le modèle global de la société.

ATSUSHI WADA

Né à Kobé, Japon en 1980. Vit et travaille à Kobé. Les œuvres d'Atsushi Wada se présentent généralement sous forme d'allégories et de contes qui laissent le spectateur face à des évocations souvent très mystérieuses. Dans les films d'animation de l'artiste, le concept traditionnel japonais du *ma*, qui désigne «les intervalles entre les choses», apparaît comme récurrent. Atsushi Wada a étudié à l'université d'Osaka Kyoiku, à l'Image Forum Institute of Moving Images et à l'université des arts de Tokyo. En 2002, il crée en autodidacte ses premiers courts métrages d'animation. *Day of Nose* (2005) a été désigné meilleur court métrage du Norwich International Animation Festival, et *Well, That's Glasses* (2007) meilleur film par le jeune jury du Festival international du court métrage de Rio de Janeiro. *In a Pig's Eye* (2010), nommé à Zagreb, Annecy, Hiroshima et Ottawa, a remporté le prix du meilleur film au Fantoche International Animation Film Festival de Baden (Suisse) et le Jabberwocky d'argent à Etiuda & Anima, Cracovie. Quant à *The Mechanism of Spring* (2010), la première a eu lieu au Festival du film de Venise. Ses films d'animation ont été présentés lors de festivals dont la Berlinale (2012), l'Animafest Zagreb (2012), le Festival d'animation d'Hiroshima (2012) et, plus récemment, le Ann Arbor Film Festival de Michigan (2014). Son dernier film, *The Great Rabbit* (2012), a remporté l'Ours d'argent du meilleur court métrage au Berlin Film Festival de 2012. <http://kankaku.jp/en-index.html>



Artur Żmijewski, *Habana Libre*, 2010
 Courtesy de l'artiste, de la Foksal Gallery Foundation,
 Varsovie, et de la Galerie Peter Kilchmann, Zurich
 © Artur Żmijewski

I In a Pig's Eye, 2010

[Dans l'œil d'un cochon]

Film d'animation HDCAM, couleur, son stéréo, 10 min 09 s

—
 Un cochon géant est étendu dans un jardin ordinaire et bloque la porte de la maison. Celle-ci est occupée par une famille nombreuse composée du père, de la mère, du grand-père, de six enfants et d'un chien. Les travaux monotones du quotidien montrés à l'intérieur de la maison contrastent nettement avec les jeux plus désinvoltes du dehors mais, dans l'ensemble, le film dépeint l'ennui et l'absurdité de la vie au jour le jour. Ce film possède une tonalité sépia qui rappelle la peinture traditionnelle japonaise sur rouleaux de papier.

ARTUR ŻMIJEWSKI

Né à Varsovie en 1966. Vit et travaille à Varsovie. Dans ses photographies, films et vidéos, Artur Żmijewski enquête sur les codes sociaux à travers l'observation de situations insolites ou inventées par lui-même. Il considère son travail comme déclencheur d'événements dans lesquels il emprunte des stratégies d'action politique pour créer des scénarios provocateurs pour les participants afin de documenter leurs réactions. Son travail explore souvent les traumatismes provoqués par des événements historiques ou sociopolitiques. Après avoir étudié à la faculté de sculpture de l'académie des beaux-arts de Varsovie entre 1990 et 1995, Artur Żmijewski obtient son diplôme dans l'atelier du professeur Grzegorz Kowalski en 1995. La même année, il est boursier de la Gerrit Rietveld Academie d'Amsterdam. Lors de l'exposition «Guarene Arte 2000», il reçoit le Fondazione Sandretto Re Rebaudengo Per L'Arte Prize pour l'œuvre *An Eye for an Eye*. En 2005, sa *Repetition* est vue sur le pavillon polonais dans le cadre de la Biennale de Venise. Son film *Them* (2007) est projeté à la documenta de Cassel. En 2007-2008, il bénéficie d'une bourse de DAAD Artists in Residence in Berlin où il prépare son dernier projet, *Democracies*. Artur Żmijewski a codirigé le magazine *Czereja*; il est également critique d'art et commissaire. En 2010, il a reçu l'Ordway

Prize décerné par le New Museum de New York et par le Creative Link for the Arts. Artur Żmijewski a dirigé la VII^e Biennale de Berlin en 2012.

I Habana Libre, 2010

[La Havane libre]

Vidéo, couleur, son, 24 min 44 s

—
Habana Libre a été tourné à Cuba. Artur Żmijewski marche dans les rues de La Havane et filme autour de lui les gens occupés à récupérer des déchets, coudre des vêtements, vendre de l'épicerie. Les images sont dépourvues de commentaire. Ce film donne à voir un vaste portrait d'une ville et de ses habitants.

Vidéo et art contemporain

■ « L'histoire de la vidéo est une histoire complexe car née au milieu de la crise du modernisme, elle en hérite les considérations formalistes mais elle est, dans le même temps, confrontée à ses hybrides (le cinéma, la photo), ses leurres (la télévision) et son devenir (le numérique) ; c'est donc une histoire qui n'a rien d'autonome, mais qui pourtant constitue, si ce n'est un territoire spécifique, une zone d'échange, de circulation, de transformation aussi bien d'images que de genres, de domaines conceptuels, de relations. »

– Françoise Parfait, « Introduction », in *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, non paginé.

Au début des années 1950 se développent, dans le domaine de l'audiovisuel, les techniques « vidéographiques », qui permettent l'enregistrement ainsi que la restitution d'images sur un support électronique et non de type photochimique. Certains artistes s'approprient ce nouveau médium en vue d'en appréhender les spécificités (sa sensibilité aux champs magnétiques, ses caractéristiques électroniques...), mais aussi de mettre à mal le moyen de diffusion médiatique auquel il est lié initialement : la télévision.

■ « L'apparition de l'art vidéo aux États-Unis et en Europe est liée au début des années 1960 au développement de Fluxus. Elle manifeste une volonté de remise en cause de l'image télévisée figée dans un schéma narratif dérivé du langage et participe au bouleversement des pratiques et techniques traditionnelles de l'art entamé par les artistes tels que Robert Rauschenberg, John Cage, etc. En 1963, Nam June Paik et Wolf Vostell font les premiers essais de distorsions d'images. »

– Mathilde Ferrer, Marie-Hélène Colas-Adler, Jeanne Lambert-Cabrejo (dir.), *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, éditions de l'École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 57.

Si les artistes détournent dans un premier temps les signaux, programmes et objets télévisuels, dès le milieu des années 1960 la mise sur le marché de systèmes d'enregistrement vidéo portatifs et financièrement abordables leur permet de produire leurs propres images et d'investir ce médium en associant différentes pratiques artistiques (performance, cinéma, danse, photographie, peinture, sculpture...).

■ « Les premiers praticiens de l'art vidéo peuvent être divisés en quatre catégories. La première regroupe des artistes aux motivations politiques qui voyaient dans le nouveau médium l'occasion à la fois de participer à la culture des médias d'une manière jusqu'alors impossible pour des artistes individuels et de contrer l'hégémonie de la télévision commerciale. La deuxième catégorie renferme les artistes / documentaristes pour qui la vidéo était un moyen facilement abordable d'enregistrer les changements politiques, les bouleversements sociaux et les mouvements artistiques. La troisième est formée par les artistes plasticiens issus de Fluxus, ou qui participaient déjà activement au mouvement de l'art conceptuel et qui utilisèrent la vidéo dans le cadre de leurs recherches sur le processus artistique. Un quatrième groupe, beaucoup moins nombreux que les précédents, était constitué de cinéastes expérimentaux pour qui la vidéo était un complément occasionnel de leur travail cinématographique. »

– Michael Rush, *L'Art vidéo*, Paris, Thames & Hudson, 2007, p. 14.

La création vidéo se développe tout au long des années 1980, des bandes vidéos aux installations vidéos, de la « forme moniteur » à la « forme projection », jusqu'à s'affirmer, après un processus de légitimation relativement rapide, comme l'un des moyens d'expression les plus présents dans l'art contemporain.

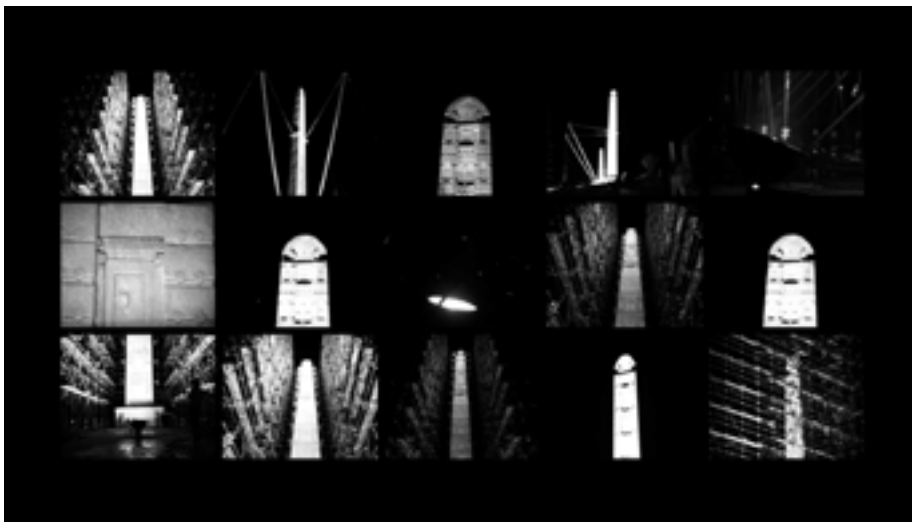
■ « On distingue souvent dans l'art vidéo trois catégories de travaux :

– La vidéo enregistrement d'une performance, d'un concert, d'un happening : vidéo témoin, mémoire vivante qui peut aussi s'intégrer à l'action. Ces images diffusées en temps réel sur lesquelles on peut immédiatement intervenir ont séduit beaucoup d'artistes dits du comportement et joué un rôle déterminant dans le développement du Body Art.

– La vidéo expérimentale (parfois nommée vidéo formelle) a d'abord recours au traitement électronique de l'image qui permet d'innombrables manipulations (coloration artificielle, déformations, trucages, feedback), puis plus récemment aux images entièrement produites par ordinateur : images en 2D, dont l'outil de base est la palette graphique, images 3D, images sans caméra : ces images de synthèse laissent entrevoir une révolution dans la communication et la création.

– Les installations vidéo : vidéo sculptures, vidéo environnements, utilisent souvent plusieurs moniteurs associés parfois à des objets d'un tout autre ordre. Ces installations dites en circuit fermé (où le spectateur est lui-même intégré) ou au contraire multi-canaux à vision frontale ou dispersée dépendent autant du matériel utilisé que des intentions de l'artiste. Mais elles impliquent toujours une réflexion sur le temps, l'espace et même le mouvement propre à la vidéo. »

– Mathilde Ferrer, Marie-Hélène Colas-Adler, Jeanne Lambert-Cabrejo (dir.), *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 58.



Theo Eshetu, *The Return of the Axum Obelisk*, 2009
 Courtesy de l'artiste
 © Theo Eshetu

■ « Vidéo-sculpture, vidéo-environnement, installation-vidéo, performance-vidéo... Ces catégories en vigueur désignent, non sans certains flottements, des expérimentations participant de courants artistiques qui emportent les taxinomies existantes, contestent l'étanchéité des domaines et des techniques d'expression. Elles ont d'abord en commun d'investir un espace et d'exhiber l'appareil vidéographique ou du moins certains de ces éléments. L'intérêt porté à la seule image se déplace sur la définition d'espaces nouveaux intégrant une quatrième dimension. Espaces traversés par le temps, temps du direct et temps du différé, où peuvent se jouer les relations les plus complexes entre ici et ailleurs, présent et passé, image et réalité. Ces dispositifs se distinguent par leur mode d'occupation de l'espace, par la manière dont ils impliquent le visiteur, par les actions dans lesquelles ils sont engagés. »

– Anne-Marie Duguet, *Vidéo, la mémoire au poing*, Paris, L'Échappée belle / Hachette, 1981, p. 215-216 et p. 224.

■ « Les artistes des années 1990 vont reprendre le modèle massif du cinéma, constitué désormais en histoire, et le mettre à l'épreuve des nouveaux moyens de communication. Le travail de déconstruction des années 1960 va se poursuivre et son héritage sera assumé, mais les artistes vont avoir le souci de proposer de nouveaux modes de narration, et de reprendre en charge la dimension spectaculaire du cinéma, comme si celui-ci provoquait une véritable tentation, une tentation post-cinématographique. Le remake, les doubles projections, les multiprojections, les récits croisés, la simultanéité, le ralenti qui isole les motifs, l'accélération qui les synthétise, la mise en scène des acteurs de la réalisation, de la production et de la diffusion, vont participer de ces nouvelles narrations qui ont intégré maintenant leur dimension critique. [...] La multiprojection n'est pas le seul modèle servant à explorer les modalités de la narration : celle-ci peut se condenser sur une seule projection – c'est d'ailleurs cette voie qui est de plus en plus empruntée par les artistes actuels. De nouvelles formes de narration peuvent tenir de la diversité des genres et des supports, de la manipulation des vitesses de projection, des procédures de filmage, de la conduite interne du récit. »

– Françoise Parfait, « L'installation en collection », in *Collection nouveaux médias. Installations*, Paris, Centre Pompidou, 2006

■ « Quand on parle de vidéo, sait-on au juste de quoi l'on parle ? D'une technique ou d'un langage ? D'un processus ou d'une œuvre ? D'un moyen de communication ou d'un art ? D'une image ou d'un dispositif ? À ce titre, la *question vidéo* est bien au cœur du débat qui nous occupe sur "le cinéma et les dernières technologies".

Il me semble en effet que très souvent jusqu'ici une bonne part des discours ayant la vidéo pour objet tendent à placer celle-ci dans l'ordre des images. Une image de *plus*, dont on nous dit qu'elle est plus ou moins "nouvelle" même si on ne sait pas très bien en quoi ou pourquoi. On range la vidéo, dans une perspective souvent comparative, aux côtés de ces autres formes d'images que sont la peinture ou les arts plastiques, la photographie, le cinéma, la télévision, l'image de synthèse, tous types d'images "technologiques" avec lesquelles nous sommes habitués à avoir des rapports, qui ont un langage à peu près reconnu, et qui semblent, elles, dotées d'une identité plus ou moins assumée. Cette esthétisation de la vidéo *comme image* me paraît toutefois occulter son autre face, trop souvent cachée : la vidéo *comme processus*, comme pur dispositif. La vidéo non du point de vue de son résultat visuel mais en tant que système de circulation d'une information quelconque. *Le dispositif vidéo* comme "moyen de communication" (indépendamment du contenu des messages qu'il peut véhiculer). [...] Et c'est bien à ce titre qu'elle fait office d'intermédiaire entre le cinéma qui agit sur elle en amont (et qui est bien d'abord un art de l'image) et les "dernières technologies", informatiques et numériques, qui la prolongent en aval (et sont eux d'abord des dispositifs, des systèmes de transmission, plus que des œuvres) ».

– Philippe Dubois, *La Question vidéo, entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, 2011, p. 79-81.

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES ET RESSOURCES

VIDÉO ET NOUVEAUX MÉDIAS DANS L'ART CONTEMPORAIN

- BELLOUR, Raymond, *L'Entre-images I : photo, cinéma, vidéo*, Paris, POL, 1990; rééd. Paris, La Différence, 2002.
- BELLOUR, Raymond, *L'Entre-images II : mots, images*, Paris, POL, 1999.
- BULLOT, Érik, « Sortir du cinéma », in *Fresh Theory II*, Paris, Léo Scheer, 2006.
- BUREAUD, Annick, MAGNAN, Nathalie, *Connexions : art, réseaux, médias*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2002.
- CAMPAN, Véronique (dir.), *La Projection*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.
- CASSAGNAU, Pascale, *Future amnesia, enquêtes sur un troisième cinéma*, Paris, isthme éditions, 2007.
- DUBOIS, Philippe, *La Question vidéo, entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, 2011.
- DUGUET, Anne-Marie, *Jouer l'image. Créations électroniques et numériques*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.
- DUGUET, Anne-Marie, *Vidéo, la mémoire au poing*, Paris, L'Échappée belle / Hachette, 1981.
- FERRER, Mathilde, COLAS-ADLER, Marie-Hélène, LAMBERT-CABREJO, Jeanne (dir.), *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001.
- MAGNAN, Nathalie, *La Vidéo, entre art et communication*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1997.
- MANOVITCH, Lev, *Le Langage des nouveaux médias*, Paris, Les Presses du réel, 2010.
- DE MÉRÉDIEU, Florence, *Arts et nouvelles technologies*, Paris, Larousse, 2005.
- 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 éditions, 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.
- ROMAN, Mathilde, *Art vidéo et mise en scène de soi*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- ROMAN, Mathilde, *On stage. La Dimension scénique de l'art vidéo*, Paris, Le Gac Press, 2011.
- VAN ASSCHE, Christine (dir.), *Vidéo et après : la collection vidéo du musée nationale d'art moderne*, Paris Éditions Carré, 1992.
- VAN ASSCHE, Christine (dir.), *Collection nouveaux médias. Installations*, Paris, Centre Pompidou, 2006.

ACCÉDER EN LIGNE AUX SÉLECTIONS DE LA LIBRAIRIE DU JEU DE PAUME :

■ Autour de l'art vidéo :
<http://www.librairiejeudepaume.org/selec-2524/art-vid-eacute-o/>

■ Autour de la « Vidéotheque éphémère » :
<http://www.librairiejeudepaume.org/selec-18329/une-vidеоtheque-ephemere-2/>



SITES DE CONSULTATION DE VIDÉOS EN LIGNE

- Collection nouveaux médias du Musée national d'art moderne – Centre Pompidou : www.centrepompidou.fr/pdf/collectionNM.pdf
- Encyclopédie des nouveaux médias : www.newmedia-art.org
Les collections vidéo du Centre Pompidou et du FRAC Île-de-France, ainsi que celles d'autres musées européens, sont répertoriées et documentées (avec de courts extraits des œuvres vidéo).
- Médiathèque du Fresnoy – Studio national des arts contemporains : <http://mediatheque.lefresnoy.net>
- Dailymotion : www.dailymotion.com
- Flickr : www.flickr.com
- UbuWeb (films, vidéos, enregistrements sonores) : www.ubu.com
- Youtube : www.youtube.com

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>
- Site réalisé en collaboration avec le CNC proposant de nombreuses ressources pédagogiques et analyses d'effets cinématographiques : <http://www.transmettrelecinema.com/>

LIEUX RESSOURCES EN ÎLE-DE-FRANCE POUR L'ART VIDÉO

- Musée national d'art moderne – Centre Pompidou : www.centrepompidou.fr
L'espace des nouveaux médias offre, à partir d'ordinateurs interactifs, un accès à l'une des collections les plus importantes au monde d'œuvres vidéo : Vito Acconci, Claude Closky, Jean-Luc Godard, Mike Kelley, Matthieu Laurette, Bruce Nauman, Tony Oursler, Nam June Paik, Pipilotti Rist, etc.
- Antenne du Plateau / FRAC Île-de-France : www.fracidf-leplateau.com
L'antenne constitue un espace documentaire et pédagogique dans lequel il est possible de visionner et d'étudier les vidéos de la collection du FRAC Île-de-France.

La sélection de films qui constitue cette « Vidéotheque éphémère » permet de découvrir des œuvres, des langages, des temporalités et des contextes très variés. Le dispositif singulier de présentation des vidéos invite le spectateur à construire son propre parcours parmi les vidéos en consultation et à expérimenter les passages entre les films projetés. Afin d'initier cette dynamique, nous envisageons dans cette partie trois axes thématiques à l'intérieur desquels sont regroupées certaines des vidéos présentées. Ces parcours sont des propositions, ils n'entendent pas réduire la polysémie des images et des œuvres, ni épuiser les possibles que les spectateurs pourront inventer. Il ne s'agit pas non plus de limiter la manière dont les questions et les problématiques abordées peuvent se croiser et configurer de nouvelles directions de réflexions.

■ « Documenter, raconter, imaginer » est une proposition à la fois introductive et transversale. Elle ouvre la question des liens entre image et réalité, au travers de différentes démarches artistiques. Elle explore également la diversité des formes dans la vidéo contemporaine et les modalités du récit dans les images en mouvement.

■ « Constructions et reconstructions de l'histoire » rassemble des films qui abordent notre relation au passé et de la manière dont les événements, les récits, les mythes ont été écrits, représentés ou racontés. Conçues dans un contexte post-colonial, ces vidéos interrogent les conceptions de l'histoire, ainsi que leurs articulations aux symboles et aux réalités du pouvoir.

■ « Territoires urbains, espaces publics et environnement » relève de l'écologie sociale et politique. Elle associe des œuvres qui donnent à voir l'organisation du commun dans différentes villes, au sein de l'espace public, et des vidéos qui interrogent les transformations (industrielles, immobilières ou urbanistiques) du territoire ainsi que leurs conséquences.

Chacune de ces propositions de parcours est introduite par des extraits de textes théoriques ou critiques, les vidéos sont ensuite organisées en séquence et accompagnées de textes de présentation, d'essais ou de citations des artistes.

PROPOSITIONS DE PARCOURS



Khvay Samnang, *Untitled*, 2011
Courtesy de l'artiste et SA SA BASSAC, Phnom Penh
© Khvay Samnang

■ « La perception que nous avons du monde dans lequel nous vivons est façonnée par les représentations qu'en donnent les médias – c'est un truisme –, et l'art depuis longtemps anticipe et propose des alternatives à ces modèles normatifs que sont les images et leur commentaire, échangés dans les cultures de "l'information" et de la communication. La vidéo, nous l'avons vu, est un outil particulièrement concerné par les médias de l'information car il reprend le dispositif technique du plus prégnant d'entre eux, la télévision. Dès le début, les artistes ont saisi cet outil pour lutter, le croyaient-ils, à armes égales avec elle, soit en critiquant les codes de représentations et les enjeux idéologiques, soit en proposant des contre-modèles ou des alternatives à ces modèles, en utilisant le même langage pour pouvoir toucher le plus grand nombre. La société moderne doit en grande partie à son système d'échanges de biens, de personnes et d'information, le fait de se tenir entre les deux pôles du spectacle et de la surveillance. Le réel comme spectacle et la société que cela engendre seraient nés, d'après Jonathan Crary, à la fin des années 1920; il les fait "coïncider avec les origines technologiques et institutionnelles de la télévision, avec les débuts de la sonorisation au cinéma, l'utilisation des techniques de mass média par le parti nazi en Allemagne, l'essor de l'urbanisme et l'échec politique du surréalisme en France". Ce faisceau d'événements simultanés, issus de lieux géographiques différents, participe à la mise en place de cet ordre mondial qui semble désormais servir de référence aux sociétés dans la compétition économique, à leurs modes d'échanges de biens et de marchandises, mais aussi de valeurs plus symboliques comme l'art ou la recherche scientifique. Il convient de regarder d'un peu plus près comment l'art réinjecte, dans le flot des images et des informations diffusées tous azimuts, quelque chose d'un réel lui-même complètement redéfini par les images qui en font non seulement partie intégrante, mais qui "sont" aussi le réel. »

Françoise Parfait, Vidéo : un art contemporain, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 249.

■ « Quels scénarios pour le réel ? J'ai bien envie de retourner votre question : quel "réel" pour nos scénarios

(étant entendu que pour moi documentaire et fiction sont réversibles) ? Le "réel" qu'il s'agit de cinématographier (c'est-à-dire d'écrire dans son mouvement même) n'est ni tout à fait un donné préalable au travail ni tout à fait le produit de ce travail. Entre les deux, dans l'intervalle, il est peut-être moins la somme de nos scénarios que leur différence – la différence qui court entre ce qui est avant et ce qui est après, ce qui est donné et ce qui est produit, ce qui est travaillé, calculé, voulu – et ce qui ne l'est pas. Ce qu'on nomme "réel" n'est-ce pas une sorte de piège, une suite de pièges ? N'est-ce pas ce qui n'est jamais là où l'on croit, qui se déplace, échappe, fuit, derrière, à côté, dessous, à l'envers, au dehors du dedans ? Le réel comme la lettre volée n'est-ce pas ce papillon qui se pose exactement là où on ne le voit pas ? Ce qui reste impensé dans la pensée, non cherché dans la recherche, non déchiffré dans le signe, inabouti dans l'œuvre, résistant dans le travail ? Cette tâche obscure, ce point aveugle, ce point de fuite de toute perspective rationnelle, la limite et la frontière qui font de toute connaissance un risque absolu ? Si le cinéma a aujourd'hui un intérêt, s'il est encore un enjeu, n'est-ce pas précisément d'aller toucher cette limite, de jouer avec ce piège, de s'y faire prendre – pour en faire en même temps le récit ? Au fond, on raconte comment ça n'en finit pas de se dérober, de fuir, de casser. On raconte le déplacement, la catastrophe. En même temps – on raconte et on accompagne. [...] Ce que nous appelons par convention la "réalité" m'apparaît comme un vaste chantier dont nous serions les travailleurs – le "travail" consistant précisément à construire et / ou à détruire cette "réalité", de mille manières et de mille côtés... C'est dire que je crois que le "réel" n'est jamais déjà organisé comme un film, définitivement pas. Quelle serait cette réalité préalable et préexistante que le cinéaste n'aurait en somme qu'à aller rencontrer, enregistrer, reproduire, recopier, retranscrire ? Rien n'est écrit sans écriture, rien n'est dit sans parole, nul nom n'est nommé sans nomination, rien n'est filmé sans film. [...] »

Jean-Louis Comolli, Voir et pouvoir. L'Innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire, Paris, Verdier, 2004, p. 166-168.



Marine Hugonnier, *Apicula Enigma*, 2013
 Courtesy Galeria Fortes Vilaça, São Paulo,
 et Galeria Nogueras Blanchard, Madrid
 © Marine Hugonnier

■ « Chez Shirley Clark ou chez Cassavetes [...] le personnage ne cesse de passer la frontière entre le réel et le fictif (la puissance du faux, la fonction de fabulation : le cinéaste doit atteindre ce que le personnage était "avant" et sera "après", il doit réunir l'avant et l'après dans le passage incessant d'un état à l'autre (l'image-temps directe); le devenir du cinéaste et de son personnage appartient déjà à un peuple, à une communauté, à une minorité dont ils pratiquent et libèrent l'expression (le discours indirect libre). [...] Ce qui doit être filmé c'est la frontière à condition qu'elle ne soit pas moins franchie par le cinéaste dans un sens que par le personnage réel dans l'autre sens : il y faut le temps, un certain temps est nécessaire qui fait partie intégrante du film. C'est ce que disait Cassavetes dès *Shadows* puis *Faces* : ce qui fait partie du film c'est de s'intéresser aux gens plus qu'au film, aux "problèmes humains" plus qu'aux "problèmes de mise en scène", pour que les gens ne passent pas du côté de la caméra sans que la caméra ne soit passée du côté des gens. Dans *Shadows*, ce sont les deux nègres blancs qui constituent la frontière et son perpétuel franchissement dans une réalité double qui ne se distingue plus du film. La frontière ne peut être saisie que fuyante, quand on ne sait plus où elle passe, entre le Blanc et le Noir, mais aussi entre le film et le non-film : il appartient au film d'être toujours hors de ses marques, en rupture avec "la bonne distance", toujours débordant "la zone réservée" où on aurait voulu le tenir dans l'espace et dans le temps. » Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 200-201.

