



le
mag
azine



— Les Entretiens
de Dork Zabunyan

#3

avec

Marie Voignier

Marie Voignier : le regard suspendu

Marie Voignier réalise depuis plusieurs années des films qui explorent notre regard sur l'histoire passée ou contemporaine, tout en analysant discrètement, sans faire la leçon au spectateur, la manière dont les stéréotypes visuels et sonores viennent recouvrir l'une ou l'autre. Ainsi, les strates historiques rencontrent dans son travail les couches de clichés qui nous empêchent au final d'en saisir la complexité, le lien souvent tourmenté que ces strates entretiennent aussi avec notre actualité. C'est en ce sens que l'analyse d'un phénomène touristique se heurte aux rémanences coloniales qui insistent encore dans le présent. Marie Voignier voyage beaucoup, et sur tous les continents (l'Europe dans *Hinterland*, l'Afrique dans *L'hypothèse du Mokélé-Mbembé*, l'Asie dans *Tourisme international...*), en nous montrant des pays dont les images nous manquent ou ne nous parviennent pas, comme la Corée du Nord où l'artiste déconstruit à la fois le discours propagandiste du régime de Pyongyang et nos façons de voir qui peinent à nous éloigner d'une vision éculée du peuple coréen. Voyages ; déconstruction des stéréotypes ; examen de la circulation des images qui façonnent notre perception d'un monde lui-même en devenir : autant de points de passage entre l'œuvre de Marie Voignier et celle de Susan Meiselas qui, malgré des différences évidentes, rythment ce Meeting Point enregistré pendant l'exposition « Médiations » de Susan Meiselas. Manière de prolonger ces « Médiations » ou d'en garder une mémoire dynamique, pour d'autres voyages, d'autres périple dans le monde contrarié des images et des sons qui nous environnent, voire nous enveloppent.

L'entretien



Dork Zabunyan : Bonjour Marie Voignier.

Marie Voignier : Bonjour.

Dork Zabunyan : Bienvenue pour ce troisième Meeting Point de l'année. J'en rappelle brièvement le principe, nous partons d'une des manifestations du Jeu de Paume pour entamer une conversation à partir d'une exposition – en l'occurrence « Médiations » de Susan Meiselas – et aller au-delà en prolongeant la discussion.

Marie Voignier, vous réalisez des films, vous faites aussi des expositions, cette rencontre permet donc comme un télescopage entre des regards, le vôtre et celui de Susan Meiselas qui est actuellement déplié dans les espaces du Jeu de Paume. Nous partirons ainsi de l'exposition pour revenir plus précisément sur votre travail. Car s'il est vrai que votre travail est très différent du sien, il semblait pertinent de créer une sorte de pas de côté pour avoir un regard autre sur l'œuvre de Susan Meiselas, mais aussi sur la vôtre.

Je préciserai toutefois que trois éléments permettent à mon sens d'opérer des croisements.

Le premier est la notion de voyage, car aussi bien Susan Meiselas que vous-même Marie Voignier, couvrez un champ géographique assez large : les États-Unis, l'Angleterre, le Nicaragua, le Kurdistan pour Meiselas – l'exposition « Médiations » le montre bien – ce qui est lié à sa profession de photo-reporter pour l'agence Magnum au départ.

Vous-même, vous traversez les continents : vous avez réalisé des films dans l'ex Allemagne de l'Est avec *Western DDR* notamment, plus récemment en Corée du Nord avec *Tourisme international*, mais aussi au Cameroun avec *L'hypothèse du Mokélé-M'Bembé* en 2011. Et je crois que vous venez de terminer un film en Chine ?

Marie Voignier : C'est en cours... Je n'ai pas encore vraiment commencé.



Marie Voignier, *L'hypothèse du Mokélé-M'Bembé*, HD video, 78 min
Coproducteur Capricci films / Espace Croisé, Roubaix © Marie Voignier

Dork Zabunyan : Le second point réside dans la diversité des thèmes abordés. Vous traitez notamment du tourisme, de la question de la fabrique de l'information – nous y reviendrons – du travail agricole ou encore du rapport à la science. Un certain nombre de ces thèmes reviennent d'un film à l'autre, de même que le travail de Susan Meiselas ne s'arrête pas aux images de guerre, puisqu'elle aborde par ailleurs la question de l'identité culturelle, de l'industrie du sexe, et *cætera*.

