

le
mag
azine

— Les Entretiens de Dork Zabunyan

#1

avec

Ali Kazma

Portrait de l'artiste en taxidermiste

Le travail filmique d'Ali Kazma est encyclopédique, au sens où il couvre, sur plusieurs continents, un vaste champ d'activités : industriel, médical, administratif, technologique, artistique, physique... C'est une cartographie en devenir de ce qui nous relie au monde et aux énergies qui le traversent – par exemple, des matières premières, un dessin sur la peau, une bibliothèque –, quel que soit le sentiment que nous éprouvons d'en être séparé. L'artiste explore sans relâche les gestes et les lieux où ces diverses activités se déploient, parfois se chevauchent, souvent se répondent. Notons que le montage des vidéos de Kazma fragmente le réel dans la variété de ses manifestations, que ce réel relève de la main de l'homme, du fonctionnement de machines, ou qu'il se déploie dans un espace délesté du premier et où les secondes sont à l'abandon. Ce procédé de fragmentation, amplifié dans l'exposition par une pratique rigoureuse de la projection, a une finalité bien précise : offrir un regard neuf sur des espaces que nous croyions connaître ; donner à voir des situations de sorte qu'elles ne soient plus recouvertes de nos habitudes rétinienne ou sensorielles. Une double stratégie en résulte au niveau de la fabrication des images. D'une part, une tendance à faire usage presque exclusivement de plans fixes, car un mouvement de caméra, comme l'explique Ali Kazma dans l'entretien qu'il nous a accordé, porte atteinte à la temporalité spécifique d'un lieu, aux temps morts et aux rythmes qui le caractérisent toujours singulièrement. D'autre part, la fragmentation favorise la reconstruction de nos environnements de vie ; elle en offre une « nouvelle dépendance », pour reprendre une expression de Robert Bresson, l'une des sources d'inspiration de Kazma. Comme l'écrit Bresson dans ses *Notes sur le cinématographe* : « Voir les êtres et les choses dans leurs parties séparables. Isoler ces parties. Les rendre dépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance ». Chez Kazma, cette nouvelle reconfiguration des choses, après les avoir morcelées, a pour effet paradoxal de nous les redonner : la fragmentation restaure ainsi une sorte de continuité avec un dehors hostile ou



Jeudi 26 octobre 2017. Dork Zabunyan (à gauche) s'entretient avec Ali Kazma, dans le cadre de l'exposition rétrospective "Souterrain", au Jeu de Paume, Paris. Photo Adrien Chevrot © Jeu de Paume

fascinant, obscur ou vivifiant. Elle offre aussi au spectateur de ses films ou au visiteur de ses installations la possibilité de se réapproprier des expériences qu'il ne connaissait pas ou dont il ne soupçonnait pas l'existence. Par contraste, et en parallèle, elle permet de saisir implicitement tout ce qui vient contrarier ce fil déjà tenu nous liant à nos environnements de vie : l'exploitation de l'homme par l'homme, ou de l'animal par l'homme ; un fascisme culturel ou institutionnel ; les ravages de la catastrophe écologique contemporaine. Ali Kazma est comme le *taxidermiste* de la série *Obstructions* : il nous montre successivement l'envers et l'endroit d'une même réalité, dans un ordre qui varie avec chaque spectateur – la beauté latente ou au contraire l'inquiétante dévastation de ce monde-ci, et parfois les deux simultanément.

Dork Zabunyan

L'entretien



Dork Zabunyan : Ali Kazma, bonjour, je suis très heureux de vous rencontrer à l'occasion de l'exposition *Souterrain*, au Jeu de Paume, pour discuter de votre travail et de ses aspects potentiellement critiques et politiques.

Partons d'abord de l'usage que vous faites du mot « résistance ». C'est le titre d'une série que vous réalisez depuis 2012, toujours en cours, et plusieurs films de cette série sont projetés dans l'exposition. C'est un mot très répandu dans le monde de l'art, dans les catalogues ou encore dans les notes d'intention des biennales et des festivals. On parle de l'art comme résistance, de la résistance comme art, et c'est presque devenu un slogan, un mot d'ordre. Vous-même, vous évoquez le corps comme un « lieu de résistance » contre les pensées totalitaires et les idéologies répressives. Même si vos films ne traitent pas directement de ces thèmes, que signifie ce terme pour vous ? Doit-on l'entendre dans un sens poétique, incluant peut-être même une dimension physique, au sens de la science physique ?