■ « Mais la "fiction" en général, ce n'est pas la belle histoire ou le vilain mensonge qui s'oppose à la réalité ou que l'on veut faire passer pour elle. *Fingere* ne veut pas dire d'abord feindre mais forger. La fiction, c'est la mise en œuvre de moyens d'art pour construire un "système" d'actions représentées, de formes assemblées, de signes qui se répondent. Un film "documentaire" n'est pas le contraire d'un "film d'action", du fait qu'il nous montre des images saisies dans la réalité quotidienne ou des documents d'archives sur des événements attestés au lieu d'employer des acteurs pour interpréter

une histoire inventée. Il n'oppose pas le parti pris du réel à l'invention fictionnelle. Simplement le réel n'est pas pour lui un effet à produire. Il est un donné à comprendre. Le film documentaire peut donc isoler le travail artistique de la fiction en le dissociant de ce à quoi on l'assimile volontiers : la production imaginaire des vraisemblances et des effets de réel. Il peut le ramener à son essence : une manière de découper une histoire en séquences ou de monter des plans en histoire, de joindre et de disjoindre des voix et des corps, des sons et des images, d'étirer ou de resserrer des temps. [...] Le cinéma "documentaire" est un mode de la fiction à la fois plus homogène et plus complexe. Plus homogène parce que celui qui conçoit l'idée du film est aussi celui qui le réalise. Plus complexe puisqu'il enchaîne ou entrelace le plus souvent des séries d'images hétérogènes. Aussi *Le Tombeau d'Alexandre* [de Chris Marker] enchaîne-t-il des scènes filmées dans la Russie d'aujourd'hui, des témoignages d'interviewés, des actualités d'hier, des fragments de films d'époques, d'auteurs et de destinations divers, depuis le Cuirassé Potemkine jusqu'aux films de propagande stalinienne, en passant par les films de Medvedkine lui-même, tous réinsérés dans une autre trame et éventuellement reliés par des images virtuelles. » Jacques Rancière, « La fiction documentaire : Marker et la fiction de mémoire », in *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p. 201-204.

■ « Qu'en est-il, à présent, sur le terrain de la vidéo ? Bien entendu, il faut commencer par dire qu'il n'est pas rare de retrouver en vidéo un usage "classique" – c'est-à-dire cinématographique – de la notion de montage des plans. Rien là que de bien ordinaire. Rien n'empêche de "faire des plans" avec des images enregistrées sur support magnétique et captées par une caméra électronique, comme on en fait avec une caméra 16 ou 35 mm. Et au montage en régie vidéo, rien n'interdit de monter en succession chacun des plans ainsi captés pour créer cette continuité à base de linéarité et d'homogénéité qu'est un récit audiovisuel. [...] Toutefois, ce qui mérite qu'on s'arrête, c'est ceci : en vidéo, la mise en place d'un récit (une fiction narrative avec personnages, actions,

organisation du temps, développement d'événements, croyance du spectateur, etc.) ne représente pas le mode discursif dominant. Si le modèle de langage évoqué plus haut semble être celui-là même du cinéma, c'est justement parce qu'il est parfaitement adéquat au genre narratif et fictionnel et que le cinéma relève dans sa forme dominante de ce mode là de transparence. Par contre, dans le champ des pratiques vidéographiques, le mode narratif et fictionnel est loin de représenter le genre majoritaire. Il existe, certes, mais sans doute moins que d'autres, et avec moins de force. En vidéo, les modes principaux de représentation sont en effet d'un côté le mode plastique ("l'art-vidéo" sous ses multiples formes et tendances) et de l'autre le mode documentaire (le "réel" – brut ou non – dans toutes les stratégies de sa représentation). Et surtout – c'est ce qui les rassemble contre la transparence –, tous deux avec un sens constant de l'essai, de l'expérimentation, de la recherche, de l'innovation.»

Philippe Dubois, *La Question vidéo, entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, 2011, p. 83-84.

■ « Pour atteindre les confins du système solaire, il faut compter quatre années-lumière. Pour l'étoile la plus proche, quatre heures-lumière. Océan infini de vide. Mais sommes-nous vraiment sûrs qu'il existe un vide ? La seule chose que nous sachions, c'est que dans cet espace, il n'y a pas d'étoiles lumineuses. Mais pourrions-nous seulement les voir si jamais elles existaient ? Et s'il existait des corps non-lumineux ? Des corps sombres ? Serait-il impensable que l'on ait sur les cartes célestes (tout comme sur les cartes terrestres), représenté les cités-étoiles en oubliant les villages-étoiles ? [...]

– Les temps sont durs pour la poésie, disent certains en sirotant leur thé, en écoutant de la musique dans leurs appartements, en parlant (et en écoutant) les vieux maîtres.

– Les temps sont durs pour l'homme, disons-nous, tandis que nous choisissons de retourner sur la barricade après une journée pleine de merde et de gaz lacrymogène, quand nous créons et découvrons de la musique jusqu'au fond des provinces, quand nous regardons longuement ces cimetières-qui-toujours-s'étendent, où les vieux maîtres boivent une tasse de thé avec leur désespoir, ou s'enivrent de rage pure, ou d'inertie. [...]

– La vraie imagination est celle qui dynamite, élucide, injecte dans les autres imaginations ses microbes émeraude. [...] Les saisons subjectives de l'être humain, avec leurs beaux grands arbres obscènes, doivent être prises comme des laboratoires d'expérimentation. Il faut entrevoir, il faut fixer des situations parallèles et déchirantes comme une grande balafre sur la poitrine, et sur le visage. [...]

– Le risque est toujours ailleurs. Le vrai poète est celui qui toujours s'abandonne. Il ne reste jamais trop longtemps au même endroit. Comme les guérilleros, comme les ovnis. Comme les yeux des prisonniers condamnés à perpétuité. [...]

– Faire apparaître de nouvelles sensations. Subvertir la quotidienneté.

OK

Lâchez tout, À NOUVEAU.

Élancez-vous sur les ROUTES.»

Roberto Bolaño, «Lâchez tout, à nouveau (Extraits du premier manifeste du mouvement infraréaliste)» (Mexique, 1976),

Le Matricule des anges, n°121, mars 2011, p. 20, en

ligne : <http://www.lmda.net/abonnement/LMda121-148313843900484.pdf>.

MARINE HUGONNIER, *APICULA ENIGMA*, 2013

■ « *Apicula Enigma*, comme mes autres films (*Ariana*, *Travelling Amazonia*, *The Last Tour*, *The Secretary of the Invisible*) est une réflexion, menée au gré d'une promenade, sur les conventions de représentation du monde animal. Ce film questionne la tradition moderne : la séparation de la nature et de la culture qui la fonde.

Serge Daney dit du cinéma : "[il] m'apprend à toucher inlassablement du regard à quelle distance de moi commence l'autre." Mes films sont autant d'outils que j'utilise pour évaluer ces distances. J'ai voyagé dans des pays lointains avec en tête la question suivante : quelles sont les conventions de représentation qui informent et façonnent mon regard et comment puis-je les remettre en question, les déconstruire et parvenir à renouveler notre façon de voir ? »
Marine Hugonnier, « Mot de l'artiste », in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère, application numérique pour tablettes*, Paris, Jeu de Paume, 2014.

■ « Tourné dans le massif autrichien de la Koschuta, le film est entièrement consacré à l'implantation d'une colonie d'abeilles, décrivant l'activité d'une ruche tout en montrant les procédures de tournage et l'artiste au travail, installant le matériel, prenant des mesures, enregistrant le son. Ce faisant, le film devient un dispositif biface favorisant d'une part une réflexion sur la possibilité d'aller au-delà de la lecture symbolique et instrumentale de l'insecte, tout en reconnaissant d'autre part la médiation nécessaire entre le regard de l'artiste, les moyens techniques sur lesquels il s'appuie et les choix personnels de la réalisatrice s'agissant du montage et de la diffusion. [...]

Même si ses gestes rappellent les techniques de terrain privilégiées par des disciplines scientifiques comme l'éthologie et l'écologie, sa tentative de se rapprocher des abeilles met en lumière la distance insurmontable qui sépare l'insecte de l'humain. C'est précisément cette distance qui, une fois encore, constitue ici le sujet central du film. Envisageant les rapports formels et idéologiques qui existent entre l'ethnographie et l'observation des animaux, l'artiste nous invite à repenser notre propre relation au temps du visionnement. Un temps où l'événement ne constitue pas l'apogée d'un récit tissé autour de faits et d'institutions traduisibles pour l'humain, mais une chose qui ne cesse de se révéler elle-même dans toute la richesse de ses détails.»

Filipa Ramos, « *Apicula enigma* », in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère, application numérique pour tablettes*, Paris, Jeu de Paume, 2014.

YTO BARRADA, *THE BOTANIST*, 2008

■ « L'action se passe à Tanger, ville frontière regardant l'Europe depuis le détroit de Gibraltar, porte d'entrée principale de l'immigration clandestine. La ville, charmeuse, languissante, devenue l'incarnation d'un rêve colonial effondré, est sens dessus dessous. Partout, c'est le chantier. Une incroyable frénésie immobilière s'est emparée de cette côte marocaine que les décideurs veulent, toutes affaires cessantes, faire ressembler à la très bétonnée Costa Del Sol. Et tant pis si l'arrière-pays est délaissé, si le progrès social et économique n'y gagne pas plus que l'éducation, la santé ou le logement, tant pis si les mêmes erreurs produisent les mêmes effets ! Le tourisme balnéaire avec son spa, son golf arrosé en plein midi, son consumérisme bien propre, bien



Yto Barrada, *The Botanist*, 2008
 Courtesy de l'artiste et galerie Polaris, Paris
 © Galerie Polaris, Paris

sécurisé n'attend pas... Sur les derniers terrains vagues, plantes rustiques et iris Tingitana (nom latin de l'iris indigène de Tanger) défient chaque jour les bétonneuses. Pot de fer contre pot de terre. Partout ailleurs, des massifs de géraniums du même rose fluo surgissent. Clinquants. Intrus. "Pour la nouvelle génération de décideurs marocains, bien déterminée à enterrer l'ancien Maroc, ces nouvelles fleurs incarnent les fastes du progrès. Dans cette marche vers un paysage normalisé, les seules espèces indigènes encore tolérées sont celles jugées compatibles avec la modernité ou emblématiques d'un folklore de carte postale : palmiers, géraniums, pelouses vert tendre et autres fétiches des aménageurs urbains imposés en lieu et place de la diversité locale", explique Yto Barrada. "Dans ce vaste chantier du paysage, les fleurs sont partie prenante de la question politique", poursuit-elle. Face à ce drame écologiste, la guérilla jardinière s'est organisée. Les militants utilisant cette forme d'action directe non violente reprennent un morceau de terre négligé ou improprement employé pour cultiver plantes ou récoltes. Un activisme, point de départ idéal pour créer cette fameuse tension entre allégorie et instantané qui fait la singularité de l'œuvre d'Yto Barrada... »

Magali Jauffret, « Tanger, la résistance par la botanique », *L'Humanité*, 9 octobre 2007.

■ « Sans voir les visages, nous suivons le mouvement de leurs jambes cadrées proches du sol ainsi que le balancement de leurs appareils photo. Des bribes de conversation nous parviennent quand nous sommes à portée de voix, dans un amalgame fluide de langages où s'entremêlent noms scientifiques, tradition locale et détails logistiques prosaïques. Ni l'organisation du jardin ni d'ailleurs l'identité d'U. ne sont jamais complètement révélées et nous devons faire avec une succession de lents travellings au cours desquels la profondeur de champ est progressivement modifiée pour attirer notre attention sur un groupe de buissons, un repas de tagine ou une fleur se balançant dans la brise. Ici, le point est mis sur le "naturel", de l'agencement organique du jardin

aux rafales de vent et au bruissement des feuilles qui étouffe la conversation.

Il se dégage de *The Botanist* une clarté formelle, et à la fin du film nous n'avons pas tant suivi une histoire que rassemblé des informations sur Tanger aux côtés de Barrada, comme des archéologues époussettent le sable sur un chantier de fouilles. [...]

Dans ce contexte, *The Botanist* s'inscrit dans une plus vaste enquête portant sur les strates sédimentaires qui constituent Tanger. Barrada irait presque jusqu'à dénigrer son travail quand elle déclare dans un entretien filmé à Londres : "Je travaille simplement avec la réalité, je n'ai pas beaucoup d'imagination." Or la "réalité" est faite de la somme de ses descriptions et l'appareil photo ou la caméra sont "au sens propre des machines d'archivage". Des images innocentes en apparence ont accompagné la conquête matérielle de cette partie du monde et contribué à faire du Maghreb le lieu des fantasmes orientalistes, qui est sur le point de devenir, selon Barrada, la future résidence des riches retraités d'Europe. [...]

À cet égard, *The Botanist* est un film trompeur. Il se contente de montrer un jardin privé mais déterre tout un microcosme de significations politiques, soulignant la situation de Tanger à la frontière du passé et du présent, de l'Europe et de ses altérités. »

Ian Bourland, « Yto Barrada », in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère, application numérique pour tablettes*, Paris, Jeu de Paume, 2014.

EDGARDO ARAGÓN DIAZ, *HUNTER*, 2013

■ « J'aime l'idée du temps. Le présent, le passé et le futur sont autant d'éléments communs à mes productions. En ce qui concerne cette vidéo, l'objectif était d'obtenir des animaux une réaction sauvage. Ce sont des animaux qui sont arrivés sur notre continent il y a déjà plusieurs générations, en provenance de différentes régions d'Afrique. Aujourd'hui ils sont européens, pour autant que cela soit possible. La relation immédiate entre cette vidéo et d'autres de mes œuvres pourrait être la position politique, le jeu entre des choses impossibles, comme par exemple parvenir à faire



Eric Baudelaire, [sic], 2009
 Courtesy de l'artiste
 © Eric Baudelaire

exprimer les instincts fondamentaux d'animaux désormais domestiques et qui sont le miroir de notre société.»

Edgardo Aragón Díaz, «Mot de l'artiste», in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

■ «Envole-toi l'oiseau
 Je t'attraperai en vol...
 Envole-toi l'oiseau,
 Envole-toi l'oiseau,
 Je t'attraperai en vol,
 Envole-toi l'oiseau, envol-toi
 Envole-toi l'oiseau...
 Je t'attraperai en vol...»

Dialogues de *Hunter*.

■ «On est frappé de voir, à mesure que se déroulent ces concerts éphémères donnés devant et pour les bêtes captives, à quel point ces créatures jadis sauvages, qui inspiraient la crainte et le respect, sont devenues inoffensives, dépendantes et contrôlables. Le style architectural ainsi que les espaces relativement exigus et soigneusement arrangés de ce zoo datant du XIX^e siècle rendent cette évolution à chaque instant visible. Il est clair que ce n'est pas un parc animalier moderne qui s'efforce de reproduire les conditions naturelles d'existence de ses pensionnaires. Ici, les animaux sont contraints de s'adapter à une version "civilisée" de la nature, de se plier au mode de vie des citoyens aux habitations étriquées et aux espaces verts circonscrits. La résignation que ces animaux manifestent dans leur comportement est une conséquence de ces conditions d'existence humanisées. Même s'ils ne sont pas domestiqués au sens propre du terme, ils sont incontestablement réduits à une impuissance ridicule. C'est comme si on leur rendait visite en souvenir de leur gloire d'antan.

Pourtant, même si ce *happening* semble se focaliser principalement sur les animaux, l'installation d'Aragón est avant tout une réflexion sur les hommes et leurs actions. [...] Parmi les dépouilles de la puissance coloniale, observables

dans la nature contrôlée et contrôlable que circonscrit l'architecture monumentale, les exilés animaux et humains révèlent les confins du monde "civilisé". Tous deux étrangers dans un environnement froid et stérile, ils sont paradoxalement alliés dans une silencieuse contestation, invoquant par leur discrète interprétation les fantômes du grandiose projet humaniste qui entraîna la décomposition de l'ancien équilibre établi entre l'homme et l'animal, entre la nature et la culture.»

Katarzyna Ruchel-Stockmans, «L'humanité au zoo», in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

HAYOUN KWON, *MANQUE DE PREUVES*, 2011

■ «*Manque de preuves* de Hayoun Kwon commence comme un conte africain, racontée par une voix de femme. Oscar et son frère s'adonnent aux préparatifs d'une fête rituelle de passage à la nouvelle année dans un village du Nigeria. Le crieur annonce la venue du sorcier pour chasser les mauvais esprits. En images de synthèse, la caméra progresse vers des huttes de terre dans la nuit, en synchronie avec l'avancée d'un récit imprégné d'animisme.

Le point de vue se resserre progressivement sur une maison et, passant la porte, la narration se poursuit à la première personne. Le drame est annoncé: les frères apprennent que le sorcier, leur père, veut les tuer. Les images vont condenser la tension viscérale du témoignage tandis que l'on progresse dans les différentes pièces de la maison par un angle plat assez bas et que la menace de mort contamine les éléments domestiques présents dans le champ; des lignes blanches commencent alors à se détacher sur les objets.

Les trames de la modélisation apparaissent progressivement, donnant à voir les armatures des images. Le récit de la fuite annonce le démantèlement progressif de l'animation et l'érosion collatérale de la fiction alors que s'y infiltrent les fragments de vécu.

[...]

L'ambiguïté du récit se pose d'emblée: comment savoir, même pour le spectateur, si l'histoire est vraie tant elle

tient du conte? Les images de Hayoun Kwon reflètent le processus de construction fictionnelle entrepris entre le réfugié et la narratrice : les lignes de dessin sont les armatures symboliques tracées par Oscar à partir de son vécu, les textures et couleurs les oripeaux d'une efficacité narrative, gage de crédibilité, qui assurera au réfugié l'obtention de son titre de séjour. C'est aussi une construction par défaut, la lettre et le dessin étant les seuls objets que l'artiste ait pu filmer. Les lignes de modélisation 3D sont les charpentes dans la construction des objets : *manque de preuves*, les éléments apportés par Oscar ne sont pas assez solides pour porter son histoire. La désintégration progressive de l'animation correspond à l'indétermination et l'incertitude des éléments de son dossier.»

Barbara Sirieix, «La lettre», in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

■ «La réflexion autour de l'identité et de la frontière est au cœur de mes travaux. Dans *Manque de preuves*, je me suis intéressée plus particulièrement aux questions de la construction de la mémoire historique et individuelle, dans leurs rapports ambivalents à la réalité et à la fiction. [...] *Manque de preuves* soulève seulement des questions. La justice, le pouvoir décident de ce qui est réel et de ce qui ne l'est pas et le cinéma vient questionner cette frontière, toujours mouvante, toujours floue.»

Hayoun Kwon, «Mot de l'artiste», in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

WENDY MORRIS, ORLANDO'S BOOK, 2013

■ «La plupart des livres que nous lisons enfants étaient écrits, publiés et illustrés au Royaume-Uni. Les petits Sud-Africains pouvaient ne jamais avoir posé le pied là-bas, s'ils lisaient des livres, ils connaissaient la flore britannique, la campagne britannique, les saisons britanniques. Cela signifie que nos plus anciens souvenirs littéraires se rapportaient à d'autres régions que les nôtres car elles, jamais nous ne les voyions illustrées dans les livres. Toutes les histoires étaient situées ailleurs. La jeunesse sud-africaine anglophone n'était pas seule dans ce cas et d'autres lecteurs résidant dans les colonies ou post-colonies britanniques, françaises ou néerlandaises ont dû vivre la même expérience.

Les dessins de la première série réalisés pour le film représentaient la couverture et une des gravures du livre. Plus d'un an plus tard, j'ai produit une deuxième série d'animations. Sur une grande feuille, j'ai dessiné plusieurs machines à écrire. Sur le papier qui dépassait de ces vieux engins, j'ai dessiné des éléments isolés empruntés aux gravures : une meule de foin, une femme pompant de l'eau dans un puits, un poussin qui se transforme en coq. J'aimais bien l'idée que ces images soient générées par des machines à écrire. On était là dans les reproductions et les illustrations publiées. [...]

En prenant conscience que le souvenir naît dans le présent, j'ai commencé à me demander s'il existait vraiment une démarcation nette entre les souvenirs de paysages dont on a lu la description et qu'on a vus dans des livres, et les souvenirs des lieux qu'on a traversés ou visités. À présent, j'ai du mal à faire la distinction, par exemple, entre les

photographies de moulins à vent que j'ai récupérées pour pouvoir les dessiner dans le film et les moulins à vent que j'ai réellement vus dans la steppe sud-africain. Dans ma mémoire, ils se mélangent.

Il n'était donc peut-être pas nécessaire de diviser le film en deux parties distinctes – souvenirs du livre et souvenirs réels – car c'est sûrement plus complexe que cela.»

Wendy Morris, «Orlando's Book», in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

Autre proposition, pour lycéens et adultes :

ATSUSHI WADA, IN A PIG'S EYE, 2010

■ «Un cochon géant est étendu dans un jardin banal et bloque la porte de la maison. Celle-ci est occupée par une famille nombreuse et insolite : une femme, un mari, un grand-père et six garçons potelés, presque identiques. À l'intérieur de la maison, il fait sombre et l'atmosphère est oppressante : le mari, à demi-chauve, entre deux âges, découpe des tranches de mortadelle dont il se pare le corps, tandis que sa femme pousse le grand-père pour lui faire monter l'escalier tout en grignotant des petits gâteaux qu'elle garde en réserve dans son tablier. Dans le jardin, la vie semble plus insouciant : un garçon assis sur une branche prend dans ses bras un porcelet, un autre est gentiment ballotté en l'air par le souffle du cochon, un autre, attaché à l'arbre, se balance comme un acrobate, tandis qu'un autre encore fait semblant de pêcher du haut du toit. Les activités répétitives du quotidien prennent fin avec le hurlement de la sirène de la ville. La famille, disposée en cercle autour du cochon géant, se livre alors à une sorte de danse rituelle. Sommes-nous dans la vraie vie ou dans un rêve ? [...]

Le film reprend de nombreux thèmes et motifs propres à l'artiste : mouvements subtils des personnages, animaux domestiques (ici des cochons et un chien), enfants dodus et répétition du mouvement. Les travaux monotones du quotidien montrés à l'intérieur de la maison contrastent nettement avec les jeux plus désinvoltes du dehors, mais, dans l'ensemble, le film dépeint l'ennui et l'absurdité de la vie au jour le jour. Pour moi, le cochon géant couché dans le jardin symbolise les aléas inexplicables que la vie nous réserve parfois. On peut s'y résigner (comme le garçon qui tente, en vain, de quitter la maison) ou on peut s'en servir et faire de très belles découvertes (le garçon que le cochon soulève dans les airs avec son souffle).»

Catherine Munroe Hotes, «In a pig's eye», in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

ERIC BAUDELAIRE, [SIC], 2009

■ «La vidéo [sic] (2009) d'Eric Baudelaire débute par une séquence filmée en plan fixe dans une rue d'une ville japonaise. Un personnage et un récit apparaissent : une jeune femme se rend à bicyclette dans une librairie, *Media Shop* ; un paquet est livré peu après. La jeune femme ouvre délicatement au cutter la boîte en carton qui contient une livraison de livres d'art illustrés de photographies et de planches en couleurs sur papier glacé. Une autre jeune femme entre en scène. Après avoir déposé les livres fraîchement arrivés à côté d'un bureau, celle-ci rassemble les instruments du *bokashi*, censure japonaise qui consiste à effacer des photographies l'image

des organes génitaux en grattant délicatement avec une lame fine les zones concernées.

Une telle pratique, comme toute autre forme de censure d'ordre sexuel, révèle un paradoxe en matière de définition de l'obscène. Les déterminations de la censure ne peuvent être fondées que sur des impressions subjectives impliquant la personne qui procède à la classification de l'obscénité même qu'elle cherche à condamner. L'acte de censure ne fait ainsi que perpétuer une relation érotique à l'image. [...]

À mesure que la jeune femme passe d'un ouvrage à l'autre, l'assortiment des images censurées devient absurde : des fleurs, des vues de Tokyo, le portrait d'un homme peut-être mort, des images des manifestations estudiantines de la Zengakuren en 1968, où les factions politiques étaient identifiées par la couleur des casques et les inscriptions qu'ils portaient. [...]

Un motif émerge peu à peu. Les éléments d'image que la gratteuse met *sous rature* sont les équivalents picturaux de déictiques ou d'indexicaux, de termes comme *ici*, *vous* et *cela*, dont la signification dépend du contexte dans lequel ils sont utilisés. Les signes figurés sur la chaussée sont des indications de direction adressées aux automobilistes. La tour de Tokyo et la tour Eiffel sont des points de repère visuels grâce auxquels un touriste égaré peut s'orienter. Les objets énonçant concrètement "vous êtes ici" sont ceux qui dans [*sic*] sont effacés. [...]

En définitive, cette vidéo pourrait bien ne pas traiter de censure, mais d'anticensure. Loin de nous donner des directives sur la façon dont nous serions censés recevoir ces images, elle efface le mode d'emploi et supprime les garde-fous, nous contraignant à trouver notre propre chemin dans l'image. À l'instar de Rauschenberg effaçant De Kooning, la modification sert moins à nier l'image sous-jacente qu'à suggérer un détour pour y parvenir et révéler ce faisant que d'autres possibilités existent virtuellement dans l'image. »

Homay King, « Seule la main qui efface peut écrire », in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

■ « Comme beaucoup, nous découvrons Eric Baudelaire en 2006 via *The Dreadful Details*, alors que cette photographie fait scandale au festival *Visa pour l'image* de Perpignan dédié au photojournalisme. Ce monumental diptyque décrit plusieurs petites scènes de guerre autonomes, semblant être réunies artificiellement. Le cliché a en effet été soigneusement mis en scène dans un studio hollywoodien où sont tournées des séries télé sur la guerre en Irak. [...] Bien que les œuvres récentes d'Eric Baudelaire adoptent un parti pris esthétique rompant avec ses premières photographies, elles semblent traversées par une même volonté narrative qui passe par la manipulation de documents. C'est tour à tour dans le trop-plein ou l'absence d'images et de récits qu'il décèle les traces ou les possibilités d'une fiction. Sa réflexion sur l'adaptation ou la manipulation du réel relève moins d'une paranoïa à l'encontre de l'image ou de l'histoire que d'une fascination pour l'ambiguïté de leur construction ».