Enfin, un troisième point commun entre vos démarches et vos travaux est que vous couvrez toutes deux un spectre assez large de médiums ou de matériaux qui ne sont ni uniquement photographique pour Meiselas, ni uniquement filmique pour vous. Puisque je l'ai dit, vous faites des expositions et Susan Meiselas participe également à des films, fait des cartes et des publications qui précèdent souvent les expositions. Chez vous il y a également l'importance accordée aux textes, aux livres, aux archives qui peuvent être montrées dans le cadre d'expositions.

Le premier point à partir duquel nous pourrions commencer à discuter est cette relation au voyage. J'aimerais d'une part avoir votre sentiment sur la manière dont vous avez parcouru l'exposition de Susan Meiselas, pour voir comment s'opéraient ses déplacements dans l'espace. Par exemple, si on lui demande de se rendre à tel endroit, elle fait parfois le choix d'y aller d'elle-même.

Je suis par ailleurs curieux de savoir quels sont vos protocoles de voyage quand vous faites un film, puisqu'il y a les repérages, le tournage, et parfois le retour lorsque vous retournez dans le pays une nouvelle fois.

Marie Voignier : Ce qui m'a frappée dans le travail de Susan Meiselas – je pense en tout premier lieu au Nicaragua – c'est lorsqu'elle explique qu'elle part en ayant lu un article dans la presse et sans rien connaître du pays, ou en étant vraiment sous informée par rapport à d'autres journalistes professionnels qui ont des méthodes ou des réseaux et qui partent avec un certain bagage.

Elle part sans ce bagage et c'est, je pense, ce qui rend son travail si sensible, du fait de cette position de fragilité qu'elle a dès le début en arrivant. Elle raconte qu'elle arrive là-bas, et qu'elle ne sait pas quoi photographier, ni trop comment photographier, parce qu'elle n'a pas vraiment eu une formation de photojournaliste ni de journaliste. Elle est issue d'un autre parcours, je ne sais pas exactement comment elle arrive à l'agence Magnum, mais à ce moment-là elle est débutante, et elle ne se considère pas comme journaliste ou n'en a pas les méthodes.

Elle arrive donc très fragilisée au Nicaragua ne sachant ni comment commencer, sans avoir de contacts précis, et elle entre dans une espèce d'errance qui active forcément un regard, et oblige à des rencontres qui vont se faire sur un mode certainement différent de ce que font les journalistes qui ont un réseau préexistant, quand ils arrivent dans un pays.

C'est vrai que je me sens assez proche de cette démarche puisque lorsque je vais quelque part il y a cette idée d'être déplacée, d'être hors-sol et loin de ses repères.

Il est effectivement important pour moi de ne pas arriver en sachant exactement quel film je vais faire d'une part, et de ne pas arriver trop informée d'autre part. Je ne revendique en rien l'idée de la sous-information, mais que le regard et la recherche ne soient pas figés *a priori* sous une chape de savoir, que ça reste ouvert.



Marie Voignier, *Tourisme international*, 2014, HD video, 48 min
avec le soutien pour le développement d'une recherche artistique - Ministère de la Culture et de la production Bonjour Cinéma and CAC Brétigny © Marie Voignier

Par exemple pour *Tourisme international*, le film que je suis allée faire en Corée du Nord, dans ce contexte très particulier de propagande/ contre-propagande d'une histoire fortement divergente selon les camps, je me suis efforcée de lire des petits ouvrages sur l'histoire du pays produits par la Corée du Nord, pour ne pas rejeter d'emblée les discours de la propagande dont j'allais essayer de filmer la mise en scène.

J'ai choisi de commencer par là, ce qui ne m'a pas empêchée de compléter par la suite par d'autres lectures évidemment. Il me semble important de ne pas arriver trop chargée d'informations, ni de trop décider en amont. Cela permet d'accéder à une forme de fragilité et de doute, qui m'intéressent dans la production d'image.

Dork Zabunyan : Oui, c'est très intéressant, j'espère que l'on parlera aussi du rapport à tous les stéréotypes qui recouvrent notre regard car il est vrai que votre travail permet de déconstruire ces stéréotypes.