Ali Kazma : J'ai commencé la série *Resistance* en 2012. À l'époque, comme beaucoup de monde, j'avais conscience d'un empoisonnement de la vie politique. Je trouvais que l'ambiance était irrespirable, et j'avais le sentiment que le climat dans lequel nous vivions allait profondément changer. Je ne parle pas seulement du climat environnemental, mais aussi du climat psychologique, émotionnel, politique. Je le sentais depuis plusieurs années, et je réfléchissais à une manière d'y répondre.

Une de ces réponses pouvait être de s'écarter de la société et de poursuivre mes créations dans mon coin. Mais ce n'était pas ce dont j'avais vraiment envie. Les idées classiques de la gauche à propos de la résistance ne rencontrent plus

autant de succès qu'avant, et ce, pour de multiples raisons. De nombreuses expériences de la gauche radicale ont finalement démontré qu'elle n'allait pas dans le bon sens. Je me suis donc demandé comment, fondamentalement, il était possible de résister à une idéologie, aux oppressions, à la tentation d'idées réactionnaires accusant les immigrants, les musulmans, les juifs, les femmes, les homosexuels, la gauche, etc. Comment les individus sont-ils supposés résister à ces tentations ? Je n'ai évidemment pas trouvé la réponse tout seul, mais j'ai compris que la menace essentielle réside dans la simplification. La simplification des problèmes, des solutions, la simplification des relations.

Quand on simplifie, on ouvre les portes de l'enfer. Il faut être conscient que les réponses, comme les problèmes, seront complexes, et qu'il n'existe pas une solution unique. Car à la minute où vous réagissez à un problème, il change de nature, et les solutions doivent être adaptées. Le monde est complexe dans son évolution. Il faut comprendre le monde dans sa manière d'évoluer. Nous sommes



Ali Kazma, Robot, 2013, série *Resistance*, vidéo HD, couleur, son, 6 min.
Courtesy de l'artiste et de l'Istanbul Foundation for Culture and Arts © Ali Kazma

tous dotés d'un corps propre, et nos expériences sont personnelles. Nous sommes des êtres hautement complexes, et cela crée des situations extrêmement compliquées dans le monde.

Dans *Resistance*, c'est cette idée de complexité qui m'a attiré. L'idée de comprendre le monde comme un endroit complexe, sans solutions toutes faites, mais avec ses possibilités innombrables, me semblait un moyen de ne pas succomber à la tentation des idéologies. Comme un moyen de garder un petit point de résistance face au rouleau compresseur général. Je me suis mis à rechercher ces moments de complexité. En tant qu'artistes, nous ne voulons pas faire des choses évidentes, une propagande simpliste. Donc j'ai voulu contribuer à la complexité du monde tout en l'étudiant.

Dork Zabunyan : cette réflexion entre complexité et simplification est décisive, car elle possède de nombreuses résonances politiques, sociales, culturelles. Vous avez justement parlé de climat politique, mais je me demandais si le changement climatique était l'un de vos sujets de prédilection, même s'il est clair que votre travail ne relève pas du militantisme écologique à proprement parler. Votre film intitulé *Safe* montre un lieu où sont conservées des centaines de milliers de graines, vers le pôle Nord. C'est un lieu de protection.

Dans vos films, vous montrez également d'anciennes usines, des mines abandonnées, des espaces polluants. Le catalogue de l'exposition insiste sur le fait que vos films veulent « transformer le monde » : qu'en est-il lorsqu'il s'agit de le préserver ? Comment la question du désastre environnemental actuel vient-elle s'insérer dans vos films ? Est-ce un problème qui vous préoccupe quand vous tournez ?