Raphaël Brunel, « Eric Baudelaire, Histoire d'image », in 02, n°58, en ligne : <http://www.zerodeux.fr/guests/eric-baudelaire-histoire-dimage/>

■ « Si le xx^e siècle est celui de l'image, ses heures les plus sombres se démarquent par les lacunes de leur mise en

image. Il y a peu de photographies au musée d'Hiroshima parce qu'il n'y a pas d'image "suffisante" pour dire Hiroshima. Il y a l'icône du nuage-champignon, mais c'est un symbole graphique générique plus qu'une photographie (qui peut distinguer le champignon d'Hiroshima de celui d'Alamogordo ou de Bikini ?). Pas d'images de charniers humains, de cadavres à perte de vue, que ces images des ruines de l'après – le vide architectural comme substitut visuel pour la pulvérisation des corps. [...]

Cette question de la "représentabilité de l'inimaginable" lie Hiroshima à Auschwitz. Car malgré le systématisme narcissique et pornographique de la documentation nazie des camps, il n'y a pas non plus d'images des chambres à gaz, si ce n'est les quatre fragments de films du Sonderkommando dont la publication donna lieu à polémique et au très beau texte de George Didi-Huberman, *Images malgré tout*. [...]

Face à Lanzmann pour qui aucune image n'est capable de dire cette histoire, Jean-Luc Godard, dans *Histoire(s) du cinéma*, travaille un montage d'images existantes pour démontrer que désormais toutes les images ne parlent que de ça, leur octroyant même un potentiel rédempteur puisque "même rayé à mort / un simple rectangle / de trente-cinq / millimètres / sauve l'honneur / de tout le réel". Dans cette polarité devenue polémique, l'opposition entre iconoclastes et iconophiles m'intéresse surtout pour les voies qu'elle ouvre aux artistes face à ce diagnostic partagé sur la pauvreté des images : ceux qui à l'instar de Lanzmann les abandonnent pour se consacrer à la parole et au témoignage, et ceux qui avec Godard les revoient, les relisent et les entrechoquent pour les réinventer à la lumière de l'Histoire. À cette dialectique, il faut ajouter une troisième voie, celle de Watkins : face à la nature lacunaire de l'image, fabriquons les images ! Fabriquons un surplus d'images, un barrage d'images, une surdose d'images. Et qui plus est, par le dispositif du faux documentaire, élevons ces images au statut de simili-document. »

Eric Baudelaire, « Puissances du faux (journal) », *Vacarme* n° 55, printemps 2011, p. 77 (en ligne : http://baudelaire.net/extras/biblio/2011_Vacarme.pdf).

HITO STEYERL, LOVELY ANDREA, 2007

■ « *Lovely Andrea* est traversé par des images, des chansons et des icônes qui se rapportent à différents genres de paternité artistique, qui ont plusieurs auteurs ou, au contraire, n'en ont aucun. »

Hito Steyerl, « Mot de l'artiste », in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

■ « *Lovely Andrea* juxtapose deux périodes distinctes : l'année 1987, au cours de laquelle la photographie de bondage fut réalisée, et l'année 2007, celle du tournage du film. 1987 : l'instant qui précéda immédiatement la fin de l'histoire, dans sa version néolibérale par défaut ; 2007, l'année qui précéda celle où Lehman Brothers se plaça sous la protection du chapitre 11 de la loi américaine sur les faillites, mettant un terme à la fin de l'histoire. Qu'y a-t-il dans l'entre-deux de cette coupe de 1987 à 2007 ? Deux décennies au cours desquelles le décadre, à savoir la transgression et la dissolution des frontières, perdit de son caractère subversif quand il se révéla comme un

moyen mis au service du néolibéralisme dévastateur. Deux décennies où la tentation de devenir un sujet fut engloutie par le nouvel esprit du capitalisme. Un récit de perte et de confusion, de transition et, de nouveau, de suspension, car derrière ces deux années rôde une troisième : 1917, désormais en suspens. La suspension des espoirs utopiques jadis éveillés par le projet émancipateur de la modernité. Et au cœur de cette perte, il y a le destin du cinéma qui, si l'on en croit Steyerl, est mort au cours de cette même période. La pratique artistique de Steyerl est à maints égards une exploration de ces moments d'après.»

Alwin Franke, «(Auto)Suspension. 1917, 1987, 2007», in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère, application numérique pour tablettes*, Paris, Jeu de Paume, 2014.

MARTIN LE CHEVALLIER, LE JARDIN D'ATTILA, 2012

«La critique des idéologies et des mythologies contemporaines – communication, management, travail, consommation, sécurité – est au cœur de l'œuvre de Martin Le Chevallier. Mais loin de nous asséner un discours didactique et pompeux, il développe un art – moyens métrages, performances – tout en légèreté, presque laconique, décalé, humoristique, au moyen des outils propres à ces domaines, l'interactivité et les jeux notamment. [...]

Parallèlement, Le Chevallier réalise des films, des sortes de fictions-concepts au ton inimitable, drôle, décalé et toujours pertinent, notamment personifié par l'excellent Gaétan Vourc'h, l'acteur que l'on retrouve aussi bien dans *l'An 2008*, une fable burlesque sur la crise des *subprimes*, que dans le *Jardin d'Attila* (2012). Ce dernier moyen métrage, nourri d'une recherche documentaire et bibliographique irréprochable, questionne la notion d'abolition, de table rase, par les exemples de l'utopie et du totalitarisme, de la propriété et du don, de l'héritage et de la monnaie, de la famille, des enfants et de l'apprentissage, des communautés à travers les âges, de grands visionnaires... De l'une des références du *Jardin d'Attila*, le culte du cargo, il tirera une nouvelle pièce, *Le Cargo*, récit aux allures anthropologiques qui évoque une fois encore la question des liens de la modernité occidentale et des croyances indigènes sur fond de globalisation triomphante.»

Jean-Marc Huitorel, «Martin Le Chevallier. Le petit geste qui change tout», *art press*, n° 411, mai 2014, p. 66-69, in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère, application numérique pour tablettes*, Paris, Jeu de Paume, 2014.

«Je m'intéresse depuis longtemps à l'utopie. J'ai d'abord réalisé *Félicité* (2001), une vidéo interactive qui avait pour cadre le jardin de la villa Médicis à Rome. Des personnages évoluaient dans ce décor idyllique, accompagnés par une voix évoquant la longue quête d'un bonheur collectif. Ce texte était fait d'emprunts à l'histoire, à l'ethnologie, à la littérature ou aux écrits politiques. J'ai alors constaté que les utopies les plus sympathiques étaient fondées sur un principe d'abolition : abolition de l'État, de la propriété, de la famille, etc.

Suite à cela, j'ai eu l'idée d'amorcer l'inventaire des sociétés, imaginaires ou réelles, ayant procédé à de telles abolitions ou étant dénuées des institutions concernées. Cela a donné *abolitions.net*, une petite encyclopédie participative dans laquelle ces institutions absentes (commerce, frontière, travail,

etc.) forment de nombreuses entrées, ouvrant le champ vers une immense étendue de possibles.

C'est dans cette base documentaire que j'ai puisé le matériau du *Jardin d'Attila*. Une conversation libre et itinérante nous fait traverser le temps et l'espace : on y parle des Inuits, du Marquis de Sade, du Club Méditerranée... ou du règne des anabaptistes de Münster.»

Martin Le Chevallier, «Mot de l'artiste», in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère, application numérique pour tablettes*, Paris, Jeu de Paume, 2014.

«Le *Jardin d'Attila*, principales sources :

D.A.F. de Sade, *La Philosophie dans le boudoir*

Jean Malaurie, *Les Derniers rois de Thulé*

Norman Cohn, *Les Fanatiques de l'Apocalypse*

Saint Simon, *Le Nouveau christianisme*

Mikhaïl Bakounine, *Catéchisme révolutionnaire*

Karl Marx, *Le Manifeste du parti communiste, L'idéologie allemande*

Miguel de Cervantes, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*

Louis Antoine de Bougainville, *Voyage autour du Monde*

Daniel Defoe, *L'Histoire générale des plus fameux pirates*

Yves Deloisy et Georges Lapierre, *L'Incendie millénariste*

Philip Short, *Pol Pot*

Peter Worsley, *Elle sonnera la trompette*

Marcel Mauss, *Essai sur le don*

Georges Bataille, *La Part maudite*

Pierre Clastres, *La Société contre l'État*

Benjamin Péret, *La Commune des Palmares*

Bernard Lewis, *Les Assassins*

Charlotte Nordmann, *La Fabrique de l'impuissance*

Jacques Rancière, *Le Maître ignorant*

Marshall Sahlins, *Âge de pierre, âge d'abondance*

Charles Fourier, *Le Nouveau monde industriel et sociétaire*»

En ligne sur le site de l'artiste : http://www.martinlechevallier.net/Attila_sources.html

CONSTRUCTIONS ET RECONSTRUCTIONS DE L'HISTOIRE

■ «À l'historien qui veut faire revivre une époque, Fustel de Coulanges recommande d'oublier tout ce qu'il sait du cours ultérieur de l'histoire. On ne saurait mieux décrire la méthode avec laquelle le matérialisme historique a rompu. C'est la méthode de l'empathie. Elle naît de la paresse du cœur, de l'*acedia*, qui désespère de saisir la véritable image historique dans son surgissement fugitif. Les théologiens du Moyen Âge considéraient l'*acedia* comme la source de la tristesse. Flaubert, qui l'a bien connue, écrit : "Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour [entreprendre de] ressusciter Carthage". La nature de cette tristesse se dessine plus clairement lorsqu'on se demande à qui précisément l'historiciste s'identifie par empathie. On devra inévitablement répondre : au vainqueur. Or ceux qui règnent à un moment donné sont les héritiers de tous les vainqueurs du passé. L'identification au vainqueur bénéficie donc toujours aux maîtres du moment. Pour l'historien matérialiste, c'est assez dire. Tous ceux qui à ce jour ont obtenu la victoire, participent à ce cortège triomphal où les maîtres d'autrefois marchant sur les corps de ceux qui aujourd'hui gisent à terre. Le butin, selon l'usage de toujours, est porté dans le cortège. C'est ce que l'on appelle des biens culturels. Ceux-ci trouveront dans l'historien matérialiste un spectateur réservé. Car tout ce qu'il aperçoit en fait de biens culturels révèle une origine à laquelle il ne peut songer sans effroi. De tels biens doivent leur existence non seulement à l'effort des grands génies qui les ont créés, mais aussi au servage anonyme de leurs contemporains. Car il n'est de témoignage de la culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie. Cette barbarie inhérente aux biens culturels, affecte également le processus par lequel ils ont été transmis de main en main. C'est pourquoi l'historien matérialiste s'écarte autant que possible de ce mouvement de transmission. Il se donne pour tâche de brosse l'histoire à rebrousse-poil.»

Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Paris, 2000, p. 431-433.

■ «Documentaire, c'est le mot de passe. Nous savons depuis Marc Bloch que les témoins malgré eux sont les plus

importants. Mais ces témoignages eux aussi s'inscrivent parmi des traces bien nommées traces documentaires, dont beaucoup ne sont plus des témoignages : vestiges, indices matériels, ou signes abstraits tels que courbes de prix ou de revenus et autres item réitérables et quantifiables. Se met ainsi en place ce que Carlo Ginzburg appelle le "paradigme indiciaire", commun à toutes les disciplines de connaissance indirecte et conjecturale, de la médecine et de la psychiatrie au roman policier. Une dialectique fine entre le témoignage et le document se déroule sous cette égide, le document jouxtant en outre le monument. Le document devient ainsi l'unité de compte de la connaissance historique que Marc Bloch osait placer sous la rubrique de l'observation, lui le pourfendeur de l'école qu'il appelait positiviste et qu'il serait plus équitable de dénommer méthodique. Un document, en effet, n'est pas donné, il est cherché, constitué, institué : le terme désigne ainsi tout ce qui peut être interrogé par l'historien en vue d'y trouver une information sur le passé, à la lumière d'une hypothèse d'explication et de compréhension. Sont ainsi désignés des événements qui, à la limite, n'ont été le souvenir de personne mais qui peuvent contribuer à la construction d'une mémoire qu'on peut dire avec Halbwachs mémoire historique pour la distinguer de la mémoire même collective. Faire parler les documents, dit Marc Bloch, non pour les confondre, mais pour les comprendre. C'est à ce prix que l'histoire peut ambitionner de compenser par sa chaîne de médiations la carence du moment de reconnaissance qui fait que la mémoire reste la matrice de l'histoire lors même que l'histoire en fait l'un de ses objets. Reste ainsi ouverte la question de la compétition entre la mémoire et l'histoire dans la représentation du passé. À la mémoire reste l'avantage de la reconnaissance du passé comme ayant été quoique n'étant plus ; à l'histoire revient le pouvoir d'élargir le regard dans l'espace et dans le temps, la force de la critique dans l'ordre du témoignage, de l'explication et de la compréhension, la maîtrise rhétorique du texte et, plus que tout, l'exercice de l'équité à l'égard des revendications concurrentes des mémoires blessées et parfois aveugles au malheur des autres. Entre le vœu de fidélité de la mémoire



Declinación Magnética, *Margen de error* (Libros de texto), 2013
Courtesy Declinación Magnética
© Creative Commons

et le pacte de vérité en histoire, l'ordre de priorité est indécidable. Seul est habilité à trancher le débat le lecteur, et dans le lecteur le citoyen.»

Paul Ricœur, «L'Écriture de l'histoire et la représentation du passé», in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 55^e année, n° 4, 2000, p. 737, 738 et 747 (en ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_2000_num_55_4_279877).

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

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

sociale. Écrire l'histoire et écrire des histoires relèvent d'un même régime de vérité. Cela n'a rien à voir avec aucune thèse de réalité ou d'irréalité des choses. En revanche il est clair qu'un modèle de fabrication des histoires est lié à une certaine idée de l'histoire comme destin commun, avec une idée de ceux qui "font l'histoire", et que cette interpénétration entre raison des faits et raison des histoires est propre à un âge où n'importe qui est considéré comme coopérant à la tâche de "faire" l'histoire. Il ne s'agit donc pas de dire que "l'Histoire" n'est faite que des histoires que nous nous racontons, mais simplement que la "raison des histoires" et les capacités d'agir comme agents historiques vont ensemble. La politique et l'art, comme les savoirs, construisent des "fictions", c'est-à-dire des réagencements matériels des signes et des images, des rapports entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, entre ce qu'on fait et ce qu'on peut faire.»

Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 60.

■ «Mémoire, histoire : loin d'être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; l'histoire, une représentation du passé. Parce qu'elle est affective et magique, la mémoire ne s'accommode que des détails qui la confortent ; elle se nourrit de souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensible à tous les transferts, écrans, censure ou projections. L'histoire, parée que opération intellectuelle et laïcissante, appelle analyse et discours critique. La mémoire installe le souvenir dans le sacré, l'histoire l'en débusque, elle prosaïse toujours. La mémoire sourd



d'un groupe qu'elle soude, ce qui revient à dire, comme Halbwachs l'a fait, qu'il y a autant de mémoires que de groupes; qu'elle est, par nature, multiple et démultipliée, collective, plurielle et individualisée. L'histoire, au contraire, appartient à tous et à personne, ce qui lui donne vocation à l'universel. La mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet. L'histoire ne s'attache qu'aux continuités temporelles, aux évolutions et aux rapports des choses. La mémoire est un absolu et l'histoire ne connaît que le relatif.»

«Entre mémoire et histoire», in Pierre Nora (dir.), *Lieux de mémoire I*, Paris, Gallimard, 1997, p. 24-25.

ANXIONG QIU, *FLYING TO SOUTH*, 2006

«*Flying South* [Vol vers le Sud] est un film d'animation achevé à la fin de l'année 2006. Si le lyrisme de son titre évoque l'ordre naturel des saisons, il s'agit cependant à nouveau d'un conte narratif de la modernisation. Les champs rationnellement exploités, la conflagration générale, la bibliothèque et ses rayonnages répétitifs, les animaux mutants et les inhumations de masse signalent tous le parallélisme du récit des épidémies transmises par les animaux et de celui des politiques idéologiques, deux récits actuels dans la mémoire chinoise. Mais c'est également pour nous tous l'histoire du siècle dernier. L'homme moderne s'est doté du pouvoir à la fois de provoquer des épidémies et de les maîtriser; sous cette perspective, on observe que les populations ont subi des manipulations remarquablement analogues du fait des politiques messianiques mises en œuvre au cours de ce siècle. Dans la technique cinématographique, où le temps et l'espace sont prolongés au-delà de l'expérience commune, c'est la puissance du regard tourné vers le lointain qui stimule l'imagination. La perspective dans laquelle Qiu place le spectateur traverse le temps de l'histoire et l'élève jusqu'à un poste d'observation lointain.»

Chang Tsong-Zung, «Le monde vu de loin», in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

«J'ai une préférence pour l'animation, car elle me permet de créer un univers étrange, parallèle au monde réel, où tout se déroule dans un autre espace et d'une manière différente.»
Anxiong Qiu, «Mot de l'artiste», in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

DECLINACIÓN MAGNÉTICA, *MARGEN DE ERROR (LIBROS DE TEXTO)*, 2013

«Depuis l'élaboration des projets critiques des traditions postcoloniales et postmodernes, nous avons progressivement érudé toute classification et mesure factuelles au profit de l'invention, de la docu-dramatisation et de la fictionnalisation. Nous avons exhumé la modernité – ses archives, musées et taxinomies – et réordonné la trame matérielle de ses récits. Nous avons rédigé nos propres récits et élaboré de nouvelles intuitions afin d'inventer des politiques à partir de l'expérience, au lieu de nous battre sur le champ de leurs convictions fatiguées. Cela fait déjà un certain temps que nous construisons de nouveaux sujets. [...]

Comment les pratiques de l'art contemporain révisent-elles la tradition postcoloniale et les récits de son origine au XVIII^e siècle? Comment des notions communes aux pratiques postmodernes et postcoloniales (l'État-nation, la citoyenneté, la représentation et la re-présentation, les frontières et l'identité) se dégagent-elles de ces initiatives artistiques décoloniales? Quels sont, alors, les sujets du tournant décolonial? [...]
La pratique du collectif Declinación Magnética [Déclinación magnética] explore la façon dont la représentation de l'histoire coloniale espagnole continue à structurer l'expérience du présent.»

Rebecca Close, «Construire de nouveaux sujets», in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

«*Margen de error (Libros de texto)* joue un rôle de première importance dans la constellation de ce projet, puisque le travail de recherche, l'examen approfondi des manuels scolaires que nous avons entrepris pour concevoir les

exercices, l'inspire explicitement. Les élèves ont été répartis en trois groupes, chacun associé à un ensemble de manuels scolaires d'origines différentes : le premier groupe examine le contenu de manuels utilisés sous la dictature de Franco en Espagne ; le deuxième étudie les manuels utilisés aujourd'hui dans les anciennes colonies espagnoles d'Amérique latine ; le troisième travaille sur les manuels préconisés par les programmes pédagogiques des différentes régions d'Espagne, de l'époque de la transition démocratique à nos jours. Si d'autres exercices s'attaquent aux problèmes liés au symbole et à la représentation des questions en débat, la logique qui préside à l'exercice proposé vise à mettre en relief la conception naturalisée de l'histoire coloniale espagnole tout en démontant les stratégies auxquelles a recouru le système éducatif espagnol pour la renforcer. Ce faisant, un débat critique a lieu, au cours duquel sont signalées les marges de l'histoire et du système pédagogique, un geste qui a inspiré le titre du projet.»

Declinación Magnética, « Mot de l'artiste », in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

« Je n'ai pas trouvé le concept de génocide mais ici dans ce manuel il y a un intitulé qui dit : "L'œuvre de l'Espagne en Amérique : colonisation ou exploitation ?" Cela soulève alors le doute de savoir si... si réellement ce que nous avons fait réellement c'est aider à implanter une culture qui réellement va leur être utile, ou si ce que nous avons fait c'est profiter de leur pays, de leurs cultures et de leurs produits naturels pour notre propre bénéfice.

Tu crois qu'il faut parler de génocide dans la colonisation ? Oui, non ? Parce que de la même façon que tu as implanté les croyances dans un autre pays, tu dois savoir les moyens grâce auxquels tu les as implantées, c'est quelque chose de très important de savoir comment tu l'as fait, non ?

Je ne sais pas jusqu'à quel point on essaye de nous cacher des choses et jusqu'à quel point des faits comme les maladies apportées par les Européens ont tué une grande partie de la population, alors... mais peut-être que nous manquons d'informations assez précises pour faire cours sur ce sujet et pour être objectifs.

Je trouve que nous devrions étudier ce thème également, mais de façon absolue, c'est-à-dire que c'est une chose qui s'est passée, et si elle s'est passée tu dois être informé, tu dois le savoir, puisque tu es en train d'étudier l'histoire de ton pays, mais qui affecte aussi les autres. Moi je n'avais aucune idée qu'il y avait eu génocide, de fait j'en ai parlé avant avec Carlos et je disais : "Non, non, non... dans la découverte de l'Amérique il n'y a eu pratiquement pas... de génocide, et en réalité je suis resté ébahi parce que c'était dans mes livres et je ne m'en étais même pas rendu compte." »

Dialogues du film *Margen de error (Libros de texto)* de l'installation de Declinación Magnética [Déclinaison magnétique].

THEO ESHETU, *THE RETURN OF THE AXUM OBELISK*, 2009

« À la différence de la plupart des monuments bâtis pour commémorer un événement particulier et en consolider le souvenir, l'obélisque d'Aksoum se distingue par une caractéristique unique : son aptitude à changer de signification au gré des évolutions de l'histoire. Sa valeur symbolique s'étant en effet modifiée au fil du temps,

l'installation vidéo a pour double objectif de retracer les phases successives de cette transformation et d'exposer les attributs de ses nouvelles valeurs symboliques. Symbole phallique préchrétien du pouvoir et bûcher funéraire de la monarchie régnante, l'obélisque est en premier lieu le témoignage du développement technique auquel l'empire aksoumite était parvenu dans sa recherche d'une société utopique. Aksoum étant devenue la capitale religieuse de l'Éthiopie après l'adoption du christianisme, il en vint ensuite à représenter principalement l'antique civilisation du pays. Transporté en Italie en 1935, il y devient le représentant de la puissance coloniale italienne. [...]

Son retour à Aksoum a eu pour effet de lui conférer une fois encore une nouvelle signification. Ayant désormais perdu celle de rappel d'un conflit colonial et d'un débat postcolonial, il se dresse aujourd'hui sur son site d'origine comme l'emblème d'un nouvel équilibre dans les relations Nord-Sud. Rebaptisé "stèle de Rome" par les habitants d'Aksoum, c'est un monument dont il est désormais possible de dire qu'il représente l'idée très contemporaine d'équilibre, mais aussi la nécessité d'inventer de nouvelles formes d'échanges et de compréhension dans des relations internationales mondialisées. »

Theo Eshetu, « Le retour de l'Obélisque d'Aksoum », in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

« Le *Kebrä nāgāst* ou *Gloire des rois*, rhapsodie apocalyptique de langue guèze qui a servi dès le Moyen Âge éthiopien à légitimer la dynastie dite salomonide et la société aristocratique coiffée par celle-ci, est un apocryphe soi-disant traduit entre 1314 et 1322 d'un texte arabe qui aurait été rédigé avant 1270. Cette date est celle de la "restauration" de la dynastie qui se donnait pour ancêtres Salomon et la reine de Saba, après cent trente ans d'"usurpation" par la dynastie dite Zagwé. L'arabe aurait puisé à des sources coptes selon le colophon. Le plus prudent est de considérer la forme actuelle du texte comme remontant au début du XIV^e siècle.

Deux thèmes s'entrelacent. Le premier, apocalyptique, est introduit par une méditation de Grégoire le Thaumaturge, confondu avec l'Illuminateur, apôtre de l'Arménie, au concile de Nicée. [...]

Le second thème est celui de l'Arche d'alliance, lié à l'histoire de Salomon et de la reine de Saba (pays d'Arabie du Sud, identifié à l'Éthiopie dont certains rois antiques ont affirmé être aussi rois de Saba). Celle-ci, venue voir Salomon (1 Rois 10, 1-13, dans les traductions courantes de la Bible), conçoit de lui (ce qui n'est pas dans la Bible), un fils appelé Menyelek (d'où Ménélík). Parvenu à l'âge adulte, Menyelek va d'Éthiopie auprès de son père. Lors du retour, les jeunes Israélites envoyés avec lui emportent de Jérusalem en Éthiopie l'Arche d'alliance. Les Éthiopiens se convertissent au judaïsme. Plus tard, selon la tradition, l'Éthiopie est convertie au christianisme par l'eunuque de la reine Candace. On précise que le *Kebrä nāgāst* ou *Gloire des rois* fut écrit pour prouver que le "roi d'Éthiopie est plus élevé et plus honorable que tout autre roi sur la Terre, à cause de la grandeur et de la gloire de la Sion céleste", cette dernière n'étant autre que l'Arche d'alliance. »

Robert Beylot, « Les sources de l'épopée nationale éthiopienne. La Gloire des rois (Kebrä Nāgāst) », in *L'Arche éthiopienne, art chrétien d'Éthiopie*, catalogue d'exposition, Paris, Pavillon des Arts, Paris, Paris-Musées, 2000, p. 24.

■ «Ce récit forme le socle métaphorique de l'installation vidéo qui puise dans les fondements mêmes du mythe des origines de l'Éthiopie pour en tirer cependant une conséquence inédite. Au cœur de l'identité nationale éthiopienne, le mythe a profondément influencé l'histoire des relations de l'Éthiopie avec le monde extérieur. C'est de cette légende en effet que ce pays a tiré argument pour réclamer le retour de l'obélisque : bien entendu, il est établi d'un point de vue historique que la restitution du monument devait sceller une volonté renouvelée de coopération à la suite de l'occupation italienne, mais le *Kebrā Nagast* n'en a pas moins fait office de base culturelle de cette demande, tout comme il a exercé une puissante et durable influence sur la formation du caractère national éthiopien. Si la légende est souvent battue en brèche par les faits, elle a tout au moins la force et l'impact mythologiques d'une bible, servant à ce titre de voile protecteur tout au long de l'histoire du pays.»

