

Marcelle Alix

galerie

**4 rue Jouye-Rouve
75020 Paris
France**

**t +33 (0)9 50 04 16 80
f +33 (0)9 55 04 16 80
demain@marcellealix.com
www.marcellealix.com**



Marie Voignier
Press

Marcelle Alix
SARL au capital de 10000€
SIRET 518 370 192 00016
NAF 4778C

R.C.S. Paris 518 370 192
TVA FR89518370192



Interview de Marie Voignier,

par Anne-Frédérique Fer, à Paris, le 9 octobre 2018, durée 8'16". © FranceFineArt.com.

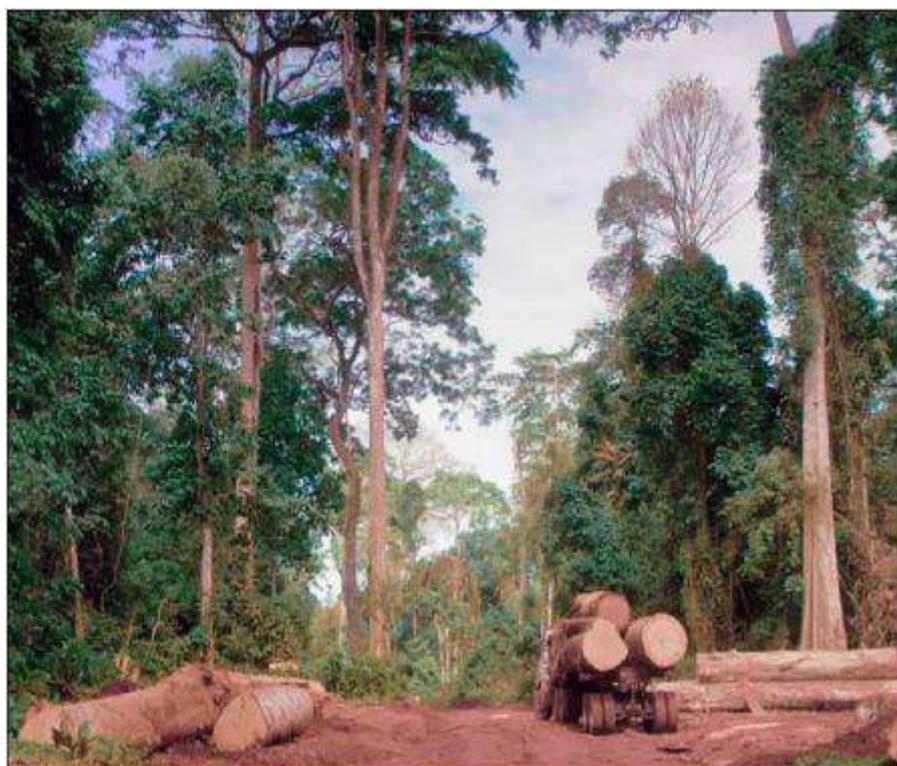
Marie Voignier filme des situations où le réel emprunte soudainement les chemins de l'artifice, transformant le matériel documentaire en un champ d'expérimentation visuel et critique. Avec une grande rigueur formelle et une distance d'observation quasi scientifique, ses films débordent parfois étrangement vers le fantastique, et portent finalement un regard sur le regard lui-même comme si le microscope se retournait sur l'oeil qui l'observe.

Née à Ris Orangis en 1974, Marie Voignier est représentée par la galerie Marcelle Alix à Paris.

oeuvre exposée : *Tinselwood*, 2017-2018. Film HD. 82 min. courtesy Marcelle Alix, Paris, Marie Voignier et les Films du Bilboquet.