Ali Kazma : Le changement climatique représente en effet un danger imminent. Mais je ne sépare pas l'environnement du climat social, politique, économique, religieux ou même sexuel. Le changement de climat se matérialise aussi dans le domaine politique, avec l'apparition de tempêtes extrémistes, des problèmes économiques graves et des inégalités extrêmes. Le climat est presque un reflet poétique de notre société. Toutes ces choses sont une manière de parler de toutes les autres. Tout est en train de devenir hors de contrôle. Dans l'environnement, c'est déjà le cas, mais rien ne dit qu'une situation encore plus



Ali Kazma, *Safe*, 2015, série *Resistance*, vidéo HD, couleur, son, 3 min 18 s.
Courtesy de l'artiste © Ali Kazma

grave ne peut pas arriver dans un autre domaine. Partout où je vais, je vois bien que les gens sont très préoccupés par les cataclysmes climatiques. La réserve de semences filmée dans *Safe* [la Réserve mondiale de semences du Svalbard] est censée préparer l'humanité à une catastrophe de ce genre. Mais elle nous prépare aussi à l'impensable, comme une guerre chimique ou nucléaire, comme si ce qui se passait en Syrie n'était que la pointe de l'iceberg. Ce qui est significatif, c'est que pour certaines personnes, ces catastrophes sont déjà en train de se passer. Nous avons conscience que c'est inévitable et imminent, et quelque part, nous sommes déjà en train de nous préparer.

Dork Zabunyan : dans certains de vos films, vous montrez des gens au travail : un horloger, un tatoueur, des artisans, des ouvriers dans une usine automobile. Il me semble que c'est une manière de dire que travailler dans des conditions difficiles n'est pas toujours lié à l'aliénation. Cela peut aussi bien être un lieu

d'émancipation. Toutes ces situations demandent une grande concentration. Cependant, Jacques Rancière soutient aussi que, quand un ouvrier décide d'interrompre son travail, de détourner son attention, d'être distrait, cela représente en puissance un geste politique à l'intérieur du système capitaliste. Ce n'est pas forcément quelque chose de présent dans vos films, mais pour vous, y a-t-il une opposition entre concentration et distraction ? Je pense notamment au film *Tea time*, dont le titre évoque une pause, une interruption, mais qui montre pourtant tout le contraire. Nous sommes dans une verrerie, il fait chaud, le bruit est assourdissant, le rythme des machines est élevé...

Ali Kazma : Quand j'ai commencé à réaliser ces vidéos, il y a maintenant presque 20 ans, je m'intéressais beaucoup à la façon dont nous construisons le monde. Cartographier la condition humaine nécessite de commencer là où l'homme s'empare du monde pour le transformer. Le lieu de travail est donc un très bon point de départ. Je ne considérais pas le travail d'un point de vue



Ali Kazma, *Taxidermist*, 2010, série *Obstructions*, vidéo, couleur, son, 10 min.
Courtesy de l'artiste et de la Fondation d'entreprise Hermès, Paris © Ali Kazma