Theo Eshetu, «Le retour de l'Obélisque d'Aksoum», in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

PETER FRIEDL, *BILBAO SONG*, 2010

«Le fil rouge de *Bilbao Song*, c'est "l'histoire en train de se faire", ce qui est le cas de la plupart de mes travaux et de mes réflexions artistiques.»

Peter Friedl, «Mot de l'artiste», in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

■ «La scène domestique interrompue [...] correspond à la toile historique de Jean-Auguste-Dominique Ingres Henri IV jouant avec ses enfants (1817) que le peintre, qui séjournait alors en Italie, réalisa pour l'ambassadeur de France à Rome. Le tableau introduit cette anecdote familiale [...], preuve visuelle du type de propagande que les Bourbons affectionnaient, [...] afin de mettre en avant la figure du "bon roi" Henri à un moment où les libertés sociales mettaient en péril la restauration de la monarchie. Si dans cette scène le roi est surpris par un visiteur étranger, Don Pedro de Tolède, ambassadeur d'Espagne [...] qui vient humblement rendre hommage au monarque français, c'est bien pourtant l'irruption de ce courtisan espagnol de rang inférieur qui révèle une déstabilisation des pouvoirs représentés dans le tableau. Le roi, surpris en pleine vie quotidienne, devient sujet passif de l'action dépeinte, l'élément qui organise la scène reposant sur ce même effet de suspension, d'immobilisation de l'action. Qui est alors le protagoniste de cette représentation ? le roi ou l'intrus ? Le roi est surpris en plein jeu avec ses enfants et de cet effet même de surprise découle la composition qui en résulte. Il apparaît donc évident que c'est l'ambassadeur qui provoque la suspension de l'action en l'interrompant, devenant de ce fait le sujet de l'action principale ou, plutôt, de l'inaction principale, [...] qui provoque la fixation de l'image. C'est avec cette scène, qui relève du "tableau vivant", que s'ouvre *Bilbao Song* de Peter Friedl, une œuvre réalisée en 2010 à l'occasion de son exposition présentée à la salle Rekalde de Bilbao : avec cette installation vidéo, il reprend à son compte cette question de la suspension de scène qui, comme l'avait revendiqué Benjamin, donne au théâtre épique la possibilité de "rendre les gestes citables". [...] Les règles du dispositif apparaissent évidentes dès le début du film. Une image montre les conditions spécifiques

du cadre où ont lieu les compositions : une scène vide, face à une salle qu'on soupçonne vide elle aussi. [...] Nous partons donc d'une situation de production à travers laquelle l'appareil de représentation est mis en marche. En ce sens, la forme même du "tableau vivant", qui fonctionne comme la base méthodologique stricte du principe filmique de *Bilbao Song*, rend patente à chaque instant l'impossibilité d'échapper au paradigme de la représentation.»

Leire Vergara, «Le geste cité», in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

■ «L'interruption est un des procédés majeurs de toute mise en forme. Il dépasse amplement le domaine de l'art. Il est ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, à la base de la citation. Citer un texte implique que l'on en interrompe l'enchaînement. Il est donc bien compréhensible que le théâtre épique, orienté vers l'interruption, soit citable en un sens spécifique. Que ses textes puissent être cités, cela n'aurait rien de particulier. Il en va autrement des gestes en place dans le déroulement du jeu. "Rendre les gestes citables", voilà une des prestations capitales du théâtre épique. Il faut que l'acteur sache espacer ses gestes comme un typographe espace les mots. Cet effet peut être atteint quand par exemple l'acteur en scène cite lui-même son geste.»

Walter Benjamin, «Qu'est-ce que le théâtre épique ? (2^e version)», in *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 43.

■ «Le *tableau vivant* constitue une expression consacrée depuis le XVIII^e siècle, désignant une pratique dont l'origine remonte aux Passions liturgiques et crèches vivantes médiévales, mais dont la vogue et la diversité d'usage atteignent leur apogée au XIX^e siècle. Le principe est de faire incarner des compositions picturales (mais la source peut varier : parfois, il s'agit de sculptures, de gravures, ou même de descriptions littéraires) à un groupe de modèles vivants tenant la pose devant un public. Ces imitations prenaient place dans les salons mondains et fêtes privées, à titre de cérémonies ludiques et didactiques où l'on aimait participer, admirer, reconnaître ; mais aussi sur la scène des théâtres, où, dès la seconde moitié du XVIII^e, dans la ligne des préceptes de Diderot, nombre de pièces faisaient culminer leur action par l'immobilisation des acteurs dans la disposition exacte de célèbres tableaux peints. Et ce n'est pas là l'apanage unique des *Mariage de Figaro* ou des *Brutus* : le vaudeville s'en fait une spécialité, car le tableau vivant existe également comme divertissement populaire. On le croise dans les cirques sous forme de "poses plastiques", dans les fêtes foraines sous des chapiteaux à l'enseigne de "musées vivants", dans les foires paysannes en guise de célébration culturelle patriotique. Enfin, la dimension licencieuse du tableau vivant comme légitimation de l'exhibition du nu lui fait connaître un destin sulfureux dans les cabarets. De la fin du XVIII^e au début du XX^e siècle, c'est donc une forme de spectacle omniprésente et incontournable. Si la pratique semble ensuite disparaître et sombrer dans un oubli généralisé, certains artistes, notamment dans le champ du cinéma, continueront de cultiver le motif en le retravaillant et l'actualisant.»

Valentine Robert, «Le tableau vivant chez Raoul Ruiz : l'extension de la perception», *Décadrages*, n° 15, 2009 (en ligne : <http://decadrages.revues.org/88>).

PAULINE HOROVITZ, DES CHÂTEAUX EN ESPAGNE, 2013

■ « Dans ce documentaire votre père est le personnage principal, mais plus qu'un film de famille très personnel, ce documentaire parle aussi de l'Histoire, celle des juifs pendant la guerre. Comment avez-vous eu l'idée de ce documentaire ?

Au départ, je voulais filmer les paysages espagnols, qui m'avaient toujours attirée, déjà du temps où je faisais ma thèse, et ensuite aux Beaux-arts, quand je faisais de la peinture. J'étais sensible à leur aspect photogénique et cinématographique. Et puis, en vivant à Madrid, dix ans plus tard, je me suis dit, c'est quand même incroyable que je revienne sans cesse à l'Espagne depuis toutes ces années, alors que je ne parle pas spécialement bien espagnol, que je ne supporte pas les climats chauds, que je fuis le soleil, et que je suis végétarienne (l'Espagne étant un pays résolument carnivore). En creusant cette piste du "Mais qu'est-ce que je fous dans ce pays", je suis retombée sur l'histoire familiale – qui aurait pourtant dû me sauter aux yeux, depuis le temps ! Je me suis souvenu du scandale créé par mon frère, quand il a choisi de faire de l'allemand au collège ; de ma grand-mère fuyant dans le Sud-Ouest pendant la guerre ; etc. En en parlant avec mes producteurs, l'idée est née d'écrire un "anti-film de famille", sans retour aux sources, sans pèlerinage en Pologne (pays où je ne mettrai jamais les pieds), qui creuserait la question de l'Eldorado, de la terre d'élection, celle qu'on se choisit ; en l'occurrence, l'Espagne, sorte d'anti-Allemagne et d'anti-Pologne. La question des juifs en Espagne pendant la Seconde Guerre mondiale est compliquée ; mais reste que l'Espagne est le seul pays d'Europe à ne pas avoir promulgué de lois raciales (il faut dire qu'officiellement, depuis 1492, il n'y avait plus de juifs en Espagne...). »
« Entretien avec Pauline Horovitz » (en ligne : docencourts.com/des-chateaux-en-espagne-competition-2014-66.html).

■ « Votre œuvre oscille entre documentaire et vidéo expérimentale ou création sonore, comment vous situez-vous dans ces pratiques et comment définir vos réalisations ?

J'ai une double formation, d'historienne – philologue, et de plasticienne. Mes influences sont donc avant tout littéraires – Georges Perec en particulier, mais aussi John Irving (dont je partage la vision du monde très noire et sanglante, ainsi que pas mal d'angoisses) – et aussi des arts plastiques, en particulier les premiers films de Christian Boltanski, *L'Appartement de la rue de Vaugirard* et *Essai de reconstitution des 46 jours ayant précédé la mort de Françoise Guiniou*. Je crois que cet amour de la littérature, qui est très profond chez moi, correspond à un désir de narration, de récit, qui a rencontré le médium cinéma / vidéo. De là vient sans doute l'importance de la parole, du langage, des langages, des expressions toutes faites, prises littéralement, comme dans ma dernière pièce, *Des châteaux en Espagne*, où l'expression est prise au pied de la lettre – un côté "parti pris des choses" à la Francis Ponge. D'ailleurs, mes personnages sont très bavards, ils ne cessent de parler ! C'est un peu comme au théâtre, l'action passe à travers la parole. D'où également ce côté narratif que je travaille dans mes pièces, qu'elles soient vidéos ou sonores. Dans tous les cas, ce que j'essaie de faire, c'est de travailler la question du récit avec les moyens propres du cinéma / de la vidéo, à travers les cadrages, les valeurs de plan, le montage, le travail sur le son, etc. Boltanski dit que la vidéo c'est de la

sculpture, qu'on peut prendre à n'importe quel moment, alors que le cinéma c'est l'art du temps. Je crois que ce que je tiens de la vidéo, c'est une économie de moyens, une certaine simplicité formelle, un goût des cadrages directs et frontaux. Et ce que je tiens du cinéma, c'est sans doute la croyance que l'on peut faire beaucoup avec les moyens propres au langage cinématographique, en particulier le montage, sans même avoir besoin de déformer l'image. En ce sens, je fais plus du cinéma que de la vidéo, si l'on entend par vidéo un objet analogue à la sculpture, où l'image est travaillée comme un matériau plastique. »

Guillaume Benoît, « Pauline Horovitz, entretien », 7 juillet 2014 (en ligne : <http://slash-paris.com/articles/pauline-horovitz>).

CARLOS MOTTA, NEFANDUS, 2013

■ « Harry J. Weil : [...] Quel que soit le lieu, vous travaillez vos sujets en vous focalisant sur les conversions identitaires, qu'elles portent sur le genre et la sexualité ou sur les inégalités politiques et sociales.

Carlos Motta : Ce qui m'intéresse le plus, c'est l'histoire, comment elle se construit, et le rôle que nous jouons comme citoyens dans cette construction. Tout mon travail consiste à déjouer les constructions hégémoniques et l'influence qu'elles exercent sur notre façon de vivre. Je m'intéresse à ce qui se produit quand on résiste à ces forces-là. On se sent investi d'un pouvoir quand on installe son propre lieu, qu'on crée ses propres structures ou qu'on construit ses propres récits. [...] HW : Et vous êtes une des voix qui commentent votre nouvelle vidéo, *Nefandus* (2013), laquelle tourne autour des rapports préhispaniques à la sexualité et, plus précisément, du clivage entre celle des indigènes et celle des conquistadors espagnols.

CM : *Nefandus* parle de la façon dont la conquête espagnole et portugaise a importé des catégories morales (et épistémologiques) en Amérique. Elle se demande dans quelle mesure certains groupes indigènes préhispaniques n'avaient pas une compréhension complètement différente de la sexualité et du corps. La vidéo fait référence à des objets retrouvés, tels que des poteries, des bijoux et des sculptures, qui dépeignent des scènes sexuelles explicites entre hommes. *Nefandus* entend révéler, derrière la morale des colonisateurs, une coercition et une fiction, et imaginer ce qui se serait passé si les indigènes n'avaient pas été exterminés du fait de leurs pratiques sexuelles et si leurs traditions n'avaient pas été considérées comme des "comportements" immoraux et des péchés. La vidéo ramène le spectateur à la période de la colonisation, le conduit à réfléchir sur la violation d'une terre et de son peuple à qui les notions européennes d'identité ont été imposées de force. [...]

HW : Dans la vidéo, il y a une scène magnifique où vous déposez dans le fleuve une reproduction de la gravure de Theodor de Bry, *Sodomites attaqués par des mastiffs* (1594-1596), qui montre au Panama un groupe d'hermaphrodites dévorés et tués par des chiens. La caméra s'attarde un instant sur cette reproduction tandis que celle-ci s'éloigne sur l'eau avant de disparaître. Votre voix arrive alors pour expliquer que l'eau a enregistré le traumatisme de la colonisation.

CM : J'ai choisi *Sodomites attaqués par des mastiffs* comme seule et unique image "explicite" à figurer dans *Nefandus* car elle a été réalisée par De Bry alors qu'il était "intégré"

à l'armée dont il consignait avec rigueur et objectivité les exactions. C'est une image assez connue qui est souvent reproduite et exposée, mais rarement remise dans son contexte. "Noyer" l'image a été pour moi une façon de relier le paysage à sa représentation et de commettre symboliquement une vengeance, pour ainsi dire. L'eau est souvent présente dans mes vidéos. Non seulement l'eau est très photogénique, mais c'est un élément qui convient bien comme métaphore de l'effacement et de l'arbitraire du savoir historique. L'eau ne revient jamais au même endroit, elle n'est jamais immobile.»

Harry J. Weil, «*Quelque part, une histoire : conversation avec Carlos Motta*», in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

SIRAH FOIGHEL BRUTMANN ET EITAN EFRAT, PRINTED MATTER, 2011

« Le premier thème est la tension existant entre les façons différentes d'aborder les matériaux hérités : d'abord comme présentation et représentation de l'histoire ; ensuite comme matériaux constitutifs d'archives privées.

Par héritage, nous entendons tout ce qui nous arrive du passé ; il peut s'agir d'un objet ou d'une image, mais aussi d'un récit et d'un lieu.

Ces matériaux hérités de nos familles, de nos voisins et d'autres sources, familières ou inconnues, proches et lointaines, nous les croisons par hasard et nous les interrogeons.

Nous questionnons les conséquences de l'héritage, d'abord du point de vue de légataires privés et ensuite d'un point de vue public, partagé ; en quoi influent-elles sur notre perception de l'histoire et sur notre sentiment d'origine et d'appartenance ? »

Sirah Foighel Brutmann, Eitan Efrat, «*Mot de l'artiste*», in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

« *Printed Matter* donne à voir l'imbrication de la vie privée et de la géopolitique contemporaine à partir du témoignage du père de Brutmann, André, qui fut jusqu'à sa mort brutale en 2002 photographe de presse indépendant. Celui-ci a couvert durant deux décennies les événements du Moyen-Orient pour les quotidiens locaux et la presse écrite internationale, principalement européenne.

Printed Matter montre tout simplement une sélection de planches-contacts où figurent des événements mémorables, comme la première et la seconde Intifada, l'assassinat d'Yitzhak Rabin et la naissance de Sirah Foighel Brutmann. Au lieu de légender leurs images par des textes formatés, les cinéastes ont préféré faire entendre les commentaires impromptus du premier témoin de ces histoires, à savoir Hanne Foighel, la compagne d'André. Elle aussi journaliste indépendante, elle évoque ces événements passés à l'aide de ces archives qu'elle feuillette. Comme quelque fragile machine à remonter le temps pilotée par la voix off d'Hanne, *Printed Matter* convie le spectateur à une excursion immobile, mais pénétrant tout à la fois l'intimité de l'histoire politique et la politique des existences intimes. »

Herman Asselberghs, «*Mot de l'artiste*», in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

« — Ici, sur cette photo, à tous les coups André se trouve du côté palestinien de la rue. D'ailleurs, je crois que c'est le jour où j'y étais. Ce dont je me souviens, c'est que nous, on était là, la jeep israélienne était là, les jeunes étaient là-bas, et juste derrière nous les voitures arrivaient de Jérusalem en direction de Ramallah, comme elles pouvaient pas passer parce que les jeunes lançaient des pierres, elles tournaient toutes à gauche, et après un bus est arrivé et une cinquantaine de jeunes en sont sortis, ils sont tous rentrés chez eux pendant que toute cette guerre continuait et qu'ailleurs la vie continuait, donc OK là-bas c'était la guerre. Situation totalement absurde.

— Ça, c'est les jeunes qui jouent à l'Intifada. Ils font des enterrements, ils... Tu sais, ils jouent, ils se font du cinéma, ils pleurent les morts, c'est comme ça qu'ils jouent dans la rue. Aujourd'hui, j'ai envie de faire le mort, demain ce sera toi, disons que ce jeu ils le connaissent sur le bout des doigts, ils ont pas besoin qu'on leur montre.

— Ça, on dirait mon bébé endormi chez nous, en pleine Intifada, c'est marrant qu'il soit placé là en plein milieu. »

Dialogues du film *Printed Matter*.

NAEEM MOHAIEEMEN, RANKIN STREET, 1953, 2013

« La boîte était rangée dans une vieille bibliothèque. Dissimulée derrière des livres qui n'avaient jamais vraiment intéressé personne. En l'ouvrant, j'y ai découvert une centaine de négatifs. Chacun soigneusement glissé dans une pochette en papier cristal portant l'écriture de mon père. Au stylo plume, juillet 1953, juin 1953, et ainsi de suite. Il y avait également une bande de planche-contact enroulée autour d'une bobine creuse en carton. J'ai pensé que c'était une curieuse façon de ranger des photos. Une au moins était ainsi pliée à chaque tour du rouleau. Père n'avait aucun souvenir de la boîte, mais quand je lui ai montré son écriture, il m'a répondu oui, c'est bien moi qui aie écrit cela. [...]

Rankin Street. Le toit. Une vue nette, claire, dégagée. Le plus fiable des indices permettant de les dater de 1953. Ces premières images sont souvent des vues de toit. Cadrées maladroitement, ou bien délibérément au jugé. Impossible de le dire. [...]

Père n'a aucune anecdote à raconter. Il ne parvient pas non plus à mettre la main sur le moindre négatif datant d'après 1953. De 1954 à 1971, tout a été perdu. Pendant la guerre, c'est la première chose qui a disparu. À Rajshahi, un autre vieillard parlait tristement de son journal intime perdu. »

Dialogues du film *Rankin Street, 1953*.

« Quelles sont les racines de la pulsion utopique invitant au sacrifice de soi en adhérant à un mouvement politique ? Comment les gens mettent-ils de côté le poids de l'histoire, qui peut pencher vers certaines issues moins optimistes, tout en continuant à investir leurs espoirs dans de nouveaux mouvements, avec un optimisme presque impossible ? Qu'y a-t-il en définitive dans la capacité d'imaginer des utopies, malgré toutes les preuves contraires ? »

Naeem Mohaiemen, «*Mot de l'artiste*», in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

YANG FUDONG, SEVEN INTELLECTUALS IN BAMBOO FOREST, PART I, 2003

I « "Nous nous trouvons à un moment où il nous faut négocier notre passé pour imaginer le présent"

[...] Dans le triptyque photographique *The First Intellectual* (2000), un intellectuel de Shanghai victime d'une agression tente de riposter sans savoir quelle cible viser. L'homme se retrouve perdu dans la ville même où il a jadis acquis son existence sociale. Sujet seul et sans objet, il erre au milieu de la route. Le projet vidéo en cinq parties intitulé *Seven Intellectuals in Bamboo Forest* (2004-2008) reprend sensiblement le même thème : la quête collective de jeunes chinois d'aujourd'hui à la recherche d'un lieu. Cette œuvre de Yang Fudong s'inspire d'une légende de la dynastie Wei (VI^e siècle) qui raconte le mode de vie disciplinaire de sages chinois dissidents, basé sur l'isolement, le respect de la nature et l'art de la conversation. Acquisition d'une nouvelle virginité, exil sur une île déserte, puis retour à la civilisation, telles sont les étapes de ces cinq vidéos qui se déroulent dans une sorte de présent historique. Si les protagonistes s'expriment en chinois contemporain, ils évoluent dans des paysages de la Chine classique. Le récit légendaire, connu de tous, semble néanmoins encore en train de s'écrire. La superposition de ce que l'espoir d'une vie meilleure a créé (l'historique) et de ce qui pourrait arriver (le légendaire) instaure une ambiguïté temporelle. Cet assemblage de bribes de récits non-linéaires engendre des bulles de fiction échappant aux vicissitudes de l'Histoire, C'est ainsi que Yang Fudong conçoit sa construction d'utopies – comme l'invention de lieux imaginaires.»

Vincent Normand, « Yang Fudong », in Stéphanie Moisdon (dir.), *Qu'est-ce que l'art vidéo aujourd'hui ?*, Paris, Beaux-Arts éditions, 2008, p. 94.

I « Le réalisateur a demandé à de jeunes amis de tenir ces rôles : aucun n'est acteur professionnel, tous devraient apparaître à l'écran relativement dépourvus de masque. Il a cependant affublé ses intellectuels de costumes de confection, vêtements modernes et élégants semblables à ceux qu'il a pu voir sur des photographies datant des années 1950 et figurant des intellectuels comme Sartre dans les éditions chinoises de leurs écrits. Le décor naturel dans lequel est filmée la première partie, les crêtes de Huang Shan (les "montagnes jaunes"), situe ces quelques détails dans la plus haute antiquité. Car ce sont précisément ces monts qui ont contribué à la formation des intervalles d'absence et de présence qui caractérisent la peinture de paysage chinoise traditionnelle.

Le réalisateur a recours à ce détail particulier pour associer aux traditions littéraires le vernaculaire moderne sous une forme rappelant l'œuvre d'écrivains comme Lu Xun, où l'association implique moins la stratification des opposés, de l'ancien contre le moderne, que l'imbrication de l'un dans l'autre par le recours à un accent prononcé ou à un ton.»

Molly Nesbit, « Les Herbes sauvages de Shanghai », in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

I « Dans un lieu si beau,
tous les bons souvenirs me reviennent
du passé,
telle une fleur qui éclot en un instant.
[...]

Les quatre caractéristiques
des Monts Jaunes sont les nuages,
la brume, les pins et la roche.

[...]

Tous les souvenirs,
même les plus enfouis,
seront oubliés, chassés par le temps.

[...]

Il est donc inutile de s'affoler
pour quoi que ce soit.

Je ne suis rien.

Je peux disparaître,
je suis voué à disparaître.

Mais mes rêves n'ont pas changé,
et ils dureront toujours.

[...]

Quand le vent soufflera de la montagne,
je ferai peut-être un vœu pour moi.»

Dialogues du film *Seven Intellectuals in Bamboo Forest, Part I*.

TERRITOIRES URBAINS, ESPACES PUBLICS ET ENVIRONNEMENT

■ « La rue est même davantage un fonctionnement qu'une forme : n'importe quel espace en long entre les bâtiments n'est pas une rue. En revanche, une très ancienne voie médiévale, un boulevard haussmannien, ou une avenue new-yorkaise, sont des "rues", parce qu'elles définissent un même fonctionnement qui résulte des mêmes emboîtements. Quels emboîtements ?

Celui d'associer, de façon fondatrice, le mouvement et l'établissement (le construit est circulé et le circulé est construit); celui de combiner de façon unique, le renouvellement et la durée, le changement (parcelle par parcelle, bâtiment par bâtiment) et la permanence (tracé, réseaux techniques, patrimoine); celui de conjuguer, et faire coexister de manière différente, le privé et le public, un dedans pour l'autonomie des activités et des existences, un dehors pour l'utilité de la commune et de la coprésence – ce qu'on appelle l'espace public; enfin, d'une façon qui n'appartient pas qu'à la rue, celui d'articuler le temps long et le temps immédiat, le patrimoine et le capital, dans un espace travaillé par la valeur, la société, l'histoire, l'innovation d'usage, l'alternance des investissements, publics ou privés, les uns et les autres se guettant, s'enchaînant. Au total, un espace complexe. D'où des conflits, des gênes, des frottements, des concurrences d'emplacement ou d'usage, mais aussi des complémentarités, des valorisations réciproques, des "externalités positives", comme disent les économistes, qu'aucune forme d'aménagement n'est en mesure de produire. »

Jean-Louis Gourdon, « Le fonctionnement de la rue », in *Journal du CRCO* (Centre régional de la photographie de Cherbourg-Octeville), n° 5, « Scènes de la rue », 2005, p. 6.

■ « L'urbanité telle que la définit le géographe Richard Walker est une "insaisissable combinaison de densité, de vie publique, de brassage cosmopolite et de libre expression". L'urbanité et la voiture sont antithétiques sur plus d'un plan, car les villes conçues pour la seconde ne sont plus que des banlieues dont les habitants motorisés font la navette d'un intérieur à l'autre. L'automobile favorise la dilution de l'espace

et sa privatisation : les galeries commerciales remplacent les rues commerçantes ; les lieux publics sont noyés dans une mer de bitume ; le projet civique s'égaré dans la régulation du trafic ; le brassage humain est moins spontané et par conséquent beaucoup moins fréquent. La liberté de parole et d'assemblée prévue par le premier amendement de la Constitution des États-Unis vaut pour l'espace public de la rue, pas pour celui, privatisé, des galeries marchandes. Les possibilités démocratiques et libératrices qui apparaissent chaque fois que des gens se rassemblent en public n'existent que là où existe aussi l'espace de l'assemblée. »

Rebecca Solnit, *L'art de marcher*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 328

■ « La croissance urbaine offre de nouveaux sujets d'étude et d'intervention : zones industrielles, nouveaux habitats, et autres espaces périurbains qui deviennent parties intégrantes du fait urbain, dont la régénération suppose d'y allier patrimoine et modernité et d'y intégrer la notion de projet de paysage. Dans ce sens, le paysage est aussi partie intégrante de la politique de la ville.

Le paysage urbain, dans lequel l'intervention des sociétés humaines est particulièrement sensible, implique l'hybridité, la fragmentation, les paradoxes, etc., qui sont les marqueurs des différents vécus d'une ville. On dépassera le caractère purement visuel du paysage pour s'intéresser aussi aux systèmes d'idées, conceptions du monde et pratiques sociales dont il rend compte. »

Arlette Auduc « Le paysage, outil de connaissance des nouveaux territoires urbains », in *Périurbains, territoires, réseaux et temporalités*, Lyon, Lieux Dits, 2013, p. 88.