<http://www.francefineart.com/index.php/agenda/14-agenda/agenda-news/2914-2532-centre-pompidou-prix-duchamp-2018>

Si vous voulez voir l'exposition des quatre nominés (deux hommes et deux femmes, bien sûr) au [Prix Marcel Duchamp](#) cette année (au [Centre Pompidou](#) jusqu'au 31 décembre), il vous faudra prévoir un peu de temps. En effet le film de [Marie Voignier](#), *Tinselwood* (çàd le bois guirlande de Noël, le bois clinquant ?) dure 82 minutes, et il faut le voir en entier. Lors de la visite de presse, j'ai été le seul à le visionner de bout en bout (mes confrères/consoeurs pressé(e)s vont recopier le communiqué de presse ?). Le film a été tourné au Cameroun, aux confins du Congo, du côté de [Moloundou](#); ce n'est pas un film ethnologique, ni un documentaire, ni un spectacle à voir (comme chez [Camille Henrot](#)), c'est une série de tableaux sur la vie des habitants de ce coin reculé; il y est question de cimetière des colons allemands où des richesses seraient enfouies cachées dans les tombes, de trafic d'ivoire et de corruption, de coupe du bois, de la culture du cacao et de la pêche, de [Tramol](#) et autres drogues permettant d'oublier la fatigue et l'exploitation, d'un jardinier esthète faisant admirer son rosier, d'or et de diamants. La machette est omniprésente, et il est beaucoup question de sorciers. D'ailleurs les sorciers n'aiment pas l'électricité et les générateurs sont à la peine. Un des ouvriers agricoles plantant le cacao se prénomme Mitterrand; il y a d'autres petits signes de modernité dissimulés ici et là. Ce sont des vignettes, un portrait multi-facettes de cette région. Les couleurs du film sont remarquables, verts de la forêt et rouges des pistes (titre du [livre](#) d'entretiens qui ont engendré ce film), et le son est excellent : c'est une équipe de pros, Français blancs sans doute comme la réalisatrice, qui regardent et témoignent. Et c'est sans doute là qu'est la faiblesse de ce film, dans cette distance, dans ce recul, dans cette offre de scénettes dépourvue d'un discours plus prégnant sur la colonisation, laissant le spectateur déchiffrer lui-même, analyser, comprendre les filigranes. C'est sans doute le [livre Piste rouge](#) qui donne ces clefs (pas encore lu), qui sert de voix off, mais le film seul, présenté pour le Prix, laisse sur sa faim.





"Prix Marcel Duchamp 2018", jusqu'au 31 décembre au Centre Pompidou

Présentation officielle : **Les quatre finalistes du prix Marcel Duchamp sont invités par le Centre Pompidou à exposer dans ses espaces.**

Créée par l'Association pour la diffusion internationale de l'art français (Adiaf) et organisée en partenariat avec le Centre Pompidou, cette distinction compte aujourd'hui parmi les prix d'art contemporain les plus prestigieux au monde. Cette nouvelle édition offre un regard sur la scène artistique en France en donnant à découvrir les productions inédites de Mohamed Bourouissa, Clément Cogitore, Thu-Van Tran et Marie Voignier.

À travers l'exposition se font écho des préoccupations communes : repenser le récit à l'heure de la saturation médiatique, poser de nouvelles conditions d'expérience de la mémoire.

- **Marie Voignier**



Marie Voignier, "Tinselwood", 2017-2018, videostill. (Courtesy Marcelle Alix, Paris, Marie Voignier et les Films du Bilboquet)