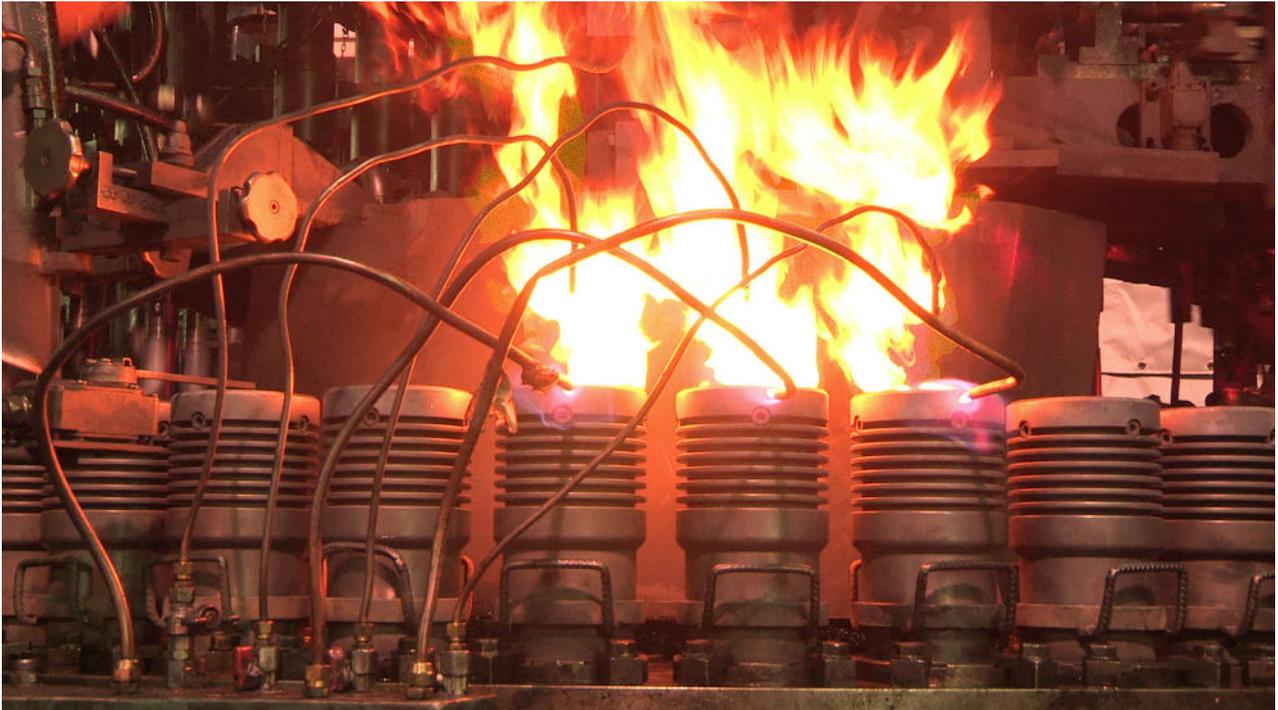
philosophique ou idéologique. Je cherchais les lieux où les matériaux et les êtres humains sont transformés.

Ce qui m'a attiré dans l'artisanat, c'est l'attention, la patience, la progression de l'apprentissage, et les normes, qui semblent proliférer. Un bon charpentier saura juger de la qualité d'une table d'un simple coup d'œil, en examinant sa construction. Dans notre société post-moderne, c'est quelque chose que nous avons oublié. Nous regardons un film sans parler de sa forme, sans savoir s'il s'agit d'un grand réalisateur ou non. Cette idée est fondamentale dans mon travail.

Je crois que Simone Weil disait que la civilisation, c'est l'éducation de l'attention. J'ai donc cherché à apprendre et à être attentif pendant de longs moments. Quand vous voyez des personnes capables de faire ce qu'elles font, quand vous travaillez avec eux, jour après jour, vous apprenez d'eux. Dans l'artisanat, il y a une sorte d'intelligence de la main, une intelligence émotionnelle qui se concentre sur une vision à long terme, où l'objectif est de faire du bon travail, rien que du bon travail. Dans un bon atelier d'artisan, c'est flagrant. L'atelier est une sorte d'organisme autonome. L'exploitation existe, évidemment, mais cela a déjà été constaté, dénoncé. Je n'ai rien de nouveau à ajouter là-dessus. Mais c'est plus complexe que ça. Quand vous rentrez dans une usine et que vous voyez une centaine de personnes alignées sur une chaîne de travail, ces cent personnes ne sont pas toutes les mêmes. Ce ne sont pas que des ouvriers. Elles ont des buts, des rêves, des relations sociales, une histoire personnelle et des projets. C'est ce que je voulais voir, je ne voulais pas seulement les voir comme des travailleurs. J'ai donc passé beaucoup de temps dans ces endroits.

Comme je n'ai pas vraiment d'origines ouvrières, je ne me suis pas senti légitime pour évoquer les choses ainsi. Dans les usines, les chaînes de travail ne sont pas non plus toutes les mêmes. Certaines usines sont bien meilleures que d'autres. Le travail peut être oppressant, aliénant, ennuyeux, et à un autre endroit de la même usine, il sera facteur d'émancipation. Tout n'est pas si simple.