■ « Lagos, comprise à la fois comme le paradigme et la forme extrême et pathologique de la ville d'Afrique de l'Ouest, pose une énigme fondamentale : elle continue d'exister et maintient sa productivité malgré une absence quasi totale des infrastructures, systèmes, organisations et aménagements qui définissent la notion de "ville" au sens occidental. Symbole de l'urbanisme de l'Ouest africain, Lagos bouleverse toutes les idées reçues sur les caractéristiques essentielles



Ursula Biemann, *Deep Weather*, 2013
 Courtesy de l'artiste
 © Ursula Biemann 2013

de ce que l'on appelle la "cité moderne". Pourtant, à défaut d'un terme plus adapté, Lagos est bel et bien une ville – et une ville qui fonctionne. La situation urbaine de Lagos, qui se développe, se transforme et s'améliore à un rythme soutenu, permet en effet la survie de plus de quinze millions de personnes. Déplorer les carences de Lagos en matière de systèmes urbains traditionnels revient à occulter les raisons de la pérennité extraordinaire de la ville et d'autres mégapoles comparables. Ces carences ont engendré des systèmes alternatifs ingénieux et déterminants, qui imposent une redéfinition de certaines notions telles qu'infrastructures de transport, stabilité et même ordre, autant de concepts sacro-saints dans les domaines de la planification urbaine et des sciences sociales connexes. Le fonctionnement de la mégapole de Lagos illustre l'efficacité à grande échelle de systèmes et d'agents considérés comme marginaux, liminaires, informels ou illégaux par rapport au concept traditionnel de la ville. [...]

Si les conditions identifiées à Lagos représentent des cas extrêmes, cette extrémité même constitue généralement une réponse hautement rationnelle à un scénario semé d'embûches. Force est de le constater : la logique matérielle de Lagos est convaincante. Nous nous opposons à l'idée selon laquelle Lagos serait une ville africaine en voie de modernisation, ou, pour nous exprimer en termes politiquement plus corrects, que la ville suivrait une voie acceptable de modernisation "à l'africaine". Nous pensons plutôt pouvoir soutenir que Lagos représente un cas d'école développé, extrême et paradigmatique d'une ville à l'avant-garde de la modernité mondialisante. Autrement dit, Lagos n'est pas en train de nous rattraper. Il se peut au contraire que ce soit nous qui sommes en train de rattraper Lagos. La ville africaine oblige à repenser la ville elle-même. Sachant que de nombreuses tendances des villes occidentales modernes s'expriment à Lagos sous une forme hyperbolique, on comprend qu'écrire sur la ville africaine, c'est écrire sur la situation future de Chicago, de Londres ou de Los Angeles ; c'est examiner la ville ailleurs, dans le monde en développement ; c'est reconsidérer la ville moderne et

proposer un paradigme pour son avenir. En un mot, nous affirmons que c'est se débarrasser de la conception que l'on a héritée de la "ville", une bonne fois pour toutes.»

Harvard Project on the city, «Lagos», in *Mutations, Barcelone / Bordeaux, ACTAR / Arc en rêve centre d'architecture, 2000, p.652*

■ «Shobhakar Dhakal, Directeur exécutif du Projet Carbone Mondial, basé à Tokyo, précise qu'une refonte des villes existantes couplée à une planification optimisée des villes nouvelles est de loin l'option la plus efficace d'un point de vue écologique. "La refonte de l'environnement urbain est indispensable à notre viabilité sur la planète," affirme le Dr. Dhakal, qui ajoute que les zones urbaines émergentes "ont l'avantage du nouvel arrivant grâce à l'expérience et au savoir accumulés, aux nouvelles conceptions écologiques et aux possibilités technologiques, qui les aident à traiter les problèmes fondamentaux de la gestion des déchets et du transport."

Plus de 70% des émissions actuelles de CO₂ sont liées aux besoins des villes. On estime que les émissions de CO₂ des zones urbaines en 1990 étaient de 15 milliards de tonnes, contre 25 milliards en 2010, et qu'elles seront de 36,5 milliards d'ici 2030 (si rien n'est fait).»

Christophe Magdelaine, «L'extension anarchique des villes est une véritable menace écologique pour l'humanité», notre planète-info, juin 2012 (en ligne : notre-planete.info, http://www.notre-planete.info/actualites/actu_3406_etalement_urbain_environnement.php).

■ «En proposant une lecture sur deux siècles et demi et à l'échelle de la Terre des impacts écologiques de notre modèle de développement, le concept d'Anthropocène renouvelle profondément notre compréhension de la "crise environnementale" contemporaine. Il y a quelques décennies encore, "l'environnement" était compris comme ce qui nous entourait, le lieu où l'on allait prélever des ressources, abandonner des déchets ou bien celui que l'on se devait en certains points de laisser vierge. Les économistes



parlaient des dégradations environnementales comme des externalités. Sous ses figures du parc naturel, des "écosystèmes", de "l'environnement", puis du "développement durable", la nature était donc jusqu'à récemment reconnue comme essentielle mais séparée de nous. Elle ne semblait guère poser de limite sérieuse à la croissance, mot d'ordre entonné en chœur par les chefs d'entreprise, les économistes orthodoxes et des décideurs politiques sans projet. Le concept d'Anthropocène, si on le prend politiquement et intellectuellement au sérieux, met à bas cette séparation et ces promesses de perpétuer notre système économique en le modifiant à la marge. Au lieu de l'environnement, il y a désormais le système Terre. Nous faisons face à "l'intrusion de Gaïa" selon l'expression d'Isabelle Stengers, Gaïa étant la déesse grecque de la Terre. Les processus éco-bio-géochimiques globaux et profonds que nous avons perturbés font irruption au cœur de la scène politique et de nos vies quotidiennes. Au lieu de "maître et possesseur de la nature", nous voici chaque jour un peu plus emberlificotés dans les immenses boucles de rétroaction du système Terre. Exit le Progrès linéaire et inexorable, chargé de faire taire les contestataires du monde libéral, industriel et consumériste en les accusant de vouloir nous faire revenir en arrière; dorénavant le devenir de la Terre et de l'ensemble de ses êtres est en jeu. Et ce devenir incertain, truffé d'effets de seuil, ne ressemble guère au fleuve tranquille promis par l'idéologie du Progrès.

L'Anthropocène est un événement, un point de non-retour. Il bouleverse nos représentations du monde. Selon le philosophe Bruno Latour, "l'Anthropocène est le concept philosophique, religieux, anthropologique et politique le plus décisif jamais produit comme alternative aux idées de modernité". Prolongeant l'écologie systémique qui avait, il y a quarante ans, inscrit les activités humaines dans une analyse du fonctionnement des écosystèmes et de la biosphère, l'idée d'Anthropocène annule la coupure entre nature et culture, entre histoire humaine et histoire de la vie et de la Terre.»

Christophe Bonneuil, Jean-Baptiste Fressoz, *L'Événement anthropocène*, Paris, Seuil, 2013, p. 35-36.

URSULA BIEMANN, *DEEP WEATHER*, 2013

«Selon l'historienne de la culture Jill Bennett, l'art est appelé à connaître de profonds bouleversements au cours de l'anthropocène. Comme tout un chacun, les artistes seront confrontés à la nécessité d'adopter une tournure d'esprit écologiste et de se préoccuper de la complexité des écosystèmes dont ils font partie. L'œuvre de la vidéaste et essayiste Ursula Biemann annonce pareille transformation. Illustrant la mutation de l'art comme produit fini vers l'art comme moyen de mettre en lumière l'interdépendance de l'homme et de l'environnement, elle aborde les conséquences scientifiques, géopolitiques, philosophiques et sociales du pillage environnemental auquel se livrent les grandes entreprises.

Sa vidéo *Deep Weather* (2013) montre les répercussions environnementales, tant sur le plan local que mondial, de l'extraction des sables bitumineux dans le grand nord canadien, une activité qui nécessite d'araser la forêt boréale. La vidéo débute sur des images de paysages dévastés du fait de l'exploitation hautement toxique de mines à ciel ouvert dans l'Alberta, et montre à peine plus de deux minutes plus tard des plans non moins navrants de Bangladais victimes d'inondations, occupés à construire des digues de glaise dans une tentative dérisoire de se protéger des conséquences du réchauffement climatique. Les contrastes saisissants et les images cataclysmiques de *Deep Weather* interprètent de manière aussi troublante que provocatrice l'actuel statu quo environnemental entérinant la chosification et la marchandisation des ressources naturelles, malgré la non-viabilité de cette approche. [...]

Comme le souligne Jill Bennett, la portée des œuvres d'art engagées sur le plan environnemental va au-delà de la logique formelle ou thématique qui cimente une exposition. Tel est à l'évidence le cas des vidéos de Biemann qui minimisent l'importance des références relatives à l'histoire de l'art pour mettre au contraire en valeur de nouveaux modèles de relations allant à l'encontre de la marchandisation actuelle de la nature, entre la gestion des ressources, la physique, la forêt tropicale équatorienne et les flux de population.

La question qui se pose désormais est de savoir si cette forme d'art peut contribuer à modifier l'état d'esprit des grandes entreprises qui sont à l'origine du pillage environnemental, et par conséquent relever le défi de l'anthropocène.»

Rahma Khazam, «Ursula Biemann : l'art de l'anthropocène», in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère, application numérique pour tablettes*, Paris, Jeu de Paume, 2014.

■ «J'ai décidé d'agir dans la sphère du symbolique. L'objectif n'est pas de changer le monde, mais de changer le discours au sujet du monde».

Ursula Biemann est une artiste et théoricienne engagée, elle va vers des lieux dont les symboliques actuelles sont sources de confusion, de drames individuels et collectifs, comme les frontières géographiques, et crée des documentaires avec des esthétiques réfléchies qui posent sur leurs objets des regards critiques. Pour autant, sa compréhension de son rôle d'artiste engagée contient une méfiance à l'égard du pouvoir attribué à l'art sur le réel. Elle en a même fait son deuil en affirmant n'agir plus que dans l'ordre du symbolique. Agir sur les représentations est néanmoins une manière d'agir sur le réel. Aujourd'hui comme à ses débuts, l'image vidéo a souvent été convoquée pour jouer son rôle dans un travail de remaniement du symbolique.»

Mathilde Roman, *Art vidéo et mise en scène de soi*, Paris, l'Harmattan, 2008, p.167.

1. U. Biemann, «Écrire une contre-géographie», texte publié dans *Appel à témoins : Eric Wall. Ursula Biemann, Joana Hadjilomas et Khalil Joreige, Anri Sala, Seifollah Sumasian, Fiona Tan*, le Quartier, 2004, p.61.

■ «Les techniques d'extraction des sables bitumineux requièrent davantage d'énergie que pour le pétrole conventionnel, du fait de l'extraction et de la transformation du bitume en un pétrole brut de synthèse. Les Amis de la Terre estiment que l'extraction des sables bitumineux de l'Alberta rejette de trois à cinq fois plus de gaz à effet de serre que celle des hydrocarbures conventionnels. Selon le département d'État de l'énergie des États-Unis, le cycle de vie des sables bitumineux, du puits à la roue, émet en général entre 37% et 40% de plus que le pétrole conventionnel. Dans l'inventaire officiel remis le 30 décembre 2009 aux instances de la Convention cadre des Nations unies sur le changement climatique, le Canada déclare avoir augmenté ses émissions de 26,2% entre 1990 et 2007 sans tenir compte du changement d'utilisation des terres, mais ce chiffre passe à 47,7% lorsqu'il comptabilise la destruction des sols et des forêts.»

Agnès Sinai, «Sables bitumineux de l'Alberta : une aberration écologique», 02 juin 2010 (en ligne : <http://www.actu-environnement.com/ae/news/sable-bitumineux-alberta--10351.php4>).

■ «Blotti entre la chaîne de l'Himalaya et le golfe du Bengale, le Bangladesh est particulièrement fragile face au changement climatique. Albert Fischer, membre de la Commission océanographique de l'UNESCO l'explique "le Bangladesh est un pays de delta de très basse altitude". Plat comme la main, il accueille de nombreux cours d'eau, parfois larges de plusieurs kilomètres comme le Gange, le Brahmapoutre ou le Meghna. Ses zones côtières sont souvent situées sous le niveau de la mer. La fonte des glaciers de

l'Himalaya représente une augmentation importante du débit de ses cours d'eau qui aura, à terme, un impact dévastateur sur le pays; de plus, souligne Albert Fischer, "la source de ces rivières se trouvant dans les états voisins, le Bangladesh n'en a aucune maîtrise. La construction de barrages de l'autre côté des frontières fragilise les régions de delta du pays en réduisant la sédimentation, processus limitant les risques de submersion". Au "pays delta", l'eau sera bientôt plus meurtrière que cyclones et inondations réunis. [...]

Alors qu'en Occident on dépasse souvent les 10 tonnes de dioxyde de carbone par an, les Bangladais en produisent à peine 0,3. Leur responsabilité dans le réchauffement climatique est quasi-nulle, pourtant ils le subissent de plein fouet.»

Agathe Clerc, «Le Bangladesh en tête de liste des pays victimes de la montée des eaux», 12 mars 2012 (en ligne : http://www.opinion-internationale.com/2012/03/21/le-bangladesh-en-tete-de-liste-des-pays-victimes-de-la-montee-des-eaux_9494.html).

■ «Mes vidéos portent souvent sur la convergence entre le déplacement des peuples, les ressources et le capital dans un monde globalisé. Il s'agit, à partir de matériau vidéo, de fabriquer des géographies humaines complexes. *Deep Weather*, en explorant la gestion du pétrole et de l'eau, interroge explicitement la composition physique et chimique de la Terre. Elle raconte les transformations de la planète liées au climat en rapprochant, à travers les mécanismes de la chimie atmosphérique, deux événements distincts. La temporalité qu'elle engage est le temps «profond». Parmi mes vidéos, souvent soutenues par un commentaire, *Deep Weather* se singularise par la présence discrète d'un récit poétique de science-fiction qui est chuchoté dans le vent telle une incarnation de l'atmosphère qui s'étend du Canada au Bangladesh.»

Ursula Biemann, «Mot de l'artiste», in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère, application numérique pour tablettes*, Paris, Jeu de Paume, 2014.

WIM CATRYSSSE, MSR, 2012

■ «MSR (2012), de l'artiste Wim Catrysse, débute sur une vue presque abstraite d'une plaine désertique. Une vaste zone ocre et un ciel brumeux gris sont vaguement délimités par un horizon jaunâtre et miroitant. Un bruit modéré mais insistant colore ce plan d'ouverture, un son incertain, dont on ne sait s'il s'agit du bruissement du vent, d'activités industrielles ou de la circulation lointaine. Après une trentaine de secondes, un camion-citerne entre dans le champ par la droite, longeant strictement la ligne d'horizon en se dirigeant vers la gauche. Puis deux camions apparaissent l'un après l'autre, traversant le cadre de gauche à droite. Le troisième camion ayant disparu, la perspective se modifie imperceptiblement. La route ne longe plus l'horizon mais scinde diagonalement l'image à partir du milieu du côté gauche vers le centre où elle se fond dans l'horizon. Un autre camion apparaît, roulant cette fois-ci vers la caméra. Après que le véhicule est sorti du champ par la gauche, la caméra se déplace longitudinalement, comme embarquée sur ce dernier camion. Elle longe régulièrement la route ainsi que les pylônes électriques qui eux aussi sont disposés parallèlement à l'horizon désertique. Le paysage ainsi filmé ne présente guère de variations. On découvre une succession linéaire de détritiques éparpillés et d'éléments d'infrastructure disparates. Une brume couleur sable voile

ces équipements et machines industriels; on ne saurait dire avec certitude s'ils sont encore opérationnels ou non. À cet instant du film, au bruit du vent et de la circulation s'ajoute progressivement un bourdonnement minimaliste, comme une musique d'orgue. Ce son menaçant s'évanouit à son tour. La caméra qui se déplaçait jusqu'alors s'arrête pour filmer en plan fixe une meute de chiens sauvages. Pendant plusieurs minutes, nous assistons au comportement de survie de cette petite communauté du désert.»

Wouter Davidts, «*Désastre et destin. Les paysages dans les films de Wim Catrysse*», in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

■ «MSR¹ s'intéresse pour l'essentiel à la représentation du désastre, à la puissance de l'imagination mise au service de la destruction et aux dégradations du paysage qui en résultent, sans parler du sentiment général de désordre. Ce que nous observons, c'est une séquence documentaire se focalisant sur les besoins et les tactiques adoptées par des *survivants*, une meute de chiens errants qui vit aux confins d'un hypothétique monde contre-utopique, un désert, occupé par une machine militaire ayant pour fonction de protéger les intérêts d'une compagnie pétrolière. MSR s'inscrit dans un ensemble plus vaste, une série de vidéos qui demeurent éminemment hypothétiques mais qui cherchent à prendre en compte des stratégies critiques qui ont pour origine le genre du récit post-apocalyptique.

1. *Main Supply Route [Itinéraire principal d'approvisionnement]*: itinéraire désigné dans une zone opérationnelle pour acheminer le trafic – convoi de ravitaillement, de munitions et de carburant – destiné au soutien des opérations militaires.»

Wim Catrysse, «*Mot de l'artiste*», in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

ELS OPSOMER, BUILDING STORIES #001 [THAT DISTANT PIECE OF MINE], 2014

■ «La détresse que cause la violence autour de moi suscite une quête incessante de nouvelles "stratégies de survie": des idées qui rendent possible un changement d'état d'esprit permettant de mener une existence heureuse, mais sans ignorer les conflits ni les cadres mis en place par le néolibéralisme. Bien que la réalité montrée par les écrans médiatiques puisse être très dure, elle ignore le plus souvent, de par sa nature même, les valeurs élémentaires et la dignité de la vie quotidienne. L'acte qui consiste à regarder et observer ce qui m'entoure, et le montrer sous forme de représentation à un public, est un mode de résistance fondamental. L'engagement qui consiste à regarder encore et à nouveau des scènes de la vie quotidienne est un questionnement constant. En me focalisant sur des gestes modestes et des scènes insignifiantes, je m'oppose à la dure réalité politique et à l'histoire mouvementée de tant de lieux dans le monde. En revoyant inlassablement les mêmes endroits et les mêmes scènes, je me les réapproprie sans cesse. Je me repositionne dans la réalité où je me trouve, dont je fais partie et que je regarde. En la filmant, en la montrant et en la montrant à nouveau, je questionne la réalité et ses scènes, tout en laissant au spectateur la possibilité d'adopter une posture plus critique envers elle. La répétition de scènes de caractère élémentaire mais énigmatique les ouvre à une

relecture différente. En prenant plaisir à un simple mouvement, par exemple de quelqu'un qui passerait en marchant, simplement en le regardant, on fait du passant dans le film un participant conscient du regard qu'on porte sur le monde. L'acte qui consiste à regarder, à ne pas détourner le regard, rend possible une modification de la conscience, une posture positive dans un monde souvent trop crispé.»

Els Opsomer, «*Mot de l'artiste*», in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

■ «Avec *Building Stories #001 [That Distant Piece of Mine]* (2014), Els Opsomer se laisse guider par sa connaissance approfondie du Sénégal et des Sénégalais. Le film, tourné pour l'essentiel à Rufisque, petite ville de la région de Dakar, et dans ses environs, où réside la belle famille de l'artiste, est d'emblée remarquable par le fait que cette relation personnelle n'est nulle part immédiatement perceptible. Pour le spectateur informé, Opsomer semble de prime abord s'être retirée de l'intimité de son sujet et avoir pris de la "distance". Il convient toutefois de ne pas entendre cela comme une forme de désengagement. Bien au contraire. Le spectateur visionnant ce travail comprend vite que de telles images n'ont pu être filmées ainsi qu'en raison de la grande familiarité de la réalisatrice avec le sujet qu'elle observe. [...]

Building Stories #001 met ses spectateurs en face d'images hybrides et composites occupant une position intermédiaire entre photographie et film. La durée des plans est souvent telle qu'on a l'impression d'observer une photographie au sein de laquelle seuls quelques éléments semblent bouger (des voitures manœuvrant sur un rond-point, filmées par une caméra statique). Bien que désormais transféré sur un support numérique, le film tourné à l'origine sur pellicule 16mm n'en communique pas moins cette impression de fragilité matérielle, de tangibilité du format cinématographique moins pixellisé. Œuvre d'art photofilmique, *Building Stories #001* réunit les caractéristiques de médias hétérogènes sans pour autant les fondre en un seul. Il en résulte une communication visuelle qui suscite précisément, par cet effort conjugué de médias différents, nos propres pensées et réflexions. Semblable multiplication des techniques a pour effet de mettre en lumière l'impossibilité, comme dans la réalité quotidienne, d'obtenir une vue unidimensionnelle du «monde réel». Œuvre polymédia, *Building Stories #001* crée une interaction de "réalités" multiples desquelles un ensemble complexe de significations potentielles nous retient de recourir à l'affirmation unilatérale.»

Hilde Van Gelder, «*Dignité esthétique, proximité et distance : un paradoxe*», in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

■ «Toute réflexion sur le phénomène actuel du périurbain dans le contexte des villes africaines doit nécessairement partir d'une discussion sur la notion de "l'urbain" en Afrique. Comme l'a souligné Catherine Coquery-Vidrovitch, la ville en Afrique est "une aussi vieille affaire que dans le reste du monde". Il n'empêche que la colonisation du continent a constitué un élément décisif de l'urbanisme africain contemporain. En effet, même si elles ont souvent été érigées au-dessus des établissements existants avant l'arrivée des colonisateurs, les villes africaines sont dans une large partie

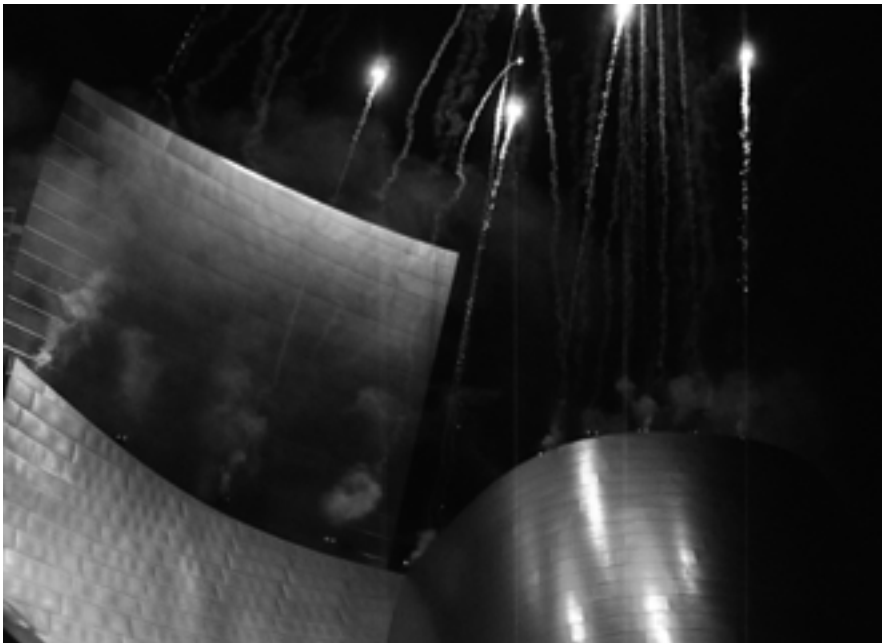


le résultat d'une importation de modèles, idées et pratiques urbaines de la métropole vers les colonies. Ces modèles et concepts furent adaptés et transformés pour répondre aux contextes locaux et aux spécificités de la société coloniale. Si par exemple les villes d'Occident connaissent parfois des structures spatiales témoignant des hiérarchies et des clivages de la société, des villes coloniales en Afrique (surtout subsaharienne) se caractérisent par un *urban apartheid* parlant de la ségrégation raciale qui est à la base du discours et des pratiques coloniaux. Ce processus d'importation et de transformation s'est poursuivi pendant l'ère de l'aide au développement, avec l'émergence d'une expertise spécifique dans le domaine de l'analyse, du planning et de la gestion urbaine dans le "tiers-monde". Aujourd'hui, une politique urbaine néolibérale coexiste avec un urbanisme informel à grande échelle dans plusieurs grands centres urbains africains qui se manifestent aussi comme des "villes flux" liées au milieu local aussi bien qu'à des réseaux mondiaux. Plusieurs auteurs comme AbdouMaliq Simone, Filip De Boeck ou Rem Koolhaas ont suggéré, chacun à leur manière, que la ville africaine nous force à repenser nos grilles de lectures conventionnelles pour pouvoir capter et comprendre les conditions urbaines qu'on y retrouve. Comment alors penser la notion de périurbain dans un contexte urbain africain, notion qui, en elle-même, est composite et se réfère à un espace flou ? Dans une analyse récente sur le phénomène du périurbain en Afrique centrale, Théodore Trefon suggère qu'il ne faut pas le voir tellement comme une catégorie géographique, indiquant les espaces situés physiquement entre la ville et le monde rural, mais plutôt le comprendre comme un espace hybride non loin d'un milieu urbain de forte densité et connaissant une forte croissance de population, où deux systèmes de pouvoir et de gestion, celui de l'administration officielle de l'État et celui du monde traditionnel ou coutumier, coexistent et entrent en concurrence. Plusieurs espaces hybrides de ce genre semblent en effet se trouver même à proximité des villes comme Kinshasa, Lagos, le Caire, Johannesburg ou Dakar, où la colonisation a

introduit l'opposition entre un centre-ville multifonctionnel et une périphérie plutôt résidentielle, mais qui au cours des années a pris d'autres formes qu'en Europe. Par exemple, les champs cultivés qu'ont créés les habitants de Kinshasa à côté de la piste d'atterrissage de l'aéroport de N'Dolo, situé non loin du centre-ville, constituent un espace qui n'est ni rural, ni urbain, mais lié à la rurbanisation, phénomène qui se manifeste fortement dans plusieurs villes en Afrique par ailleurs. Tout près de nombreux centres urbains, on retrouve des friches industrielles, abandonnées ou non, témoignant de la logique économique du projet colonial européen.» **Johan Lagae, Sofie Boonen, «Décoloniser l'espace (péri) urbain en République démocratique du Congo. Le Cas de Lubumbashi» in *Périurbains, territoires, réseaux et temporalités*, Lyon, Lieux Dits, 2013, p. 141.**

ALLAN SEKULA, GALA, 2005

■ «Le monumental Walt Disney Concert Hall est inauguré à Los Angeles en octobre 2003. Le bâtiment recouvert d'acier réfléchissant est constitué de volumes tout en courbe, signature de l'architecture post-moderne de Frank Gehry. Lors de l'ouverture, la mise en scène du lieu est grandiloquente. Un ballet d'éclairage rose, mauve, jaune tourne dans le ciel, digne d'un conte de fée. La caméra d'Allan Sekula décortique avec précision cet événement jet-set. À l'aide de zooms précis, il brosse le tableau d'une société qui se pavane, pose, en smoking et robe de soirée sur l'escalier monumental devant l'édifice. Des plateaux d'argent tenus par des gants blancs se faufilent dans la foule, les invités babillent, formules creuses et sourires de façade. La sécurité veille, oreillette à l'oreille et matraque au poing. Les plans toujours en mouvement nous dévoilent la rue de l'autre côté des barrières. Le commun des mortels passe, regarde de loin, tenu à distance. Dans *Gala*, l'utilisation répétée du zoom n'est pas de l'ordre de l'effet. Il connote l'inaccessibilité de cet événement barricadé et réservé aux nantis. Deux mondes, dont l'étanchéité est soulignée par les rubans jaunes de la police, se font face dans un espace unique : une portion de rue. L'un des deux a dû céder sous la pression de l'autre,



Allan Sekula, *Gala*, 2005
 Courtesy de l'Estate of Allan Sekula
 © Estate of Allan Sekula

un manifestant nous apprend que les sans-abri ont été évacués du quartier. Sans démonstration, en saisissant les détails révélateurs, le film accomplit une critique kaléidoscopique d'une culture de privilégiés.»