Il est certain que le fait d'arriver sans bagage entraîne une position de fragilité, et en même temps, il y a toujours des images un peu repoussoirs, issues du « système de l'information » comme on l'appelle parfois.

Et je trace ici une parallèle avec le travail de Susan Meiselas qui est très soucieuse de la circulation de ses images et de la manière dont elles peuvent devenir des formes de stéréotypes. Je me demandais si, avant de partir, vous faisiez une espèce de cartographie de la manière dont notre regard est façonné ? Est-ce que cette « écologie de la perception », c'est-à-dire d'un environnement qui nous guide ou nous oriente, est présente au départ ? Lorsque vous parliez de la Corée du Nord – mais c'est vrai aussi pour d'autres continents que vous avez sillonnés – je m'interroge sur le rapport à ces couches de perceptions dominantes dont on doit se défaire et dont vos films portent la trace. *Tourisme international* est assez intéressant en ce sens. Il s'agit peut-être moins d'un bagage de savoirs dont vous avez très bien parlé que du rapport à...

Marie Voignier : À l'image ?

Dork Zabunyan : À l'image, tout à fait.

Marie Voignier : Oui, parce que la question du savoir de l'information, c'est la question des images. J'évoquerai ici le texte précédemment cité de Susan Meiselas qui dit – je ne sais plus les termes exacts – : Quand on arrive, l'image a déjà été faite, l'image est déjà là. Effectivement, c'est aussi de cette image-là dont il faut se défaire. Ou en chercher d'autres.

J'y ai été confrontée très fortement dans *Tourisme international* puisqu'il s'agit de propagande et donc d'une fabrique d'images avec une usine unique, puisque seul l'état propose les images de ce pays, ou en fixe les décors. On retrouve de fait toujours les mêmes images, les mêmes sites et perspectives qui sont filmées et photographiées, y compris des touristes.

C'était là la grande difficulté, puisqu'il ne s'agissait absolument pas de faire des images qui n'avaient pas été faites. Je n'y allais pas du tout dans la perspective d'un dévoilement ou d'une enquête sur la vie en Corée du Nord, mais bien pour filmer cette fabrique d'images.

Je me suis néanmoins retrouvée avec les mêmes images que tout le monde, ce qui m'a bloquée plusieurs mois au montage, à ne pas savoir quoi faire de ces images qui sont les mêmes pour tout le monde.

Pour résoudre cette crise, j'ai fait le choix de passer par le son, en réalisant une forme de commentaire des images, par l'intermédiaire d'une voix off, et j'ai ainsi refait le son du film. C'était pour moi une manière de reprendre une forme de contrôle sur des images que j'avais à peine faites, qui étaient à peine les miennes.

Dork Zabunyan : Cela permet aussi de déplacer l'échange sur une question que je me suis posée en visitant l'exposition de Susan Meiselas : que serait un art dit « politique », ou une photographie qui aurait vocation à libérer le regard ? J'essaie toujours d'aborder cette question depuis l'angle de la construction de la mémoire, ou de ce qu'il reste des traces du passé et qui coexiste avec un présent.

C'est aussi ce qui caractérise votre travail, et je pense ici à *Hinterland* où une base militaire se transforme en complexe touristique ou de divertissement, ce qui rejoint cette question de la construction de la mémoire.



Marie Voignier, *Hinterland*, 2009, HDV video, 49 min.
Production Capricci films, co-production CAC Brétigny © Marie Voignier

J'avais également en tête cette phrase de la photographe Gisèle Freund qui affirme dans les années 1970 que la constitution de la mémoire passe plutôt par l'image fixe, c'est-à-dire par l'image photographique selon elle, plutôt que par une image animée qui serait davantage rattachée à un flux insaisissable, fuyant, et qui tend à une indifférenciation des images.

Cette déclaration de Gisèle Freund m'a frappé, et je ne pense pas qu'elle dise cela pour défendre la corporation des photographes, il s'agit d'une hypothèse à laquelle elle croit beaucoup, et c'est le paradoxe à un moment où il y a tant d'images animées qui constituent un flot. Que garde-t-on des événements dont on n'est pas forcément les protagonistes ou les témoins à partir des images ? Pour elle c'est l'image fixe qui reste.