Certaines critiques qualifient *Tea Time* d'apologie du capitalisme, car je montre ce qui fonctionne bien dans les usines. On me demande pourquoi je ne filme pas les gens lors de leurs pauses, de leurs discussions. Soit, j'entends cette critique, mais ce qui m'intéresse, c'est la transformation et la fabrication du monde. *Tea Time* est une œuvre qui parle du temps, de la manière dont l'espace se



Ali Kazma, *Tea Time*, 2017, triptyque vidéo HD synchronisé, couleur, son, 7 min 17 s.
Courtesy de l'artiste © Ali Kazma

transforme, selon un certain rythme. Comme il s'agit de tasses de thé, je combine les deux dans le titre. J'aime faire des clin d'œil dans mes titres, même s'ils ont l'air triviaux. Quand je le peux, j'aime créer plusieurs niveaux de lecture dans les titres de mes vidéos.

Dork Zabunyan : dans *Mine*, un film très récent (2017), vous montrez les ruines d'une mine de nitrate de potassium, au Chili, qui a fermé ses portes à la fin des années 1930. Plus tard, sous la dictature de Pinochet, c'est devenu un camp de concentration. Ce film parle de la stratification des couches d'histoire. C'est peut-être aussi une manière d'interroger votre propre histoire, car vous dites que dans votre enfance, vous avez été marqué par des informations au journal télévisé sur les mineurs en Turquie. C'est une sorte de mémoire politique anachronique que l'on pourrait qualifier de « feuilletée ». Vous filmez un lieu abandonné au Chili, mais c'est peut-être aussi une manière, discrète et subtile, de parler de vos souvenirs et de ces mineurs turcs. Comment travaillez-vous sur cette mémoire politique ? Comment organisez-vous cette stratification de l'histoire, et sa relation indirecte avec votre propre expérience ?

Ali Kazma : le titre *Mine*, en anglais, a trois significations : la mine ; la mienne ; et la mine antipersonnel. L'endroit rassemble les trois sens. C'est en effet un lieu d'extraction de minerais. C'est aussi « mon » expérience, « mon » œuvre, « ma » vision du lieu. Et le terrain a été miné par Pinochet pour que personne ne puisse voir que c'était un camp de concentration.

C'est en effet un film personnel, il n'est pas différent des autres œuvres, mais comme vous le disiez, il est lié à des souvenirs d'enfance. Le travail à la mine est un travail extrêmement rude. Dans les années 1970 – 1980 en Turquie, le journal télévisé parlait constamment des accidents de mines. Pour l'enfant que j'étais, c'était impensable de faire un travail comme ça, sous terre, sans air, avec les risques d'éboulement. J'ai grandi dans une famille laïque, nous ne nous croyions ni au paradis, ni à l'enfer, ni en Dieu, Allah, ou autre. Mais ça, c'était une vision de l'enfer. J'ai toujours gardé en mémoire le visage noir des mineurs, des survivants.



Ali Kazma, *Mine*, 2017, vidéo. Production : Jeu de Paume, Paris, avec le soutien de la SAHA Association. Courtesy de l'artiste © Ali Kazma

Il y a quatre ans, il y a encore eu un accident en Turquie, trois mineurs sont morts. Ça m'a vraiment bouleversé. Le lendemain, je suis allé sur les lieux. Je ne voulais pas voir ça à la télévision. La télé, quand elle se rend sur les lieux d'une catastrophe, c'est toute une industrie qui s'y installe, pour créer de l'argent, de l'audience, et vendre de la publicité. C'est très dérangeant de voir toutes ces camionnettes satellites, avec les présentateurs qui fabriquent l'information, qui en font un récit en simplifiant tout. Je tenais donc à y aller. Pas en tant que réalisateur, ni artiste, mais en tant que citoyen, en tant qu'être humain. Là-bas, j'ai découvert comment la mine était organisée, j'ai vu qu'il ne s'agissait que d'exploiter la nature et l'être humain. La question n'était pas de savoir si une catastrophe allait se produire, mais à quel moment elle allait arriver. Le seul objectif était d'extraire de l'argent de la terre, au moindre coût possible.