Texte de présentation du festival *Visions du Réel*, Nyon, 2006
 (en ligne : <http://www.visionsdureel.ch/fileadmin/moarch/pdf/06/0041.pdf>).

« Je m'appelle Jeff Deetrick, je suis avec les Travailleurs catholiques de Los Angeles. On a mis en place une soupe populaire gratuite et des consultations médicales en centre-ville. On publie aussi un journal, le *Catholic Agitator*. On est ici ce soir pour protester contre les, combien, 285 millions de dollars, euh.. que coûte l'inauguration de cette cathédrale musicale. Sur le trottoir d'en face, les pauvres sont harcelés quotidiennement, par la police mais aussi par les entreprises du centre-ville qui ont engagé leurs propres vigiles privés pour surveiller et harceler les sdf. Les sdf, ils sont sans arrêt verbalisés parce qu'ils traversent en dehors des clous, traînent sur le trottoir, s'assoient sur le trottoir, dorment sur le trottoir, euh... et même en respirant sur le trottoir, les pauvres de Los Angeles peuvent se retrouver en prison ! »
Dialogues du film *Gala*.

« Edward Dimendberg : Le Disney Concert Hall est devenu le symbole d'une centralité ratée, ce à quoi Los Angeles a toujours aspiré sans avoir jamais été capable de le concrétiser ? »

Allan Sekula : Précisément ! Il est impossible qu'une ville qui n'a pas de cœur, pour citer la chanson de Lou Rawls à propos de Chicago, ait un centre. Le Disney Hall lui-même irradie cette étincelle impitoyable qu'évoque Mike Davis dans *City of Quartz* (1990). C'est devenu le symbole même du nouveau centre-ville, systématiquement montré en toile de fond dans les publicités télévisées, surtout pour des voitures. L'une des choses que commémore le bâtiment, c'est l'impulsion automobile, les contours métalliques du design automobile élevé au rang de maniérisme. L'architecture elle-même est un cadeau fait aux photographes

publicitaires qui utilisent ses surfaces réfléchissantes pour faire ricocher la lumière sur les mannequins de mode et les skateboarders.

Et puisque Gehry se présente de plus en plus souvent lui-même comme un architecte-sculpteur, il m'arrive de penser qu'on pourrait rattacher ce bâtiment-ci ainsi que le Guggenheim Bilbao à l'esprit du *Modulateur espace-lumière* (1930) de László Moholy-Nagy.

ED : Cela serait une façon d'inscrire le Disney Concert Hall dans une filiation du modernisme. Que pensez-vous de sa fonction de mythe pour le Los Angeles contemporain ?

AS : Ce qui me frappe, c'est la fréquence avec laquelle ce bâtiment est comparé à un navire, mettant le cap vers l'intérieur des terres, vers le centre de la ville, comme s'il revenait d'un voyage autour du monde. Gehry reconnaît s'être inspiré des voiles gonflées par le vent des navires marchands et des galions hollandais peints par Hendrick Vroom au XVII^e siècle. Nous nous heurtons là à la non-identité de Los Angeles comme ville maritime, une ville qui reconnaît ses plages mais refuse d'admettre son port, pourtant l'un des plus grands du monde. Le triomphalisme de cette architecture dissimule un chapitre plus gênant de l'histoire de la Californie dans le développement du capitalisme mondial. Les navires en partance du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, chargés de peaux et d'or, puis d'oranges et de pétrole, sont aujourd'hui remplacés par des navires arrivant de Chine avec leurs cargaisons de jouets.»

Entretien entre Allan Sekula et Edward Dimenberg, in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

« En somme, je défends un art capable de documenter l'incapacité du capitalisme de monopole à procurer des conditions de vie véritablement humaines, un art qui renvoie à la remarque de Benjamin dans les *Thèses sur la philosophie de l'histoire*, qu'il "n'y a pas de document d'histoire qui ne soit aussi un document de barbarie". Contre la violence faite au corps humain, à l'environnement, à la capacité des travailleurs à contrôler leurs propres vies,



nous avons besoin d'opposer une résistance active, à la fois politique et symbolique, au pouvoir et à l'arrogance grandissants de ce capitalisme, une résistance destinée à terme à la transformation socialiste. On ne surmontera la foi naïve dans la subjectivité de l'artiste, d'un côté, et dans l'"objectivité" fondamentale du réalisme photographique, de l'autre, qu'au travers de la reconnaissance du travail culturel comme praxis. Comme le dit Marx: "On le voit, ce n'est qu'au niveau de la société que le subjectivisme et l'objectivisme, le spiritualisme et le matérialisme, l'activité et la passivité cessent d'être antagoniques. La solution des contradictions théoriques n'est possible que d'une manière pratique, par l'énergie pratique des hommes". Une représentation didactique et critique est une condition nécessaire mais insuffisante pour la transformation de la société. Une praxis plus vaste, plus globale, est à inventer» Allan Sekula, «Défaire le modernisme, réinventer le documentaire, notes sur une politique de la représentation», 1976-1978, in *Écrits sur la photographie*, Paris, Beaux-Arts de Paris, p. 172-173.

KHVAY SAMNANG, UNTITLED, 2011

« Khvay Samnang s'intéresse aux problèmes écologiques de son pays natal, le Cambodge, car ils résultent des injustices intergénérationnelles et des bains de sang qu'a connus le Sud au sens large. Son œuvre photofilmique, qui s'appuie sur des plans longs et mûrement réfléchis de paysages naturels altérés par l'aménagement forcé et les déchets d'origine humaine, parodie le style posé et observateur des documentaires sur la nature, tout en montrant la position des êtres humains au sein de cet environnement naturel. Bien entendu, *Untitled* (2011-en cours), qui mêle performance, installation vidéo et série photographique, place la présence de l'artiste au centre du paysage. Dans chacune des neuf photographies de ce projet et dans l'installation vidéo panoramique sur cinq écrans, la caméra est braquée sur son torse nu tandis que, immergé dans un lac jusqu'à la taille, il renverse des seaux de sable sur sa tête.

L'œuvre de Khvay porte sur la privatisation des lacs publics de Phnom Penh par les autorités cambodgiennes qui ont traité illégalement avec des promoteurs pour chasser des milliers de résidents des abords de ces lacs. Quatre mille familles ont déjà été expulsées des environs du lac Boeung Kak situé en centre-ville, et celles qui refusent les maigres indemnités proposées ont souvent été molestées ou emprisonnées. De plus, l'écosystème des lacs étant perturbé, on redoute des crues urbaines et des débordements des égouts. Dans ses neuf performances, réalisées au fil de l'année 2010 pendant les pauses-déjeuner des agents de sécurité, Khvay, campé dans les eaux de ces lacs à différentes étapes de leur aménagement, déversait sur lui un seau de sable. Cet acte simple et répétitif évoque le comblement et l'accaparement de ces lacs par des intérêts privés. »

Brianne Cohen, «L'Écolo-esthétique, les saccages et le photofilmique dans l'œuvre de Khvay Samnang», in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

« Dans une ville à moitié inondée à chaque longue averse, détruire le grand lac au nord de la capitale cambodgienne, Phnom Penh, réservoir naturel et séculaire, ne semble pas être un choix qui s'impose. Et pourtant c'est la décision qu'a prise avec enthousiasme la municipalité de la ville, en cédant, pour 50 millions d'euros, à une firme immobilière privée, une parcelle de 133 hectares dans le nord de la capitale, laquelle inclut le lac Boeung Kak, dont la superficie couvre 90 hectares. "C'est un espace ouvert au cœur de la ville, avec un potentiel fantastique pour devenir une aire de relaxation", raconte David Pred, fondateur de l'ONG Bridge across Borders, qui milite pour la préservation de Boeung Kak.

"Mais ce que voit le gouvernement, c'est 133 hectares de terrains immobiliers qui sont gâchés parce qu'il y a un lac". [...] Environ 20 000 personnes qui habitent sur le lac ou sur les berges sont sommées de déguerpir par la municipalité avec pour compensation une somme de 5 400 dollars

(3 600 euros). Après une série d'intimidations et de destructions de maisons par des policiers, beaucoup de riverains se sont résignés à accepter l'offre. Mais la destruction de Boeung Kak, qui doit laisser place à des centres commerciaux et des immeubles résidentiels de luxe pour les nouveaux riches de Phnom Penh, n'entraîne pas pour seule conséquence d'incalculables dégâts sociaux. Une étude menée en mars par une équipe d'ingénieurs hydrauliques australiens a conclu que le comblement du lac allait provoquer "une augmentation de la profondeur et du niveau des inondations, mais aussi de leur fréquence". "La municipalité de Phnom Penh développe son projet immobilier avant de s'occuper du problème du drainage des eaux. Ce devrait être l'inverse", explique Ben Caddis, le directeur technique de l'étude.

La question est d'autant plus sensible que Boeung Kak est le dernier lac de Phnom Penh à n'avoir pas été comblé pour faire place à des projets immobiliers. L'étude estime que l'étude d'impact sur l'environnement présenté par Shukaku, la firme cambodgienne qui a acheté le terrain à la municipalité, est totalement insuffisante. "Elle se réduit à quelques vagues affirmations de ce qui serait souhaitable de faire, sans aucun détail, ni aucune étude", indique Ben Caddis. De surcroît, Shukaku refuse toute responsabilité quant aux éventuels dégâts causés par les inondations. [...] L'affaire du lac Boeung Kak, selon plusieurs observateurs, reflète bien une attitude plus générale des autorités cambodgiennes. "Le principe est l'appât du gain à court terme sans souci des conséquences humaines ou environnementales, estime David Pred. Il faut vendre tout ce qu'on peut – ressources naturelles, forêts, sources d'énergie – jusqu'à ce qu'elles soient épuisées".»

Arnaud Dubus, «Phnom Penh touche les fonds du lac», *Libération*, 27 octobre 2009 (en ligne : http://www.liberation.fr/terre/2009/10/27/phnom-penh-touche-les-fonds-du-lac_590171).

■ «Khvay sollicite et met en scène son propre corps dans cette interaction être humain-Terre à la temporalité complexe, tout en donnant aux spectateurs un rôle central face aux conséquences avérées de celle-ci. Sur un mode écolo-esthétique, le spectateur est sommé de témoigner de cette violence socio-environnementale et de s'y opposer. *Untitled* constate une catastrophe imminente et nous en informe, mais exhume aussi les enjeux historiques plus profonds du changement écologique provoqué par l'homme».

Brianne Cohen, «L'Écolo-esthétique, les saccages et le photofilmique dans l'œuvre de Khvay Samnang», in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

ARTUR ŻMIJEWSKI, *HABANA LIBRE*, 2010,

■ «La critique que je pourrais formuler à propos de mon propre domaine d'activité est en définitive très simple. Elle se résume à cette phrase : l'art n'agit pas et ne fonctionne pas. En dépit de son potentiel considérable pour concevoir et créer une réalité ou mettre en œuvre une politique, il ne dépasse habituellement pas le stade de la présentation d'idées que personne n'a jamais l'intention de mettre en pratique. Existe-t-il un moyen de sortir de ce "cercle vicieux d'impuissance créatrice" ? Comment l'art peut-il contribuer

de manière performative à la création de réalité ? [...]

Dans l'esprit de ses praticiens, l'art peut instantanément transcender toute limite. Mais en fait, ses possibilités n'excèdent pas celles que nous avons créées en commun. Le miracle, à savoir la possibilité d'abolir les frontières, demeure une illusion, car nous fonctionnons nécessairement au sein d'un système de limitations en tout point dominé par la même langue de bois : liberté, autonomie, participation. C'est un système auquel des philosophes voyageurs apportent leur savoir-faire et proposent leurs services intellectuels, se prêtant à tout excès artistique. Si, dans les milieux artistiques et au-delà, on ne cesse d'entendre que l'art est aujourd'hui le décor du système néo-libéral, alors ce décor se compose non seulement des objets d'art eux-mêmes, mais aussi du discours intellectuel qui les encadre. C'est un discours qui gravite autour des œuvres d'art et, tel un trou noir, aspire en son centre, et sans la moindre exception, toute proposition radicale, révolutionnaire ou avant-gardiste, la transformant en spéculation et en réflexion théoriques, mais non en action.»

Artur Żmijewski, «Oublier la peur», in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

MADHI FLEIFEL, *XENOS*, 2013

■ «L'expérience de l'exil et d'être "l'autre" a toujours été le moteur de mon travail. Avec *Xenos*, j'ai eu envie de traiter l'isolement affectif dans un monde où la guerre, la paix et Dieu sont devenus des notions abstraites. Je voulais aussi explorer l'intimité entre deux amis proches, tous les deux exilés, mais vivant dans des univers différents. Avec *Xenos*, je poursuis une conversation entamée durant l'été 2010 avec Abu Eyad, un ami proche. Après avoir passé de longs mois ensemble dans le camp de réfugiés où nous avons vécu tous deux nos années d'apprentissage, il est parti en Grèce pour un voyage vers un autre genre d'exil. Parti plein d'espoir, il a vite déchanté et est devenu un étranger dans un pays étranger qui subissait lui-même sa propre rupture avec la "réalité".

Cette riche mosaïque d'hommes déracinés a mis crûment en relief de nombreuses facettes de l'exil qui, en temps normal, restent cachées. Dans cette lutte pour leur survie, Abu Eyad et ses compagnons n'avaient guère de temps à perdre avec les faux-semblants. Confronté à des camarades dans la même situation que moi, j'ai dû une nouvelle fois me pencher sur ma propre identité et ma propre expérience de l'exil.

Dans ce contexte, les conversations quotidiennes entre amis prennent une autre dimension, elles deviennent une fenêtre sur un autre monde que peu de gens peuvent comprendre.» **Madhi Fleifel, «Mot de l'artiste», in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.**

DANIELA ORTIZ, *TRIBUTE TO THE FALLEN*, 2012

■ «*Laisés-pour-compte*, tragédie, rêves, drame, détresse : tels sont les termes qui reviennent au sujet des populations migrantes en Europe lorsqu'il y a des morts à déplorer. En revanche, si le migrant est toujours en vie, le vocabulaire change de façon radicale : *massif*, *incontrôlé*, *avalanche*, *afflux* sont les mots employés, à l'image des mesures



Daniela Ortiz et Xosé Quiroga,
Homenaje a los caídos, 2012
 Courtesy des artistes
 © Daniela Ortiz et Xosé Quiroga

prises par les États membres et les organismes européens. Caméras à infrarouge, systèmes de surveillance, unités de police, avions, bases de données, consuls et juges sont parmi les moyens déployés pour identifier et arrêter les migrants, si tant est qu'ils soient encore vivants, bien sûr. Dans le cas contraire, la machine est arrêtée et les dossiers sont immédiatement classés sans qu'on prenne la peine d'identifier les corps. [...]

C'est dans le discours sur les politiques migratoires qu'apparaissent les principales contradictions. Celles-ci nous révèlent comment on tente de nous dissimuler les nouvelles formes de colonialisme, qui ne s'applique plus seulement en dehors des frontières du Nord mais – comme le mentionne Ramón Grosfoguel sur les pas de Frantz Fanon – dans la zone du non-être, un territoire qui en l'occurrence a pu être créé au sein de la métropole par une série de normes, de lois et de règles décidées par les gouvernants et citoyens européens mais qui sont appliquées aux arrivants des (ex-)colonies, aux migrants, aux non-citoyens. »

Daniela Ortiz, «Notes sur l'intégration de la colonialité dans le contrôle migratoire», in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

■ « *Homenaje a los caídos* [Hommage aux martyrs] fait partie d'une série de projets ponctuels réalisés tous les 12 octobre dans le cadre de la fête nationale espagnole : chaque année nous réalisons une vidéo, une action ou une intervention que nous diffusons par courrier électronique puis sur les réseaux sociaux dès le lendemain ; nous avons menés à bien tous ces projets uniquement grâce à l'autogestion. La plupart des projets que nous avons réalisés dans le contexte européen partent d'une analyse, d'une réflexion critique et d'une volonté de combattre les structures de contrôle migratoire que nous relierions aux études sur la colonialité développées par des auteurs tels que Frantz Fanon, Silvia Rivera Cusicanqui, Joseph Massad ou Ramón Grosfoguel. Ce projet, comme d'autres, prend pour point de départ l'urgence de dénoncer la situation de

harcèlement et d'exploitation que subissent les populations migrantes dans l'Union européenne.

Daniela Ortiz, «Mot de l'artiste», in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique pour tablettes, Paris, Jeu de Paume, 2014.

1. Allusion explicite à l'hommage aux morts tombés pour l'Espagne, cérémonie à la fois militaire et religieuse qui a lieu pour rendre hommage aux membres des forces armées morts dans l'exercice de leurs fonctions. À cette occasion est entonné l'«himno a los caídos» que l'on entend à la fin de la vidéo de l'artiste quand défilent les noms des émigrés et les crédits [N.d.T.]»

■ «PLACE COLOMB

Située au centre de Madrid, son nom rend honneur à Christophe Colomb.

Elle fut construite entre 1881 et 1885 en cadeau de mariage à Alphonse XII.

Le 12 octobre 2012.

Samba Martine, après trente-huit jours de détention au Centre d'internement des étrangers d'Aluche, est morte à l'hôpital du 12-October.

«Mademoiselle, mademoiselle... bonjour... pouvez-vous... êtes-vous en train d'enregistrer ? Aujourd'hui on ne peut pas manifester... c'est une zone... c'est un jour national... vous devriez aller ailleurs pour manifester.»

Dialogues de *Tribute to the Fallen* de Daniela Ortiz.

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

Afin de préparer ou de prolonger la découverte de ce projet de « Vidéothèque éphémère », et en lien avec les éléments de documentation et d'analyse de ce dossier, les pistes suivantes sont regroupées en six thèmes :

- « Dispositifs de présentation » ;
- « Écrans et consultation » ;
- « Espaces de projection » ;
- « Approches des images en mouvement » ;
- « Montage et narration » ;
- « Images et sons ».

DISPOSITIFS DE PRÉSENTATION

« Conçu comme un dispositif mixte et ouvert, [la vidéothèque] permet au public de visionner librement des vidéos sur des écrans individuels ou de découvrir ces mêmes œuvres sur grand écran. En proposant au spectateur de créer sa propre programmation et de revenir dans les salles dédiées au projet, le second volet de cette "Vidéothèque éphémère" se positionne avant tout comme une archive provisoire de vidéos réalisées ces dix dernières années à travers des contextes et des territoires très variés ». (Hilde Van Gelder et Marta Ponsa Salvador, « Introduction », in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, dossier de presse du projet, Paris, Jeu de Paume, 2014.)

« La scénographie des expositions de vidéos est une question qui est loin d'être subsidiaire. Maintenant que la légitimité de la vidéo est acquise, c'est effectivement aux conditions de monstration que les artistes et les institutions réfléchissent, après s'être désintéressés d'elles. Comment "installer" le visiteur ? Pour revenir au début de ce chapitre, la télévision dans le salon est une installation, comme une vidéoprojection à double écran de 4 mètres de base, placés face à face. Diffuser une bande-vidéo de 30 minutes et faire tourner en boucle une projection de 2 minutes correspondent à deux projets d'exposition différents, qui demandent donc des réponses adaptées. Une projection n'est pas une installation, elle peut l'être quand l'espace est véritablement mis en jeu par le dispositif, autrement qu'en référence au cinéma ; le "sentiment d'espace" est donc pris en compte et réfléchi par les artistes qui se préoccupent de plus en plus des modalités de l'exposition et de son impact sur la réception. Dan Graham et son *Interior Design For Space Showing Videos* (1986), dispositif de diffusion de monobandes dans l'espace public, a déjà été évoqué ; on peut également citer celui que Johan Grimonprez et Herman Asselberghs conçoivent en 1997 pour le Centre Georges-Pompidou et la Documenta X, *Prends garde ! À jouer au fantôme on le devient*. Une collection de vidéos proposée sur les lieux ou bien des bandes que les spectateurs

pouvaient apporter étaient visionnées sur des moniteurs disposés dans un vaste salon, mimant, dans l'espace du musée, les caractéristiques d'un espace privé : fauteuils et canapés confortables, tasses de thé et télécommande. Ces projets ont l'avantage de tenir compte des formats et des temporalités engagées par les œuvres et de leur gestion par le spectateur ; en effet, l'utilisateur de l'art contemporain est habitué à bouger pour appréhender les œuvres, et à trouver la posture la plus adéquate. » (« Du moniteur à la projection : l'installation dans tous ses états. Espace et dispositifs », in Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 174.)

■ Le dispositif de la « Vidéothèque éphémère » propose au public deux modalités différentes de visionnage des films :

- Une salle de consultation, où sept moniteurs dotés chacun de deux casques permettent de consulter l'ensemble des œuvres, de regarder individuellement les vidéos de son choix et de construire son propre parcours dans la programmation.

- Une salle de projection, dans laquelle les films sont diffusés sur grand écran, en continu, par ordre alphabétique des auteurs des vidéos. Le spectateur peut entrer à tout moment et s'installer le temps qu'il souhaite sur des assises et poufs mobiles. Une signalétique à l'entrée de la salle indique l'auteur, le titre et la durée du film en cours.

En outre, à partir du 11 novembre 2014, les films sont également projetés au niveau -1, à proximité de l'auditorium du Jeu de Paume. Enfin, dans la salle de consultation et à l'entresol, des tablettes permettent également de consulter l'application numérique *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*.

Le spectateur est un des éléments du dispositif, il peut se déplacer, choisir les modalités et la durée du visionnage des œuvres. Il est invité à expérimenter la dynamique des passages et des liens entre les vidéos, à inventer des alternatives possibles, à se questionner et à rechercher un point de vue.

- Étudier la manière dont les espaces du Jeu de Paume ont été investis et transformés pour

ce projet (scénographie, éclairage, mobilier et disposition, signalétique...).

- Qu'implique ce dispositif quant au rapport aux œuvres ?

- Revenir sur l'idée d'« archive provisoire » évoquée par les commissaires du projet.

- Analyser en quoi le projet de cette « Vidéothèque éphémère » se distingue de la mise en espace d'une exposition monographique ou thématique.

■ En vous référant aux extraits de textes ci-dessous ou en proposant aux élèves de faire des recherches, distinguer le dispositif de la vidéothèque éphémère de la notion d'installation en tant que catégorie artistique.

- « La notion d'installation parcourt l'art du XX^e siècle : elle en témoigne au fil du temps en y intégrant les acquis que les avant-gardes successives apportèrent à l'évolution de l'art : décloisonnement des disciplines artistiques, assemblage de matériaux hétéroclites et para-artistiques, fuite des lieux institutionnels, participation active du spectateur, indétermination et choix de l'éphémère.

D'abord liée au ballet, au théâtre ou aux concerts des avant-gardes historiques, elle devient l'environnement-cadre des actions, happenings et performances, intégrant dans des dispositifs de plus en plus sophistiqués les recherches des nouvelles technologies : installations dites vidéo, sonores, multimédias faites in situ, ou non, et en rapport, ou pas, avec la nature.

Aujourd'hui, l'installation est le lieu de réflexion sur le "cadre" où l'art se manifeste, lieu des implications formelles symboliques et idéologiques que cet espace joue dans la réception de l'œuvre. Elle interroge ainsi les codes qui conditionnent les relations art / spectateur, lequel en se déplaçant découvre l'impossible globalité de l'œuvre. Il lui est laissé l'initiative de structurer et de mémoriser ses réseaux multiples pour la reconstituer mentalement. » (« L'installation », in Mathilde Ferrer (dir.), *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, éditions de l'École nationale supérieure des beaux-arts, 1990, p. 318-319.)

– « Le privilège de l'installation vidéo est d'impliquer globalement le visiteur en sollicitant tous ses sens. Le corps n'y est jamais confronté au seul dispositif électronique mais aussi à un espace déterminé. L'installation peut nier l'architecture du lieu d'exposition et abolir tout repère en plongeant la salle dans l'obscurité. Elle peut exploiter aussi ce lieu tel qu'il est avec ses pièces séparées, la transparence des vitres ouvrant sur l'extérieur, ses couloirs, escaliers, entrées, ses vastes salles ou ses recoins... Il lui arrive encore de procéder à des constructions spécifiques (les chambres optiques de Dan Graham) ou à des aménagements intérieurs à l'aide d'éléments architectoniques tels des panneaux de diverses dimensions (les couloirs de Bruce Nauman). Quelle que soit l'option adoptée l'architecture joue un rôle essentiel dans la conception de ces œuvres. [...] L'enjeu consiste à produire certains effets sur le comportement du visiteur, à éveiller chez lui des sensations susceptibles d'ouvrir diverses interrogations. » (« Dispositifs », in Anne-Marie Duguet, *Déjouer l'image : créations électroniques et numériques*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, p. 36.)

– « Multiplicité des modes d'apparition de l'image vidéo, caractère unique de chaque version d'une installation, adaptation aux lieux et aux circonstances, grande plasticité des paramètres de réalisation... : voilà autant d'éléments qui configurent une certaine manière de faire exister l'œuvre relevant davantage du nomadisme que de la stabilité. Ce qui est mis en avant ici, c'est l'ouverture et la multiplicité des formes que peut revêtir une proposition artistique, qui s'oppose à la clôture ferme et définitive d'une forme supposée idéale. » (« Du moniteur à la projection : l'installation dans tous ces états. Espace et dispositifs », in Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 136-137.)

– Vous pouvez également vous appuyer sur certaines des œuvres de la programmation qui existent aussi sous forme d'installation : *Bilbao Song* de Peter Friedl (rétro-projection incrustée dans la cimaise, l'ombre du visiteur ne peut pas se projeter sur l'image), *Untitled* de Khvay Samnang (multi-projections dans une salle obscure) ou *The Return of the Axum Obelisk* de Theo Eshetu (installation multi-écrans, conçue comme une sculpture dans l'espace d'exposition). Précisons que la présentation des vidéos dans le dispositif spécifique de la « Vidéothèque éphémère » se fait en accord et avec l'autorisation des artistes (ou leur ayant droit). Concernant le travail de Theo Eshetu, vous pouvez consulter plus particulièrement la vidéo suivante, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=rRyWJunldeo>. Dans cette conférence, il explique, à partir de la 41^e minute, sa volonté de présenter son travail sous forme d'installation dans un premier temps, puis de vidéo-projection dans un second temps. Il évoque les effets que ces différents modes de diffusion peuvent produire sur le spectateur.