Et c'est vrai que dans l'exposition nous avons parlé du devenir icône de certaines images, comme *Molotov Man* – la photographie que Susan Meiselas réalise pendant la révolution au Nicaragua. Lorsque l'on se souvient du soulèvement qui a eu lieu là-bas à la fin des années 1970, on pense effectivement à cette image, plus qu'à d'autres reportages que l'on a pu voir, ou qu'à d'autres images animées présentes dans l'exposition.

Je voulais avoir votre sentiment sur cette hypothèse, notamment parce que dans vos films il y a beaucoup de plans fixes, comme s'ils permettaient de saisir non pas plus facilement, mais de façon plus percutante, cet enchevêtrement entre un passé et un présent, et que la fixité de l'image permettait au spectateur de se constituer une mémoire peut-être plus aisément si l'on reprend l'hypothèse de Gisèle Freund, que s'il y avait un mouvement de caméra ou que le montage était heurté ?

Marie Voignier : Je souscris tout à fait à cette hypothèse de la mémoire qui serait plus apte à s'accrocher à une image fixe, et cela vaut aussi pour la mémoire des films. Il me semble que quand on pense à un plan d'un film, on pense tout à coup à une image arrêtée, à un visage. On peut aussi se souvenir d'un mouvement, mais c'est plus rare. De fait, ce qui est intéressant dans l'exemple que vous prenez de *Molotov Man* – donc de cet homme jetant un cocktail Molotov – c'est que l'image est devenue une icône aussi sans doute parce qu'elle représente l'idée d'une action. Cela va au-delà de la fixité de l'image, car derrière cette image fixe il y a une action, une révolution en cours. Et une révolution c'est aussi un mouvement physique littéral, mais aussi un mouvement vers quelque chose. Et ce qui m'a vraiment frappée dans le travail qui est au cœur de l'exposition et qui lui donne le titre « Médiations », c'est justement la façon dont Susan Meiselas ne se satisfait pas de cette image fixe et en dehors de son contexte, puis comment elle y revient de différentes manières.

Il y a notamment les trois bandes où figurent en haut les images qu'elle a faites et qui ont été reprises par la presse américaine et internationale, au centre les images du livre réalisé en 1981 intitulé « Nicaragua », et sur la troisième bande des images qui n'ont pas été retenues pour l'édition, celles qui manquent ou qu'on n'a pas pu mettre.

En 1981 ce projet comporte donc déjà trois couches puis elle revient dessus en 1985 dans le film *Voyages* avec Marc Karlin, en 1991 dans un autre film : *Pictures from a Revolution*, puis dans *Reframing History*.

Elle aurait très bien pu se contenter de cet ensemble d'images et éventuellement d'une édition des images qui ont parcouru le monde, mais elle ne cesse d'être dans une forme d'insatisfaction de la place des images dans la constitution de la mémoire de cet événement – et ses images ont tenu une grande place dans la mémoire des événements au Nicaragua.

Ce qui est à la fois ce point de fixité de l'image autour duquel elle n'arrête pas de bouger et de revenir de manière non linéaire m'intéresse beaucoup.

Et ces retours constants sont aussi très proches du travail de la mémoire qui fonctionne par couches, et non pas forcément par ordre chronologique, et qui est quelque chose d'assez insaisissable.

Dork Zabunyan : Alors peut-être une dernière question qui est née à la fin de l'exposition et que je voulais vous poser parce que ça concerne aussi votre travail dans les films.

Il est vrai que le photojournalisme traverse aujourd'hui une crise qui est notamment liée à la possibilité de retoucher l'image, de la transformer de l'intérieur avec les moyens numériques. Ces transformations donnent lieu à tout un ensemble de théories dites

du complot. L'expression « fake news » qui a émergé de cette crise – et que l'on utilise en anglais comme en français – est devenue dominante. Je trouve un peu triste que le mot *fake* soit connoté si péjorativement parce qu'il peut par ailleurs avoir une fonction très positive.

Je pense notamment à ce que dit Deleuze dans *L'image-temps* sur « les puissances du faux », qu'il définit de façon très pratique et concrète en se mettant à la place des cinéastes, comme tout ce qui perturbe des oppositions un peu tranchées entre fiction et documentaire. Cette séparation peut être traitée différemment au cas par cas, car tous les cinéastes ne l'abordent pas de la même manière.