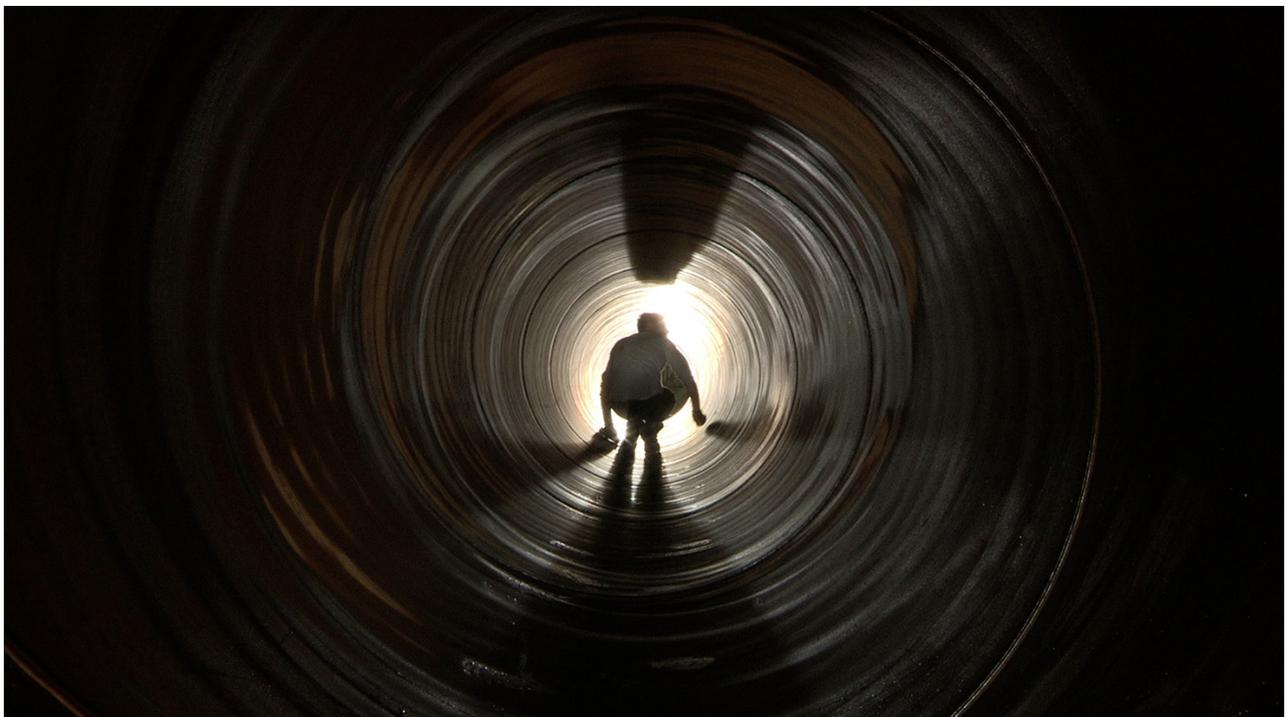
C'est ainsi que j'ai voulu faire quelque chose sur une mine, et sur la similitude entre l'exploitation de la nature et de l'être humain. Car l'un ne va pas sans l'autre. Quand j'ai vu *Nostalgie de la lumière*, documentaire émouvant de Patricio Guzmán, j'ai voulu visiter la mine de Chacabuco, au Chili, dans le désert de l'Atacama. Je voulais ressentir ce qui s'y était passé. Ce lieu d'exploitation de la nature et des ouvriers a très facilement été reconverti, 40 ans plus tard, en un camp de torture pour les artistes et tous ceux qui luttèrent pour la liberté. Voir avec quelle facilité on passe de l'un à l'autre au même endroit, c'est significatif. Quand vous voyez les impressionnantes machines métalliques et les fours abandonnés, vous comprenez ce qui sous-tend toute forme d'exploitation : l'instrumentalisation des matières, des gens, des idées, de la politique. Tout cela n'est peut-être pas visible dans cette œuvre, mais c'était capital pour moi de m'y rendre physiquement, d'y ressentir l'espace, les lieux.