ÉCRANS ET CONSULTATION

« Écran : il s'agit de la surface sur laquelle est projetée une image. Par extension, un écran désigne désormais tout dispositif technique mettant en œuvre une technique d'affichage d'images. Les écrans télévisés (à tube cathodique) sont utilisés par les artistes aussi bien comme matériau de création, comme composant artistique d'une œuvre et tout simplement comme moyen de diffuser leurs œuvres. Ils sont progressivement remplacés depuis les années 2000 par les écrans à cristaux liquides (LCD) et les écrans à plasma. Ce renouvellement technologique introduit une nouvelle manière d'appréhender l'œuvre vidéo qui peut se penser aujourd'hui comme un véritable tableau en mouvement. » (Rachida Bouaiss, « Abécédaire technique », in Stéphanie Moisdon, *Qu'est-ce que l'art vidéo aujourd'hui ?*, Paris, Beaux-Arts éditions, 2008, p. 60.)

« Le poste de télévision, remplacé dans la pratique de la vidéo par le moniteur, objet spécialisé dans la diffusion de bandes-vidéo et non dans la réception des ondes herziennes, trouve très vite sa place dans l'installation vidéo – celle que trouve tout ready-made, objet fabriqué déplacé dans l'institution artistique. Celle-ci le « ramène dans le domaine du mobilier ; le poste de télévision dans la galerie / musée, est pris dans le dispositif sculptural de l'installation, de la même manière que le poste de télévision dans la maison est entouré par les autres meubles de la pièce » (Vito Acconci). (« Du moniteur à la projection : l'installation dans tous ces états. Espaces et dispositifs », in Françoise Parfait, *Vidéo, un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 144.)

« YouTube / DailyMotion : Sites web d'hébergement de vidéos sur lesquels les utilisateurs peuvent envoyer, visualiser et se partager des séquences vidéos. Ces deux sites s'imposent aujourd'hui comme de nouveaux espaces d'échange et de diffusion de vidéos en tout genre, et en particulier d'œuvres d'art vidéo. On y visualise au gré des envois à la fois des œuvres historiques de l'art vidéo mais également des œuvres de jeunes artistes qui y trouvent un espace de diffusion alternatif aux lieux d'art traditionnels. » (Rachida Bouaiss, « Abécédaire technique », in Stéphanie Moisdon, *Qu'est-ce que l'art vidéo aujourd'hui ?*, Paris, Beaux-Arts éditions, 2008, p. 61.)

■ Étudier les dispositifs de diffusion des images sur écrans individuels, depuis la télévision et les moniteurs jusqu'aux ordinateurs, plateformes en ligne sur Internet et téléphones mobiles actuels.

■ Comparer les modalités de diffusion et de visionnage citées ci-dessus avec le dispositif de consultation de la « Vidéothèque éphémère » : – De quels types d'espaces peut-on rapprocher la salle de consultation individuelle (salon, web café...) ? S'y comporte-t-on pour autant de la même façon ? Pourquoi ?

– Identifier à chaque fois par qui et de quelle manière les vidéos sont sélectionnées. Comparer les réponses avec le cas de la « Vidéothèque éphémère » : le choix du spectateur est-il totalement ouvert ici et en quoi est-il déterminé par les variables du dispositif de présentation ?

– Cette réflexion autour de la notion de sélection peut être rapprochée de la question de l'*editing* soulevée dans la rétrospective du photographe Garry Winogrand (voir l'encadré « Repères » dans le « dossier documentaire » de l'exposition, en ligne sur le site du Jeu de Paume). Ces questions conduisent à s'interroger sur le contenu de ce que l'on montre (ou de ce que l'on ne montre pas), mais aussi sur les notions d'auteur et de commissariat d'exposition.

– Étudier enfin la façon dont les modalités de sélection et de diffusion des œuvres induisent la relation (active, passive, critique, contemplative...) du spectateur aux images.

■ Dans la salle « consultation » du dispositif de la « Vidéothèque éphémère » au Jeu de Paume et parmi les œuvres présentées, inciter les élèves à rechercher différents genres de film : documentaire, fiction, animation... Vous pouvez vous référer aux définitions suivantes :

– Documentaire : genre de film, traitant d'un sujet emprunté au réel, et dans lequel un point de vue est affirmé (à la différence du reportage). Robert Flaherty, Jean Rouch, Raymond Depardon sont d'importants réalisateurs de documentaires.

– Fiction : un film de fiction développe une continuité narrative, un récit. C'est une œuvre de création qui comporte les étapes du scénario (écriture originale ou adaptation littéraire), de la réalisation et du montage. Tous les choix sont supervisés par le réalisateur (qui peut aussi être l'auteur de son film). En fonction de la durée, on parle de court ou de long métrage (durée supérieure à une heure). On oppose traditionnellement cinéma de fiction et cinéma documentaire (depuis Lumière et Méliès aux origines du cinéma), mais de nombreux exemples de mélange des genres jalonnent l'histoire du cinéma (Roberto Rossellini, Agnès Varda, Alain Cavalier, les frères Dardenne...).

– Film d'animation (ou dessin animé) : « Le film d'animation est une technique élaborée à partir d'images dessinées, d'images créées par ordinateur ou de photographies qui sont "montées" dans une suite logique permettant une impression d'activité et de mouvement. Quelles que soient les techniques utilisées, le principe est toujours le même : le mouvement est décomposé en une succession d'images fixes dont la vision, à une fréquence donnée, donne l'illusion du mouvement continu ». (École d'art Camille Lambert, « Fiche sur le film d'animation », en ligne : http://www.ema91.asso.fr/festival/fiches/film_danimation/web_film_danimation.pdf).

■ Toujours dans le dispositif permettant de consulter et de visionner l'ensemble des vidéos, proposer aux élèves, par groupe de deux, d'expérimenter et de réaliser un parcours en associant par exemple trois films.

– Lors d'une séance de mise en commun, demander à chaque binôme de retracer leurs choix de vidéos, en détaillant les passages et les liens, les distinctions ou les contrepoints qu'ils ont pu construire entre les films.

– Inviter les élèves à réfléchir sur les rapports effectués entre les films et rapprocher cette démarche de la pratique du montage.

■ En regard des propositions de parcours de la partie précédente de ce dossier, travailler avec les élèves et les groupes sur une thématique, qui pourra être développée en amont et en aval de la visite.

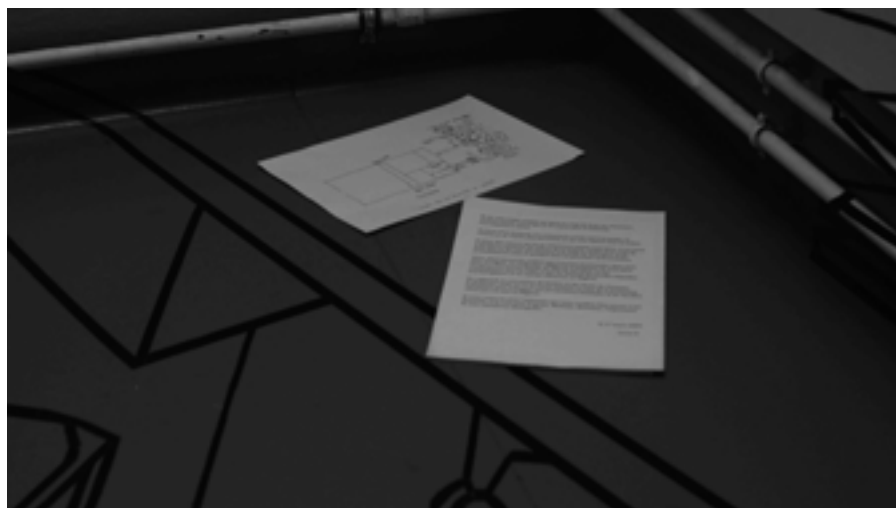
– Étudier notamment les divergences et les passages entre le documentaire et la fiction, les questions environnementales, les espaces urbains et les réalités sociales contemporaines, les relations au passé et à l'histoire, les liens entre image et mémoire...

– Proposer ensuite aux élèves de réaliser une sélection de vidéos et de réfléchir à une séquence de présentation à partir des thématiques et des questions soulevées.

ESPACES DE PROJECTION

« La projection relève d'une histoire méconnue appartenant aux domaines de la physique, de la géométrie, de l'optique, de la psychologie, de la représentation picturale et architecturale, des arts du spectacle. Le dictionnaire le plus banal donne à sentir, dans sa définition la plus succincte, le caractère amphibologique du mot : action de projeter des images sur un écran et représentation d'un volume sur une surface plane. Le spectacle et la géométrie, champs d'activité éloignés l'un de l'autre, sont confondus dans le même mot. Avec la diapositive ou le film, il s'agit bien pourtant d'un résultat comparable : un volume rapporté à une surface, illusion et codification géométrique, mirage et science. Au mot *projeter*, l'esprit commun convoque les mots envisager, imaginer, préméditer, prévoir, autant qu'éjecter, expulser, lancer, pousser. Autrement dit, des mots qui évoquent des activités de la pensée autant que l'activité physique ou corporelle. Pourtant, si nous resserrons notre acception de la projection, celle liée au transport lumineux des images, et si nous tentons simultanément d'énumérer le plus grand nombre possible de catégories d'images sans considération de leur champ d'application ou de leur usage pratique ou symbolique, nous percevons spontanément deux grands modes de réalisation de l'image : les supports matériels auxquels adhère l'image indissociable de ce support et les dispositifs de projection lumineuse dont un écran immaculé (ou non) intercepte éphémèrement (ou non) le rayon. » (Dominique Païni, *Le Temps exposé. Le Cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002, p. 46.)

« Projection : Technique utilisée pour la diffusion des œuvres vidéo sur une surface qui matérialise les images projetées depuis un vidéo-projecteur. S'il existe des modalités de projection quasi



standardisées notamment par l'industrie cinématographique, les artistes proposent de dépasser les limites habituelles du cadre de projection, et ce dès le début de l'histoire du cinéma (Abel Gance et son *Napoléon* réalisé sur triple écran en 1927) jusqu'à aujourd'hui, via notamment les installations multi-écrans contemporaines.» (Rachida Bouaiss, « Abécédaire technique », in Stéphanie Moïsdon, *Qu'est-ce que l'art vidéo aujourd'hui ?*, Paris, Beaux-Arts éditions, 2008, p. 61.)

■ Distinguer la vision d'un film projeté dans une salle d'exposition sur grand écran et les modalités de consultation sur les écrans individuels.

– Détailler le dispositif de projection dans une salle de cinéma (aménagement de l'espace et position du spectateur, seul ou en groupe, place de l'écran, du projecteur, obscurité...).

– Quels effets produisent ce type de dispositif sur le spectateur et sa manière de voir le film ?

– Comparer cette expérience avec celle des salles de projection de la « Vidéothèque éphémère » au Jeu de Paume (au premier étage et, à partir du 11 novembre 2014, au niveau -1).

– Rechercher ou imaginer d'autres modalités et dispositifs de projection.

■ Expérimenter des dispositifs de projection antérieurs à l'invention du cinéma :

– La *camera obscura* : « Depuis l'Antiquité, on connaît le principe de la vision : toute chose éclairée réfléchit de la lumière et ce sont des rayons lumineux que notre œil perçoit. Le système de la "chambre noire" (aussi appelée, de son nom latin, "camera obscura") permet de projeter ces rayons à l'intérieur d'une boîte et d'y faire ainsi apparaître l'image des choses. À la Renaissance, Léonard de Vinci se servait déjà d'une *camera obscura* pour réaliser ses dessins. Au début du XIX^e siècle, on met au point un support sensible à la lumière qui, placé dans la boîte, garde la trace de l'image projetée : la photographie est inventée ! » (Julie Jones, Michel Poivert, *Histoires de la photographie*, Paris, Jeu de Paume / Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour Éditeur, 2014, p. 5)

– Transformer la salle de classe ou une salle de l'établissement en *camera obscura*, en obstruant toutes les fenêtres avec du plastique noir. Dans l'un de ces plastiques, percer un petit trou d'environ 5 millimètres pour laisser entrer la lumière. Installer ensuite un grand écran blanc à l'intérieur de la pièce en face de l'ouverture. Il est possible d'installer du papier photosensible sur l'écran afin d'enregistrer l'image projetée.

– La « lanterne magique » : « Magie de la projection. Si on allume l'ampoule à l'intérieur du coffre et si on referme la petite porte, alors la lumière sort par l'objectif. Elle se projette sur le mur, formant ainsi un grand rond de lumière. S'il fait bien noir dans la pièce, le rond de lumière est encore plus beau. On peut alors jouer avec ses mains pour faire apparaître l'ombre d'un chien, d'un oiseau, d'un lapin... On peut même inventer des animaux qui n'existent pas, des monstres... Mais avec une lanterne magique, on fait beaucoup mieux. Pour cela, il faut prendre encore autre chose : des images. Mais pas n'importe quelles images : des images peintes sur des plaques de verre. Elles sont là, bien rangées dans le couvercle de la boîte. On en choisit une et on la glisse entre le coffre et l'objectif, dans une fente qui est juste à la bonne taille. Alors, l'image de la plaque apparaît en grand, à l'intérieur du rond de lumière. [...]

Dans les villes, les projections de lanternes magiques avaient lieu dans de grandes salles de spectacle. Vers 1850, à Londres, on assistait à de belles projections, dans une salle très grande et luxueusement décorée, la Royal Polytechnic. La lanterne magique était installée derrière les spectateurs, dans une cabine, comme les projecteurs aujourd'hui dans les salles de cinéma. » (Élodie Imbeau, *Lanternes magiques*, Arles, Actes Sud / Paris, La Cinémathèque française, 2006, p. 10, 11 et 34.)

– Après une introduction sur l'histoire des lanternes magiques, chaque élève élabore un récit (inspiré d'un conte par exemple), en quelques vignettes qu'il dessine sur une plaque de plastique. Les



Page 58 :
Hayoun Kwon, *Manque de preuves*, 2011
Courtesy de la galerie Dohyang Lee, Paris
© Hayoun Kwon

Page 59 :
Ursula Biemann, *Deep Weather*, 2013
Courtesy de l'artiste
© Ursula Biemann 2013

élèves sont ensuite invités à « bonimenter », c'est-à-dire à commenter leur plaque publiquement au moment de la projection.

■ Après la visite du dispositif de la salle de projection de la « Vidéotheque éphémère », partager, oralement ou par écrit, l'expérience de l'enchaînement des vidéos qui ont été regardées en groupe (l'ordre des projections n'étant pas déterminé par des rapprochements de contenu mais par la liste alphabétique des noms des artistes). Discuter et argumenter les questionnements et réflexions que cette séquence a pu provoquer chez chacun.

■ À partir d'images préalablement sélectionnées en classe, demander aux élèves d'imaginer des séquences de présentation fondées sur différents principes d'enchaînement (chronologique, par format, aléatoire, à partir d'un algorithme informatique...).

– On peut notamment s'appuyer sur des exemples concrets d'expositions telles que « Des images comme des oiseaux », présentée en 2013 à la Friche la Belle de Mai de Marseille (ordre alphabétique) ou « Le mur », récemment présentée à la maison rouge à Paris (sur la base d'un algorithme).

– Analyser comment le principe de classement influe sur la perception des images (modification, clarification, enrichissement, questionnement...).

APPROCHES DES IMAGES EN MOUVEMENT

« Le concept de "nouvelles images" renvoie à l'ensemble des mutations subies par l'image au cours du dernier siècle : intégration du mouvement, du son, possibilité de modifier une image, de créer une représentation virtuelle de la réalité sans modèle préexistant... Parmi les formes multiples d'images produites par la technique moderne, on peut distinguer trois familles principales : l'image photographique, l'image électronique et l'image numérique.

– *L'image photographique* : elle repose sur une technique de reproduction chimique. La lumière laisse des traces sur un support photochimique, le négatif, à partir duquel on peut développer la photo proprement dite. [...] Le cinéma s'inscrit dans la même tradition technique que la photographie : il s'agit, là encore, d'un système de reproduction par traces sur un support chimique. Cependant, le mouvement s'intègre désormais à l'image grâce à la production d'instantanés successifs qui restituent le mouvement réel. Le grand apport du cinéma est d'opérer la jonction entre représentation imagée et temporalité.

– *L'image électronique* : dans ce type d'images, le lien de continuité entre la lumière naturelle, le négatif et l'image produite est rompu. Désormais s'intercale un processus d'analyse et de transformation de la lumière en un signal électronique à partir duquel on reforme l'image par balayage sur un écran. La télévision, qui fonctionne à partir d'une projection sur un tube cathodique, représente la forme la plus courante d'image électronique. Son innovation principale est l'avènement du direct : le système d'analyse électronique permet une reproduction instantanée des événements réels qu'elle prend pour objet. Soulignons le paradoxe par lequel le processus analogique introduit une médiation supplémentaire entre le réel et l'image, qui est celle de l'analyse électronique, tout en restituant l'immédiateté du réel et en supprimant toute distance temporelle.

– *L'image numérique (ou image de synthèse)* : son principe est la retranscription de l'image captée en une grille de chiffres emmagasinée dans une mémoire. Cette grille peut être modulée, réorganisée selon des combinaisons différentes qui correspondent à autant de modifications possibles de l'image. On est donc confronté à une nouvelle rupture fondamentale : il ne s'agit plus désormais d'enregistrer des images, mais de les créer par projection sur un écran cathodique. L'image peut alors se passer de tout modèle : elle ne représente plus, mais elle modélise le réel. » (*L'Image*, textes

choisis et présentés par Laurent Lavaud, Paris, Flammarion, 1999, p. 225-226.)

« Du latin *video*, "je vois", la vidéo regroupe des techniques et technologies qui permettent l'enregistrement et la restitution d'images animées, sonores ou non, sur un support adapté à l'électronique et non argentique. On distingue la vidéo analogique basée sur la transformation de vibrations en impulsions électriques de la vidéo numérique qui ne repose que sur des signaux binaires. L'analogique capture et préserve l'image saisie du réel, quand le numérique la capture en l'abstrayant par un transcodage de l'information en une suite de 0 et de 1. Le numérique offre ainsi une véritable liberté et souplesse aux artistes qui peuvent passer d'un support à l'autre (de la caméra numérique pour la prise de vue au DVD ou au disque dur de l'ordinateur pour le visionnage et le montage) sans aucune déperdition. » (Rachida Bouaiss, « Abécédaire technique », in Stéphanie Moisdon, *Qu'est-ce que l'art vidéo aujourd'hui ?*, Paris, Beaux Arts éditions, 2008, p. 61.)

■ Distinguer les différentes technologies des images en mouvement : supports, modes de diffusion, spécificités et possibilités. Envisager également les passages d'un support à l'autre. Parmi les vidéos présentées dans ce projet de « Vidéotheque éphémère », on peut repérer :
– un film 35 mm sur support DVD : *Seven Intellectual in the Bamboo Forest, Part I* (2003) de Yang Fudong ;
– un film 16 mm transféré en vidéo HD : *Building stories #001 [That Distant Piece of Mine]* (2014) d'Els Opsomer ;
– une vidéo numérique : *Gala* (2005) d'Allan Sekula ;
– un film d'animation : *Orlando's Book* (2013) de Wendy Morris ;
– des images virtuelles : *Manque des preuves* (2011) de Hayoun Kwon.

■ Faire des recherches sur les premières expériences de mouvement des images, qui reposent sur le principe de la persistance rétinienne.

« La persistance rétinienne est la capacité de l'œil (et du cerveau) à superposer une image déjà vue aux images que l'on est en train de voir. Elle résulte du temps de traitement biochimique des signaux optiques par la rétine et le cerveau. Elle est plus forte et plus longue si l'image observée est lumineuse. Cette propriété de l'œil est utilisée par le cinéma et la télévision pour donner l'impression d'un mouvement continu à partir d'une séquence d'images fixes » (Jean-Jacques Rousseau, « Persistance rétinienne », en ligne sur le site « Physique et simulations numériques » (<http://ressources.univ-lemans.fr/AccessLibre/UM/Pedago/physique/02/optigeo/retine.html>)).

– Fabriquer des objets qui utilisent ce principe physique pour donner l'illusion du mouvement : thaumatrope, zootrope, flipbook (folioscope)...

– Réaliser un thaumatrope en papier. Un dossier en ligne de l'Inspection académique du Nord détaille les besoins en matériel et le déroulé de l'activité (<http://www.animage.org/index.php?page=ateliers&article=thaumatrope>).

Les hommes préhistoriques réalisaient déjà des thaumatropes en gravant des os d'animaux, vous pouvez consulter la reconstitution de Florent Rivière sur son blog en ligne (<http://florentriviere.blogspot.fr/2011/11/la-prehistoire-du-cinema.html/>).

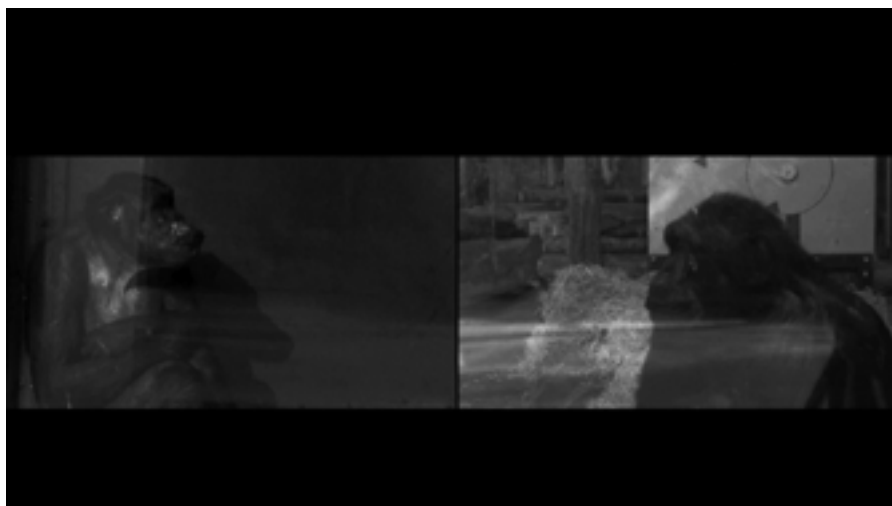
– Pour le flipbook, afin que l'effet de mouvement soit bien perceptible, il faut qu'il soit composé d'au moins 35 feuilles. Vous pouvez partir d'une image photocopiée sur laquelle il suffira d'ajouter un objet qui se déplacera dans l'image. Pour les élèves plus jeunes, l'utilisation d'un tampon peut faciliter la réalisation. Relier l'ensemble des pages avec une pince à dessin. Vous pouvez vous référer au dossier « Créer des images animées » de l'Inspection académique du Nord, académie de Lille, réalisé en 2008, à télécharger en ligne (<http://www.occe63.fr/uploaded/101-dossier.pdf>).

■ Expérimenter la durée dans l'image en mouvement :

- Prendre la photographie d'un paysage ou d'une personne.
- Avec le même cadrage et le même point de vue, en plan fixe, réaliser un film de quelques minutes.
- Demander aux élèves de comparer les spécificités des deux médiums. Ce que donne à voir l'un et pas l'autre, les modalités de perception par le spectateur de l'un et de l'autre.

■ Initier les élèves à l'analyse filmique à partir d'extraits de films et d'exercices sur le site Internet : <http://www.centreimages.fr/vocabulaire/>. Ce cours en ligne permet, par le moyen d'un logiciel, d'analyser les différents axes de la réalisation filmique (plan, cadre, montage et son).

– Pour le vocabulaire et les principales définitions, vous pouvez consulter le « Lexique de l'image en mouvement », proposé dans le « dossier enseignants » de l'exposition



Natacha Nisic. Écho (en ligne sur le site du Jeu de Paume, rubrique « Éducatif » puis « Ressources »).

■ Étudier les effets produits par certains mouvements de caméra, notamment le « travelling latéral ».

– « Travelling : Déplacement de la caméra placée sur un chariot roulant sur des rails et qui est pratiqué pour traduire le mouvement ou réaliser des effets spéciaux. *Travelling avant, arrière, latéral.* » (Définition du travelling, Centre national de ressources textuelles et lexicales, en ligne : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/travelling>).

– Visionner le premier travelling de l'histoire du cinéma – un travelling latéral (en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=rZyNe4CwTrU>) Il est l'œuvre d'un opérateur des frères Lumière, Alexandre Promio, qui, en 1896 à Venise, installe sa caméra sur une gondole et filme la rive depuis le Grand-Canal.

– Comparer ce travelling avec celui du plan d'ouverture de la vidéo *Building stories #001 [That Distant Piece of Mine]* d'Els Opsomer ou bien celui de MSR de Wim Catrysse :

Comment ces travellings ont-ils été réalisés ? Où est placée la caméra ? Comment est-elle déplacée ? Que permettent de produire ces travellings ? Dans quelle mesure le choix fait par les artistes de placer la caméra dans une voiture contribue-t-il à la description du type de paysage traversé ? Quelles attitudes le spectateur peut-il adopter face à ce type de plan ?

– Proposer aux élèves de créer un récit en pratiquant le travelling latéral en plan séquence. On pourra trouver un « décor » et des « acteurs » dans l'espace réel ou bien réaliser (en peinture ou par collage) une frise, qui constituera la succession des images du film.

– Étudier également un autre type de mouvement de caméra dans la vidéo à partir de *The Botanist* de Yto Barrada, intégralement filmée en « caméra portée ».

– Enfin, le film *Apicula Enigma* de Marine Hugonnier permet particulièrement de distinguer les différents types de plans : larges, moyens, rapprochés.

MONTAGE ET NARRATION

« 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 la 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.)

« Dans les films narratifs des années 1900, les plans se succèdent le plus souvent comme des entités complètement autonomes, chaque plan étant l'équivalent d'un chapitre ou d'un tableau. C'est d'ailleurs ainsi qu'on appelle les plans : des "tableaux". C'est au cours des années 1910 que sont systématiquement exploitées les possibilités offertes par le montage de fractionner une scène en variant les points de vue, et de créer des relations spatio-temporelles fictives (contiguïté, simultanéité) uniquement au moyen du montage (par des "raccords" de direction, de regard, de mouvement, en faisant alterner deux actions.) » (Fiche pédagogique de l'atelier d'initiation « Monter / Rythmer », Paris, service pédagogique de La Cinémathèque française, septembre 2010.)