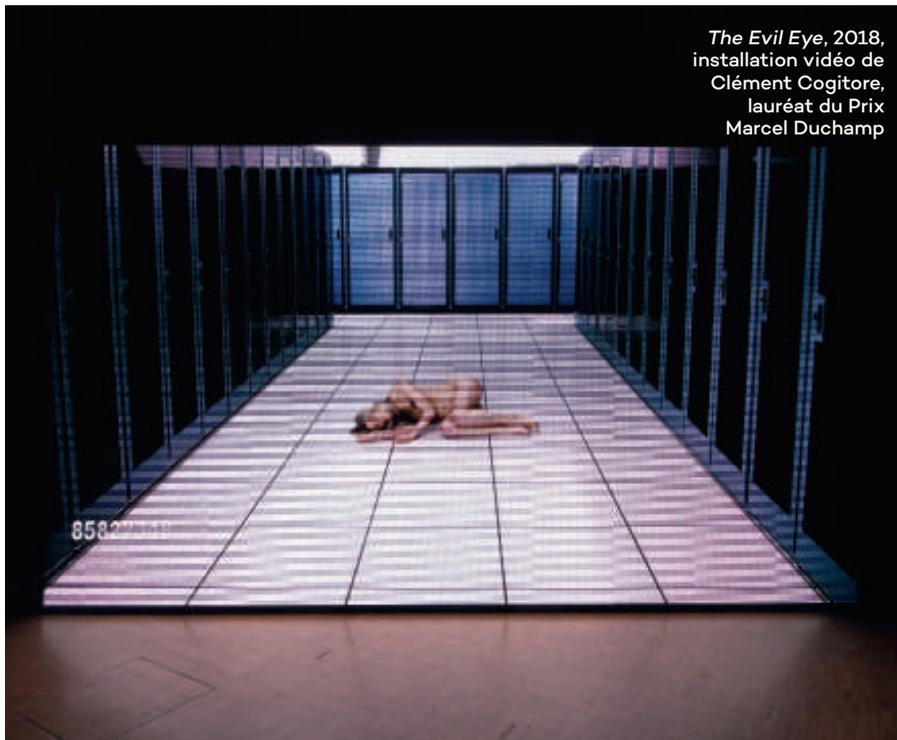
Après une formation en physique puis en photographie, **Marie Voignier** concentre sa pratique artistique sur le médium vidéo, en créant pour chacun de ses projets une méthode d'approche singulière. Portée par un esprit d'enquête et de témoignage, elle s'intéresse à des réalités complexes, à des histoires où se mêlent plusieurs vérités. Des hétérotopies du divertissement de masse de l'ère post-industrielle à la vanité du théâtre médiatique, du tourisme en Corée du Nord à la cryptozoologie dans l'Est du Cameroun, son langage conjugue subtilement les outils de l'observation et du montage pour mettre en tension le tangible et l'imaginaire.

L'avis des critiques :

“ Je trouve cela tout à fait intéressant et réussi dans la forme. C'est une œuvre assez étonnante, qui ne ressemble pas au reste de son travail. C'est un théâtre de marionnettes. Les images issues d'une banque de donnée sont faites pour ça. C'est une œuvre qui ressemble à d'autres œuvres qu'on voit aujourd'hui, mais qui pourtant traduit très bien l'esprit de Clément Cogitore. Anaël Pigeat

“ J'aurais eu du mal à départager les quatre finalistes. J'ai été un peu décontenancé par les productions. Les quatre ont tous un rapport à l'image animée. Clément Cogitore nous présente une sorte de montage plutôt focalisé sur la figure féminine. Toutes les images sont mises ensemble autour d'une narration très compliquée. On a une incompréhension immédiate et des images surfaces sur lesquelles on rebondit plus qu'autre chose. Florian Gaité

“ J'ai trouvé la proposition de Clément Cogitore un peu trop simpliste et redondante. J'y ai vu au deuxième degré une parodie, mais je ne pense pas que ce soit la raison pour laquelle il a eu le prix. On doit toutefois parler de l'installation de Mohamed Bourouissa qui parle des mêmes sujets que les autres, mais en parle de l'intérieur, est totalement habité. Stéphane Corréard



The Evil Eye, 2018,
installation vidéo de
Clément Cogitore,
lauréat du Prix
Marcel Duchamp

Courtesy Galerie Eva Hober, Galerie Reinhard Hauff

Duchamp de l'art

Comme chaque année, les œuvres des quatre prétendants au prix Marcel-Duchamp sont exposées à Beaubourg. Une vue sur l'art contemporain avec **CLÉMENT COGITORE, MOHAMED BOUROUISSA, MARIE VOIGNIER** et **THU-VAN TRAN**.