Dork Zabunyan : le catalogue parle de « purs documentaires » pour désigner vos films, mais je ne sais pas si l'on peut les classer ainsi. Quand vous filmez un objet sans présence humaine, une fiction peut naître dans le regard du spectateur ; on imagine le contexte, les gens qui travaillent dans cet environnement, les conditions d'existence... Parler de documentaire limite peut-être un peu votre œuvre qui analyse la transformation de notre monde. Car la fiction favorise également la construction d'un monde.

Parallèlement à votre exposition, vous avez programmé la projection du film de Frederick Wiseman, *La danse, le ballet de l'opéra*, présenté par vous-même

et Marie-Pierre Duhamel-Muller. Tout à l'heure, vous évoquiez le documentaire de Patricio Guzman, *La nostalgie de lumière*. Dans ces films comme dans vos œuvres, la frontière entre fiction et documentaire reste flottante, sans doute délibérément de votre part. Comment vous positionnez-vous par rapport à cette distinction en particulier, et plus largement par rapport à l'histoire du cinéma ? Avez-vous des noms de réalisateurs qui vous accompagnent dans le quotidien de votre travail ?

Ali Kazma : C'est une sacrée question [rires]. Qualifier mon travail de documentaire est en effet un peu restrictif. Non pas parce que le documentaire en lui-même est limité, mais parce qu'en général, il est vu comme une façon d'expliquer le monde. La plupart des documentaristes ont déjà une idée de ce qu'ils veulent dire sur un sujet particulier et ils vont en chercher les preuves. Ce n'est pas mon cas. Je collecte des matériaux, sans idées préconçues. Car je suis ouvert au changement, c'est une de mes principales motivations pour filmer. La caméra fait office de télescope pour regarder dans le passé, ou dans le futur. On le voit très bien dans



Ali Kazma, *Subterranean*, 2016, diptyque vidéo HD synchronisé, couleur, son, 5 min 20 s.
Courtesy de l'artiste et du Borusan Contemporary, Istanbul © Ali Kazma

les films de Guzman. Ce processus en lui-même est le plus important. Je ne documente pas réellement tel ou tel procédé de fabrication, mais plutôt une possibilité d'interactions entre des personnes et des objets, entre des lieux et des époques. Je cherche à voir comment des éléments de différentes origines et différentes époques peuvent dialoguer ou non, et ce qu'il en ressort.

Je voulais aussi créer un dialogue entre les œuvres dans l'exposition. *Atelier Sarkis*, par exemple, est un film en lui-même, vous pouvez le voir à part. Dans l'exposition, si vous prenez un peu de recul, vous verrez *Prison* sur votre gauche. Alors *Atelier Sarkis* parlera aussi d'autre chose, peut-être de la manière dont on confine l'espace pour réaliser une activité, ou sur une manière d'ouvrir la prison. Je cherche à créer des dialogues, des chuchotements entre les vidéos. Je ne suis pas encore sûr d'y arriver très bien. Ce n'est pas évident, car il faut garder à l'esprit vos œuvres précédentes lorsque vous en créez de nouvelles.



Vue de l'exposition "Ali Kazma. Souterrain" au Jeu de Paume, Paris. De gauche à droite, *Prison* (2013, 5min), *L'Atelier Sarkis* (2015, 6 min) et *Mine* (2017, 4 min). Photo A. Chevrot © Jeu de Paume 2017

Pour ce qui est de l'histoire du cinéma, regarder des films est une de mes activités préférées. J'adore apprendre des grands réalisateurs, des documentaristes, des expérimentations de Stan Brakhage, de Dziga Vertov. Dans *Pickpocket* de Robert Bresson, la scène où le personnage apprend à voler des montres ou des porte-feuilles est une référence pour moi. Il joue avec le rythme au montage, à la milliseconde près. Fiction ou documentaire, c'est de l'image en mouvement. Quel que soit le type d'images, un bon réalisateur aura quelque chose à nous apprendre.