« Le moyen dont dispose le cinéma pour produire une impression artistique réside dans la composition, l'enchaînement des fragments filmés. Autrement dit, pour produire une impression, l'important n'est pas tant le contenu de chaque fragment que la façon dont ils sont combinés. L'essence du cinéma doit être recherchée non



Page 60 :
Edgardo Aragón Díaz, *Hunter*, 2013
Courtesy de l'artiste, Laurel Gitlen Gallery,
New York, et Proyectos Monclova, Mexico
© Edgardo Aragón Díaz

Page 61 :
Pauline Horovitz, *Des châteaux en Espagne*, 2013
Courtesy de l'artiste et QUARK Productions, Paris
© Pauline Horovitz

pas dans les limites du fragment filmé mais dans l'enchaînement de ces mêmes fragments ! » (Lev Koulechov, « 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, p. 510.)

■ « Photocopiez une planche de bande dessinée. Découpez dix vignettes successives. Échangez votre corpus "en vrac" avec un partenaire de travail. Cherchez à reconstituer la séquence d'origine. Explicitez votre ordre séquentiel : qu'est-ce qui, dans chaque vignette, vous conduit à "retrouver" la suivante, à identifier le raccord spatial, temporel, le raccord du mouvement, du regard, le jeu du hors-champ... ? Dégagez les codes du récit en séquences d'images fixes. S'il y a eu des variantes par rapport à la séquence d'origine, justifiez-les et expliquez-les. » (« Le fil de la séquence », in Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait, *La Petite Fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 2003, p. 191.)

■ Repérer et analyser les possibilités de construction du récit que permettent les images en mouvement, ainsi que leurs traitements esthétiques : successions rapides de plans, surimpressions d'images, fondus enchaînés, multiplication des vignettes dans l'écran (*split screen*). On pourra s'appuyer sur les définitions suivantes :
– Éllipse : rupture de la continuité temporelle sous la forme d'un raccourci dans le déroulement d'une histoire, la suppression volontaire d'une partie des informations. Opposé à dilatation du temps.
– Flash-back : plan ou séquence interrompant le déroulement de la narration pour retracer des événements chronologiques antérieurs à l'action en cours, comme les souvenirs d'un personnage.
– Prolepse : anticipation, le récit anticipé d'une action qui ne s'est pas encore déroulée.
– Split screen : en français, « écran divisé » ou « écran séparé ». Cet effet, au cinéma, en

vidéo ou dans les jeux vidéo consiste à diviser l'écran en plusieurs parties (différents cadres ou cadrages), chacune de ces parties pouvant présenter différentes scènes ou encore différents points de vue d'une même scène. Expérimenter ces différentes compositions temporelles avec les logiciels de montage vidéo gratuits (iMovie, Windows Movie Maker...).

■ Parmi la sélection de la « Vidéothèque éphémère », regarder *Building Stories* de Els Opsomer et interroger les élèves sur le rapport que cette vidéo entretient à la temporalité.
– Quel rendu cinématographique produit cette sensation de lenteur ?
– Visionner ensuite *Untitled* de Khvay Samnang et inviter les élèves à s'interroger sur l'effet produit par le montage en boucle et la succession de plans de plus en plus courts.
– Enfin, étudier plus spécifiquement la vidéo *The Return of the Axum Obelisk* de Theo Eshetu. Comment l'écran divisé en 15 vignettes et l'agencement des plans donnent-ils parfois le sentiment d'un temps suspendu, ou bien d'une accélération, ou encore d'un déroulement simultané des événements ?

■ « L'effet Koulechov doit son nom au cinéaste qui a expérimenté la recette : Lev Koulechov (1899-1970), inventeur du film sans pellicule et pionnier du cinéma révolutionnaire russe. Ce genre d'expériences sur la production de sens par le montage est mené en un temps où la Russie soviétique manque si cruellement de pellicule que les jeunes cinéastes s'amusaient à remonter des bouts de films déjà tournés ou à faire des films sans pellicule (le cadre et les "plans" successifs étaient figurés sur la scène d'un théâtre à l'aide d'un jeu de rideaux s'ouvrant et se fermant). Voici donc la recette mythique telle que l'on peut la reconstituer d'après des interviews ultérieures (non sans variantes) de Koulechov. Il ne reste pas d'archives filmiques des assemblages aléatoires originaux, qui n'avaient valeur que d'exercice aux yeux de l'expérimentateur.

Réservez le plan rapproché d'un acteur regardant fixement hors champ. Faites-en trois copies. Faites suivre (ou précéder ?) :

- la copie 1 par le plan d'une assiette de soupe chaude
- la copie 2 par le plan d'une fillette morte dans un cercueil
- la copie 3 par le plan d'une femme dénudée sur un sofa.

Convoquez quelques amis ou passants, divisez-les en trois groupes, projetez la séquence 1 au groupe 1, la séquence 2 au groupe 2, etc. Interrogez-les à la sortie sur l'expression de l'acteur : chacun des groupes aura lu sur son visage, respectivement, la faim, la tristesse et le désir. Conclusion : entre deux plans successifs, le spectateur croit voir un lien de causalité. » (François Niney, « Comment concocter un bon effet Koulechov ? », in Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait, *La Petite Fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 2003, p. 201.)
– Vous pouvez visionner l'expérience originale de Koulechov en ligne (https://www.youtube.com/watch?v=_gG13LJ7vHc&feature=related&fmt=18).
– À partir de cette « recette » développée par Koulechov, réaliser l'expérience avec vos propres images. S'inspirer de la vidéo présentée sur le site [transmettrelecinema.com](http://www.transmettrelecinema.com), conçue en collaboration avec le CNC qui propose par ailleurs beaucoup de ressources intéressantes (<http://www.transmettrelecinema.com/video/leffet-koulechov/>).

■ « Le montage, c'est "de la ressemblance et de la différence" (pour citer Alain Moreau, un de mes anciens enseignants, aujourd'hui disparu). Je le pratique comme une sorte de "marabout-de-ficelle", de Rubik's cube, où tous les éléments doivent s'imbriquer étroitement et naturellement. C'est une étape très importante, où je rebats les cartes, où je travaille les différents niveaux de sens, avec tous les moyens du bord (son *in*, son hors champ, voix off, bruitages, etc.). » (Pauline Horovitz, entretien avec Guillaume Benoit, *Slash*, juillet 2014 ; en ligne : <http://slash-paris.com/articles/pauline-horovitz>).
– En vous appuyant sur *Des châteaux en Espagne*, le film de Pauline Horovitz présenté dans la

«Vidéotheque éphémère», et plus particulièrement sur la séquence comprise entre 1 min 30 s et 2 min 30 s, analyser l'usage que cet artiste peut faire des images de cartes postales.

– Observer comment la succession des cartes présentées à l'écran procède comme un enchaînement de plans sous-tendus par la narration et les insertions musicales.
– Étudier la manière dont ces cartes enrichissent, détournent ou parasitent le discours en voix off.

■ Vous pouvez également étudier le rôle du montage dans le film *Le Jardin d'Attila* de Martin Le Chevallier et la manière dont il développe le procédé de montage en champ-contrechamp, pour dynamiser le dialogue et transformer les discussions entre les protagonistes de son film en une pérégrination qui traverse plusieurs époques et associe différents récits.

■ «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 ?

Auparavant, à partir de 1965, j'avais déjà vu des projections doubles et multiples, il s'agissait alors d'*expanded cinema*, d'une volonté de critiquer la norme cinématographique en soumettant la projection à des contraintes radicales. Andy Warhol juxtaposait ou superposait deux fois la même image, et produisait ainsi un effet saisissant : le pluriel le plus simple suffisait à évoquer un vertigineux infini. Cela m'avait frappé dans ses œuvres graphiques – montrant par exemple deux images d'un accident de la circulation – plus encore que dans ses films sur double écran». (Harun Farocki, «Influences transversales», in *Trafic*, n° 43, Paris, automne 2002, p. 19-22.)

– Parmi les œuvres de la «Vidéotheque éphémère», travailler à partir de celles qui associent plusieurs images simultanément sur la même surface (*split screen*):

· *Hunter* d'Edgardo Aragón Díaz ;
· *Deep Weather* d'Ursula Biemann ;
· *The Return of the Axum Obelisk* de Theo Eshetu.
– Analyser, à différents moments des films, les relations entre les deux images.
– Quels effets produisent leurs juxtapositions et leurs rencontres : opposition, complémentarité, écart, suite, continuité, saut, ellipse, ensemble, digression, trouble visuel... ?

■ «Une première figure qui surgit avec force dès lors qu'on observe quelques bandes de ces vidéos de création, c'est celle du *mélange des images*. Trois grands procédés règnent en maître en la matière : la surimpression (multicouche), les jeux de volets (sous d'innombrables configurations), et surtout l'incrustation (ou *chroma key*).» (Philippe Dubois, *La Question vidéo, entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, 2011, p. 84.) Conjointement aux possibilités techniques et esthétiques de mixage des images propres au médium vidéo, certaines œuvres de la «Vidéotheque éphémère» se distinguent par l'appropriation, l'association et le montage d'images de sources et de types très variés. Vous pouvez regarder en particulier :

– *Des châteaux en Espagne* de Pauline Horovitz (notamment la séquence comprise entre 1 min 30 s et 7 min 8 s), qui intègre des cartes postales et des extraits de western.
– *Deep Weather* d'Ursula Biemann, dont la séquence initiale présente un montage d'images filmées par l'artiste et d'images satellite.
– *Manque des preuves* d'Hayoun Kwon, où l'on peut observer une superposition d'images en modélisation 3D avec un dessin en 2D (séquence comprise entre 3 min 30 s et 5 min 20 s).
– Pour les lycées et les adultes, *Lovely Andrea* d'Hito Steyerl (séquence comprise entre 26 min 26 s et 27 min 21 s).

IMAGES ET SONS

«Il est encore rare dans les manuels d'histoire de l'art contemporain de traiter le son comme l'un des paramètres constitutifs du dispositif et de l'œuvre. Mais, depuis la fin des années 1970, les artistes ont considéré le texte sonore, le son, la musique, comme une des composantes de l'œuvre. Dans *Passage* (1987), Bill Viola propose comme bande sonore le son de l'image. Cette vidéo d'une fête pour enfants, filmée au ralenti et sonorisée selon le même procédé, accomplit en duo le passage du réalisme à l'abstraction. La poésie sonore à laquelle se réfèrent Gary Hill et Bruce Nauman retrouve une place importante dans leurs œuvres, induisant parfois la conduite du montage. Ainsi, le texte écrit pour les acteurs de *Good Boy, Bad Boy* génère le scénario de cette œuvre.» (Christine Van Assche, «Aspects historiographiques et muséologiques des œuvres nouveaux médias», in *Collection nouveaux médias. Installations*, Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 28.)

■ Notions :

– Son (relations sons / images) : S'il est beaucoup question d'images animées, il est également intéressant d'être sensible au son et aux relations particulières qui s'établissent entre les sons et les images, qui peuvent être de l'ordre de la concordance (les deux coïncident) ou de la dissociation, et ceci dans un but esthétique et / ou critique.
– Son diégétique ou son d'ambiance : son faisant partie de l'action, pouvant être entendu

par les personnages du film, et qui relève de la narration, de la diégèse. Il s'agit de bruits produits par les éléments naturels (vent, orage...) ou par la présence des comédiens (mouvements, bruits de pas...). La plupart de ces indications sonores sont reconstituées en studio.

– Son extradiégétique : son extérieur à la narration, par exemple la musique dite «de fosse» quand elle accompagne l'histoire, l'image : elle peut alors avoir une fonction dramatique.
– Dialogues : ils appartiennent à l'histoire, sauf si un personnage s'adresse directement au spectateur (rupture de l'effet d'illusion). Ils sont soit enregistrés en direct soit post-synchronisés.
– Silence : élément délicat à réaliser techniquement, assez rare, donc toujours signifiant. «Le cinéma sonore a inventé le silence» (Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 50).

■ Réaliser un film muet (ou un diaporama), en montant des images en mouvement (ou fixes) et des cartons-titres ou des mots afin de composer un récit. À chacun des élèves de déterminer le rôle des cartons-titres (ils peuvent être poétiques et ajouter du sens aux images, ils peuvent être descriptifs et permettre une meilleure compréhension des actions des images, ils peuvent comporter des dialogues). Vous pouvez choisir de travailler avec le logiciel gratuit Didapage qui permet de mêler textes, images et son, en donnant au document réalisé l'apparence d'un livre ou d'un «Powerpoint».

■ Le site des Arts plastiques de l'académie de Poitiers propose une séquence de cours, qui considère l'image et son rapport au son, en combinant gestes du quotidien et sons inattendus, et en proposant de réaliser des «saynètes sonores» (en ligne : http://www2.acpoitiers.fr/arts_p/spip.php?article546).

■ Pour les plus jeunes, il est possible d'analyser le rapport qu'entretiennent la musique et les images dans les trois vidéos suivantes :

– *Hunter* d'Edgardo Aragón Díaz ;
– *Orlando's Book* de Wendy Morris ;
– *Bilbao Song* de Peter Friedl.

Dans cette dernière, vous pouvez en particulier demander aux élèves si la musique est ajoutée à la scène filmée ou bien si elle provient de celle-ci (musique diégétique ou extra-diégétique). Enfin, vous pouvez comparer avec le fond sonore de la vidéo *Orlando's Book* de Wendy Morris, qui semble même parfois émaner des images animées. Dans quelle mesure peut-on parler d'imbrication son / image ?

■ À partir de l'écoute d'un extrait musical, retrouver ou imaginer une scène. Visionner une séquence filmique, en faisant le choix de différentes musiques, analyser les effets narratifs obtenus, comparer.

■ Analyser le rôle des insertions musicales extradiégétiques dans la vidéo *Des châteaux en Espagne* de Pauline Horovitz. Plus particulièrement

entre 4 min 45 s et 6 min 45 s, Pauline Horovitz procède à l'insertion d'une interprétation en espagnol de *J'ai oublié de vivre* par Julio Iglesias puis une interprétation a cappella d'un morceau de musique klezmer (musique juive d'Europe de l'Est).

– Quel rôle jouent ces musiques ? Comment interagissent-elles avec les images, avec la voix de la narratrice et avec le sujet traité par l'artiste dans cette vidéo ? Quels effets produisent-elles sur le spectateur (amusement, surprise, déception, stupéfaction...)?

– Pauline Horovitz, qui s'intéresse particulièrement au son et à son montage, réalise également des créations radiophoniques ; c'est le cas de *Belles de nuit*, diffusée le 11 septembre 2014 sur France Culture et écoutable en ligne (<http://www.franceculture.fr/emission-l-atelier-de-la-creation-belles-de-nuit-2014-09-11>).

■ Étudier le rôle de la musique dans la vidéo MSR de Wim Catrysse et plus particulièrement la manière dont elle accompagne le travelling entre 2 min et 6 min.

– Comment peut-on qualifier ce type de musique ? Quel point commun y a-t-il entre le paysage filmé, le mouvement de caméra et la musique qui l'accompagne ?

– Par ailleurs, analyser comment ce travail musical est inspiré par l'environnement sonore de la vidéo et s'entremêle parfois à celui-ci au point qu'il est difficile de discerner ce qui est de l'ordre du son diégétique ou de la musique extradiégétique.

■ Visualiser, sans le son, les deux vidéos suivantes qui présentent des images commentées par une voix off :

– *Rankin Street*, 1953 de Naeem Mohaiemen ;
– *Printed Matter* de Sirah Foighel Brutmann et Eitan Efrat.

Proposer aux élèves d'enregistrer ou de rédiger un commentaire à partir de ces images, ou éventuellement, reconstituer un récit à partir de leur succession. Comparer les différentes propositions.

■ Dans le film *Lettre de Sibérie* (1957), Chris Marker rassemble des réflexions et des impressions d'un voyageur-spectateur mais aussi d'un auteur enregistrant des observations et des commentaires au moyen de sa caméra comme un écrivain l'aurait fait par la prise de notes dans un journal. Il élabore un récit de voyage à la première personne pour décrire une région, la Yakoutie. Chris Marker remet en cause la supposée « objectivité » du genre documentaire en répétant trois fois une même séquence dont il varie uniquement le commentaire. Cette séquence est consultable en ligne (<https://www.youtube.com/watch?v=rIuoXglXfzw>).

– Travailler à partir de la retranscription des trois commentaires suivants :

« Par exemple :

"Iakoutsk, capitale de la République socialiste soviétique de Yakoutie, est une ville moderne, où les confortables autobus mis à la disposition de la population croisent sans cesse les puissantes

Zym, triomphe de l'automobile soviétique. Dans la joyeuse émulation du travail socialiste, les heureux ouvriers soviétiques, parmi lesquels nous voyons passer un pittoresque représentant des contrées boréales, s'appliquent à faire de la Yakoutie un pays où il fait bon vivre."

Ou bien :

"Iakoutsk, à la sinistre réputation, est une ville sombre, où tandis que la population s'entasse péniblement dans des autobus rouge sang, les puissants du régime affichent insolemment le luxe de leurs Zym, d'ailleurs coûteuses et inconfortables. Dans la posture des esclaves, les malheureux ouvriers soviétiques, parmi lesquels nous voyons passer un inquiétant asiatique, s'appliquent à un travail bien symbolique : le nivellement par le bas !"

Ou simplement :

"À Iakoutsk, où les maisons modernes gagnent petit à petit sur les vieux quartiers sombres, un autobus moins bondé que ceux de Paris aux heures d'affluence, croise une Zym, excellente voiture que sa rareté réserve aux services publics. Avec courage et ténacité, et dans des conditions très dures, les ouvriers soviétiques, parmi lesquels nous voyons passer un Yakoute affligé de strabisme, s'appliquent à embellir leur ville, qui en a besoin..." » (Bamchade Pourvali, Chris Marker, Paris, Cahiers du cinéma / SCÉRÉN-CNDP, 2003, p. 16.)

– Demander aux élèves quel commentaire correspond le mieux selon eux aux images du film, en les incitant à argumenter leurs choix. Que nous montre Chris Marker au travers de cet exercice ?

– Autre incitation : à partir du texte et avant d'avoir vu le film, proposer aux élèves de choisir l'un des trois commentaires et d'en imaginer une représentation (par la peinture, le dessin, le collage), qui rendrait le mieux compte pour eux de cette description de la ville de Iakoutsk. Mettre en commun les images réalisées.

■ « Une analyse de la voix off dans le cinéma documentaire – dont la fonction est avant tout le commentaire – où la relation texte / image est considérée comme fondamentale dans la genèse de la signification. Avec l'avènement du sonore, le commentaire occupe dans le cinéma documentaire "classique" une place prédominante, jusqu'à la fin des années cinquante lorsque commence à s'affirmer la nouvelle stratégie de mise en scène du cinéma direct. Foncièrement critique envers le commentaire qu'il considérait comme trop chargé d'autorité, le cinéma direct instaure alors une autre relation avec le réel, restituant la parole aux protagonistes des actions représentées. » (Silvia Paggi, « Voix off et commentaire dans le cinéma documentaire et ethnographique », *Cahiers de narratologie* n°20, 2011 ; en ligne : <http://narratologie.revues.org/6321>)

À partir de la sélection ci-dessous de films présentés dans la « Vidéothèque éphémère », analyser et comparer les utilisations du son, notamment de la voix off et ses effets :

– *The Botanist* de Yto Barrada. S'agit-il d'une voix off ? L'auteur des commentaires se situe-t-il

dans les plans ? Pourquoi a-t-on l'impression qu'il s'agit d'une voix off ?

– *Deep Weather* d'Ursula Biemann. Identifier d'abord l'auteur de la voix off et sa fonction (description, récit, commentaire critique...)? Qualifier le ton de la voix (claire, forte, douce, affirmée, murmurée...). Permet-elle de créer une relation particulière avec le spectateur ? Quel type de rapport le commentaire de la voix off et les images entretiennent-ils ? Visionner notamment la séquence d'introduction (jusqu'à 36 s), en regard de la tonalité poétique de la voix off et des commentaires suivants, issus du film : « Au Nord coule à travers l'Alberta la rivière Athabasca qui se jette dans l'Arctique. Elle abreuve une vaste forêt boréale et des zones humides ainsi que les trappeurs et chasseurs locaux qui vivent du gibier. »

Peut-on percevoir une opposition, un contrepoint entre la voix off et les images ?

– *Des châteaux en Espagne* de Pauline Horovitz. Identifier le narrateur. Parle-t-il à la première personne ? S'il s'agit de l'auteur de la vidéo, nous pouvons parler d'un registre autobiographique. Le ton s'apparente-t-il à une confession intime ou semble-t-il neutre ? Cette neutralité est-elle réelle ou apparente ?

Vous pouvez vous appuyer sur cette citation de l'artiste : « J'adore les voix off, quand elles ne sont pas illustratives, j'aime beaucoup travailler sur le son pour apporter un contrepoint à l'image » (entretien consultable en ligne : <http://peupleetculture.fr/Pauline.pdf>). Qu'apporte ce contrepoint aux images ?

Analyser le travail de décalage entre le ton, les propos et les images. Introduit-il une note humoristique, parfois ironique ? Sommes-nous de fait certains de la véracité de ces propos ? Pauline Horovitz n'ajoute-t-elle pas une part de fiction à son récit ?

– *Manque des preuves* de Hayoun Kwon. Visionner la vidéo. La même voix off parcourt tout le film. Qui est ce narrateur ? Peut-on distinguer différents registres stylistiques (récit oral s'apparentant à un conte, témoignage...)? En quoi la voix off constitue-t-elle un élément clé dans la construction de cette vidéo ?

– *Apicula Enigma* de Marine Hugonnier, qui permet de s'interroger sur l'absence de voix off. Identifier la nature du son. Les seules paroles d'une voix off sont « *Nature doesn't tell stories*. »

En quoi l'absence de voix off renforce-t-elle le sentiment d'étrangeté et de distance entre les hommes et les abeilles ? Vous pouvez vous appuyer sur la citation de Marine Hugonnier : « Serge Daney dit du cinéma : "[il] m'apprend à toucher inlassablement du regard à quelle distance de moi commence l'autre." Mes films sont autant d'outils que j'utilise pour évaluer ces distances. J'ai voyagé dans des pays lointains avec en tête la question suivante : quelles sont les conventions de représentation qui informent et façonnent mon regard et comment puis-je les remettre en question, les déconstruire et parvenir à renouveler notre façon de voir ? » (Marine Hugonnier, « Mot de l'artiste », in *Inventer le possible. Une vidéothèque éphémère*, application numérique, Paris, Jeu de Paume, 2014.)

RENDEZ-VOUS

Mercredi et samedi, 12h30

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

Samedi, 15h30 (sauf dernier du mois)

les rendez-vous en famille : un parcours en
images pour les 7-11 ans et leurs parents

Mardi 14 octobre 2014, 18h30

rencontre avec Marine Hugonnier
et Carlos Motta

Mardi 21 et mercredi 22 octobre, 14h30-17h30

12-15ans.jdp : « Du mouvement dans
les images aux images en mouvement »,
stage d'expérimentation et de pratique
autour de la production et l'édition
d'images pour les 12-15 ans

Samedi 25 octobre, 29 novembre, 27 décembre 2014 et 31 janvier 2015, 15h30

les enfants d'abord ! :
visites-ateliers pour les 7-11 ans,
autour du thème « Mouvements dans
la ville », avec création d'un portfolio

Mardi 25 novembre, 30 décembre 2014 et 27 janvier 2015, 18 h

mardis jeunes : visite commentée
des expositions en cours

Vendredi 28 novembre 2014, 18h30

rencontre avec Anxiang Qiu
et Wendy Morris

Vendredi 12 décembre 2014, 18h30

rencontre avec Eric Baudelaire
et Julia Morandeira Arrizabalaga
du collectif Declinación Magnética

Vendredi 30 janvier 2015, 18h30

rencontre avec Ursula Biemann
et Wim Catrysse

PUBLICATION

application pour tablettes tactiles
*Inventer le possible. Une vidéothèque
éphémère*

Textes de Hermann Asselberghs,
Ian Bourland, Rebecca Close, Brianne
Cohen, Wouter Davidts, Edward
Dimendberg, Theo Eshetu, Alwin Franke,
Jean-Marc Huitorel, Rahma Khazam,
Hoday King, Anne Malherbe, Catherine
Munroe Hotes, Wendy Morris, Molly
Nesbit, Daniela Ortiz, Marta Ponsa
Salvador, Katarzyna Ruchel-Stockmans,
Filipa Ramos, Barbara Sirieix, Chang
Tsong-zung, Hilde Van Gelder, Leire
Vergara, Harry J. Weil et Artur Żmijewski

Approfondissez la découverte des œuvres
présentées à travers extraits vidéo,
biographies, synopsis et essais d'historiens
de l'art, enrichis de la parole des artistes.

Avec le soutien des Amis du Jeu de Paume
Interface et développement : Studio-V2
Disponible sur App Store et Googleplay
Gratuit jusqu'au 31 octobre puis 1,79 €

RESSOURCES EN LIGNE

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

Retrouvez également, dans les rubriques
« Éducatif » et « Ressources », des docu-
ments, des interviews, des enregistrements
sonores de séances de formation, de
conférences, colloques et séminaires.
www.jeudepaume.org

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

INFORMATIONS PRATIQUES

1, place de la Concorde
Paris 8^e · M^o Concorde
+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 à la journée)

programmation Satellite
et vidéothèque éphémère : accès libre

mardis jeunes : accès libre pour les étudiants
et les moins de 26 ans le dernier mardi
du mois, de 11 h à 21 h

adhérents au laissez-passer : accès libre
et illimité

rendez-vous

dans la limite des places disponibles

accès libre sur présentation du billet d'entrée
aux expositions ou du laissez-passer

sur réservation :

- les rendez-vous en famille :
rendezvousenfamille@jeudepaume.org
- les enfants d'abord ! :
lesenfantsdabord@jeudepaume.org
- 12-15ans.jdp :
12-15ans.jdp@jeudepaume.org

conditions des visites de groupe

En raison de la spécificité du dispositif,
des conditions de visionnage et du nombre
limité de spectateurs par salle (entre 14 et
19 personnes), toutes les visites de groupe,
libres ou accompagnées d'un conférencier,
nécessitent une réservation préalable.
Pour les publics scolaires et enseignants,
les visites par les conférenciers du Jeu de
Paume se déroulent dans l'espace éducatif,
autour de parcours thématiques choisis en
fonction des classes.

réservation : 01 47 03 12 41 /
serviceeducatif@jeudepaume.org

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



Les Amis du Jeu de Paume soutiennent ses activités.

Les activités éducatives du Jeu de Paume
bénéficient du soutien de **NEUFLIZE VIE**,
mécène principal, et d'Olympus France.



Graphisme : Sandy Hattab et Cathy Piens-Pays
© Jeu de Paume, Paris, 2014

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>