LE PRIX MARCEL-DUCHAMP EST L'OCCASION de voir de l'art contemporain exposé au musée national d'Art moderne. Fondée en 2000 par les collectionneurs réunis au sein de l'Association pour la diffusion internationale de l'art français (Adiaf), la galerie 4 du Centre Pompidou accueille pendant trois mois une exposition collective des artistes sélectionnés. Soit un tour d'horizon, certes restreint, mais où se laisse déchiffrer une tranche sur le vif de la scène contemporaine française, ses tendances et ses solipsismes.

Cette année, l'annonce en février des quatre nominés révélait la place prépondérante donnée à la vidéo. Clément Cogitore, Mohamed Bourouissa, Marie Voignier et Thu-Van Tran travaillent tous

le film et la vidéo, du long métrage à l'installation vidéo, de la captation au smartphone au documentaire anthropologique.

Au même moment se tient en Angleterre l'exposition d'un autre prix d'importance, The Turner Prize. Depuis la fin septembre, la Tate à Londres expose les œuvres des quatre nommés – Forensic Architecture, Naem Mohaiemen, Charlotte Prodger et Luke Willis Thompson –, s'exprimant eux-aussi par le médium de l'image en mouvement. Si l'exposition à Londres ne présente que des vidéos projetées sur écran, les propositions à Paris habitent l'espace selon différentes modalités.

A Beaubourg, Clément Cogitore (lauréat du prix Marcel-Duchamp 2018) présente une vidéo sur écran

LED montée à partir d'extraits de banques de vidéos. Depuis le début des années 2000, l'artiste et cinéaste traque la persistance de superstitions ancestrales au cœur de la rationalité scientifique. Ici, sa pièce amorce un tournant dans son travail, qui surprend d'autant plus qu'elle prend le train du post-internet avec une décennie de retard.

Thu-Van Tran et Marie Voignier présentent toutes deux des réflexions autour des angles morts de la visibilité. Historique pour la première, évoquant les années d'errance qui succédèrent à la colonisation du Vietnam par une superposition de formes exangues (sculpture, dessin, fresque, vidéo) dont aucune ne se suffit à elle-même. Géographique pour la seconde, partie au Cameroun filmer les stigmates de la colonisation chez les habitants d'un village pourtant vierge de toute trace d'urbanisation.

L'installation de Mohamed Bourouissa est la plus convaincante. La vidéo centrale le montre (hors champ, sa voix reliant les plans) en plein travail avec l'un des patients de l'hôpital psychiatrique de Blida en Algérie où exerça Frantz Fanon, l'auteur des *Damnés de la terre* dont les écrits sur le corps colonial s'enracinent dans sa pratique de psychiatre. L'œuvre est projetée sur un écran parallélépipédique mobile, tandis qu'on la visionne assis tout autour sur une structure en bois blanc. Chez Bourouissa, la fonction de la vidéo n'est pas de témoigner ni de réparer, mais bel et bien de construire.

Comme lors de son exposition *Urban Riders* au musée d'Art moderne de la Ville de Paris au printemps dernier, la production d'images est avant tout un prétexte pour provoquer des rencontres entre des êtres, leurs histoires et leurs communautés. Ce que fabrique le dispositif, c'est également un temps étiré, instaurant au cœur de l'institution un forum où l'on s'attarde ensemble. **Ingrid Luquet-Gad**

Exposition du prix Marcel-Duchamp
Jusqu'au 31 décembre,
Centre Pompidou, Paris IV°



<https://fr-fr.facebook.com/centrepompidou.fr/videos/2208070476107408/>



ART CONTEMPORAIN

Image et mémoire au cœur du 18e prix Marcel Duchamp

PAR MATHIEU OUI - LE JOURNAL DES ARTS

LE 4 OCTOBRE 2018 - 993 mots

Les quatre nommés du prix exposent au Centre Pompidou en attendant que le nom du lauréat soit dévoilé le 15 octobre.