Dork Zabunyan : je sais que vous passez beaucoup de temps à créer ces interactions à l'intérieur des espaces d'exposition que vous occupez. Est-ce que la durée relativement courte de vos films, les plans fixes, cette fragmentation de la réalité – Vertov ou Bresson fragmentent aussi la réalité, d'ailleurs –, sont des conditions nécessaires à la mise en relation de ces films ?

Ali Kazma : Oui, je cherche à faire des films courts. Je dis les choses une fois, et je passe à autre chose. La présentation doit être assez forte pour être très condensée, c'est très important pour moi.

Si le public est patient, s'il regarde le film plusieurs fois, s'il y met du sien, il devrait pouvoir découvrir des indices qui lui permettront d'en savoir plus, y compris plus que moi-même. Car je laisse des indices, je ne dis pas forcément tout. Je veux que les gens puissent faire des liens entre les films de l'exposition. Je sais que c'est beaucoup demander, peu de gens le feront, mais c'est la seule manière pour moi de faire des films. Les choses simples ou évidentes sont vite comprises, vite oubliées.

Quant au mouvement, il marque le temps, il lui donne une dimension humaine. L'avantage du cinéma, c'est de pouvoir envisager une autre dimension temporelle dans le cadre. Quand la caméra est immobile, les choses se passent d'elles-mêmes, c'est peut-être un aperçu poétique d'une autre échelle de temps. J'évite donc les mouvements de caméra.

Une anecdote pour m'expliquer. Quelqu'un marche sous la pluie. Il pleut, pas trop, mais assez pour que les gens se couvrent. Il croise un ami à lui, sous un parapluie, qui lui dit : « salut, pourquoi tu n'ouvres pas le parapluie que tu as à la main ? » Le premier répond : « je ne veux pas avoir l'air d'utiliser toutes mes

ressources ». Je pense donc que cette retenue, ne pas tout rendre évident, c'est suggérer ces ressources, et c'est ce que le public doit trouver par lui-même. Il faut savoir se mouiller un peu.

Dork Zabunyan : merci beaucoup, Ali Kazma, pour cet échange et pour vos réponses. Cela me donne envie de revoir votre exposition.



Retranscription et traduction de l'anglais au français : Aurélien Ivars
Toutes les images: © Ali Kazma

Né à Istanbul en 1971, **Ali Kazma** est un artiste vidéaste diplômé d'une maîtrise de la New School University à New York, en 1998. Il vit et travaille à Istanbul depuis 2000. Ayant recours dans son travail aux médias photographiques et filmiques, il parcourt la planète à la recherche de situations, de lieux et de bâtiments où entre en jeu l'aptitude de l'homme à transformer le monde. Ses vidéos posent des questions fondamentales sur la signification et l'importance de l'activité et du travail, le sens de l'économie, de la production et de l'organisation sociale. Il a notamment exposé son travail à la Biennale d'Istanbul (2001, 2007, 2011), Tokyo Opera City, (2001), Platform Garanti d'Istanbul (2004), Istanbul Modern (2004), 9^e Biennale de La Havane (2006), San Francisco Art Institute (2006), Biennale de Lyon (2007), Biennale de Sao Paulo (2012) et Biennale de Venise (2013).

Dork Zabunyan, directeur du laboratoire ESTCA — Esthétique, Sciences et Technologies du Cinéma et de l'Audiovisuel, est professeur en études cinématographiques à l'université Paris 8. Ses recherches portent sur le cinéma comme « art impur », et rencontrent divers sujets qui vont du cinéma documentaire aux jeux vidéo, du cinéma exposé aux relations entre cinéma et philosophie. Il collabore aux revues *Trafic*, *artpress*, *Cahiers du cinéma* ou encore *Critique*. Parmi ses principales publications : *Foucault va au cinéma* (Bayard 2011), *Les Cinémas de Gilles Deleuze* (Bayard 2011), *Passages de l'histoire* (Le Gac Press, 2013), et plus récemment *L'insistance des luttes* (De l'incident éditeur, 2016).

Une édition numérique du magazine © Jeu de Paume, 2017