Je pense également à ce que dit Jacques Rancière, dans *Le partage du sensible* lorsqu'il affirme que l'on a besoin de la fiction pour penser le réel. Il s'agit là aussi d'une manière de dépasser cette distinction entre le documentaire qui serait du côté de la réalité et une forme de fiction qui serait plutôt une déréalisation.

Et c'est ce qui me frappe dans vos films – et ce que j'avais indiqué auparavant – puisqu'on y voit une forme d'indécidabilité. On ne sait pas vraiment où l'on est, qui sont les personnes interrogées et que l'on entend. Le spectateur est dans une forme de désorientation tout à fait positive, qui lui impose de faire un travail pour comprendre ce qu'il voit.

Il y a là à mon sens une tension véritable autour de cette notion de faux avec d'un côté le *fake news* qui a des effets absolument dévastateurs comme on le voit aux États-Unis, et auquel se confronte le photojournalisme aujourd'hui, et de l'autre, toutes les inventions qui brouillent des catégories établies comme celles du documentaire et de la fiction, et dont témoigne je crois votre travail.

Je voulais avoir votre sentiment peut-être au regard de l'exposition mais aussi par extension, par rapport à cette situation dans laquelle



Marie Voignier, *Tourisme international*, 2014, HD video, 48 min
avec le soutien pour le développement d'une recherche artistique - Ministère de la Culture
et de la production Bonjour Cinéma and CAC Brétigny © Marie Voignier

on se trouve actuellement, où l'on est en quelque sorte prisonnier de ce terme, quitte à justement oublier ces « puissances du faux » dont je parlais précédemment.

Marie Voignier : Je ne suis pas du tout une spécialiste, mais à propos des *fake news*, c'est plutôt la question de la vérité qui pose problème ou de ce qui se présente comme une recherche de vérité. C'est très différent du fait d'accepter le flou, l'indécidable, d'accepter qu'on ne sait pas encore ou qu'on sait mal, qu'on ne sait pas tout à fait et qui est effectivement l'espace dans lequel se situe le spectateur dans certains de mes films. Et qui est aussi mon espace, car plus j'avance dans un film et moins j'arrive à trancher sur quoi que ce soit, et plus j'arrive avec des questions auxquelles il est difficile de répondre. C'est donc à cet espace-là de questionnements qu'il s'agit de donner une forme.

Alors que les *fake news* ne supportent pas l'indécision et que les théories du complot naissent de ça, elles ne supportent pas le vide de la non explication, le flou. C'est une recherche de vérité, de coupables ou de héros. Donc c'est plutôt du côté d'une forme de vérité absolue que se situerait le problème.

Effectivement le faux n'a jamais été le problème, tant qu'il se présente pour ce qu'il est.

Dork Zabunyan : Très bien, merci beaucoup Marie Voignier, le temps est passé très vite !

Je précise que vous venez d'ouvrir une exposition avec Bie Michels intitulée "Dialoguing Gazes", à la Galerie Argos à Bruxelles et ce jusqu'au 15 juillet 2018. Vous présentez par ailleurs votre travail dans votre galerie, la galerie Marcelle Alix. Je ne sais pas s'il y a une exposition ?

Marie Voignier : Non c'était il n'y a pas très longtemps, donc ce sera ultérieurement.

Dork Zabunyan : D'accord, très bien. Encore un grand merci pour votre participation à ce Meeting Point.

Marie Voignier : Merci Dork Zabunyan.





Vendredi 18 mai 2018. Dork Zabunyan s'entretient avec Marie Voignier au Jeu de Paume, quelques jours avant la fin de l'exposition de Susan Meiselas, « Médiations ».

Marie Voignier est artiste, elle vit et travaille à Paris. Après des études scientifiques à Compiègne puis à Berlin, elle rentre à l'école des beaux-arts de Lyon où elle réalise ses premières vidéos. Depuis, elle a réalisé notamment *Le bruit du canon*, (prix du court métrage Cinéma du Réel 2007), *Hinterland* (prix des médiathèques FID 2009) et *Hearing the shape of a drum* (biennale d'art contemporain de Berlin 2010). Elle enseigne l'art et la vidéo à l'école nationale supérieure des beaux-arts de Lyon. En 2011, elle réalise son premier long-métrage, *L'hypothèse du Mokélé-M'Bembé*, puis *Tourisme international* en 2014.

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, 2018