Paris. C'est une sélection d'artistes particulièrement homogène que le comité de collectionneurs de l'Association pour la diffusion internationale de l'art français (Adiaf) a retenue pour le prix Marcel Duchamp 2018. Outre la stricte parité dans le choix des quatre nominés, ceux-ci appartiennent à la même génération. Dix ans à peine séparent Marie Voignier (née en 1974) de Clément Cogitore, le benjamin du quatuor, né en 1983. Ils partagent un goût prononcé pour l'image en mouvement et ils développent des préoccupations communes, autour notamment de l'histoire et de la mémoire post-coloniale. Une sélection de leurs travaux est présentée au Centre Pompidou. C'est le 15 octobre, durant la semaine de la Fiac, que sera dévoilé le nom du ou de la lauréat(e) de cette 18e édition.

Marie Voignier, immersion dans la forêt camerounaise

La forêt est le fil vert de *Tinselwood*, tourné par Marie Voignier dans le sud-est du Cameroun. Dans cet environnement forestier aux allures de jungle se déploie une succession de séquences souvent silencieuses et contemplatives. La réalisatrice s'attache à des gestes : défrichage à la machette, construction d'un piège, tronçonnage d'immenses arbres, plantation d'un jeune cacaoyer... Il y a aussi les traces de l'histoire, souvent enfouies dans le sol, comme l'évocation de ces tombes creusées par les Allemands pendant la Seconde Guerre mondiale. Ils y auraient enterré leurs richesses



avant de quitter précipitamment les lieux. Au fil des images, et en l'absence de tous commentaires, l'opacité de l'environnement n'est pas levée. Le film fonctionne comme une mosaïque d'évocations par l'image et la parole. Il y est question de sorcellerie, d'exploitation des ressources, mais aussi d'histoire et de pouvoirs. Ce n'est pas la première fois que Marie Voignier pose sa caméra au Cameroun. En 2010, l'artiste suit le pas d'un cryptozoologue dans la forêt du Cameroun sur la piste d'un animal fictionnel documenté par ses habitants (*L'hypothèse du Mokélé-Mbembé*, 2011). Sur place, elle mesure sa méconnaissance de l'histoire coloniale de la région. Il lui faudra plusieurs années avant de retrouver les paysans de Salapoumbé, avec qui elle mène une série d'entretiens pour tenter de comprendre comment cette histoire s'est effacée, transmise, transformée, reconstituée.

Prix Marcel Duchamp 2018, Mohamed Bourouissa, Clément Cogitore, Thu Van Tran, Marie Voignier,
Centre Pompidou, 10 octobre-21 décembre.

Cet article a été publié dans *Le Journal des Arts* n°508 du 5 octobre 2018, avec le titre suivant : *Image et mémoire au cœur du 18e prix Marcel Duchamp*



LE DEVOIR

Ne pas vouloir totaliser le réel



Photo: Dazibao Marie Voignier, «Tourisme international», 2014. Vue de l'exposition «Entends-tu ce que je vois? Do You See What I Hear?»

Marie-Ève Charron
19 mai 2018 Critique
Arts visuels

La remise en question de la prédominance du regard dans l'art occidental a souvent eu une charge politique, notamment dans les travaux pionniers des féministes des années 1960 et 1970, pour ne nommer que ceux-là. Cette tangente générale est poursuivie dans l'exposition de groupe présentée chez Dazibao, Entends-tu ce que je vois ?, qui établit une équation entre l'incomplétude des sens et le potentiel critique de l'art d'affiner notre perception du monde, à un moment de l'histoire, comme le précise l'opuscule, « où la réalité est constamment médiatisée ».



Avec les oeuvres de ses 14 artistes et duos de provenances variées, l'exposition fait expérimenter des états liminaux de la perception, visuelle et auditive surtout, qui s'avèrent autant d'occasions de réfléchir sur les amputations paradoxales provoquées par les technologies qui, pour amplifier, reproduire et enregistrer des phénomènes, font toujours en fait leur construction. Toutes les situations abordées sont ainsi présentes parce que médiatisées par le langage technologique et, de là, formées d'une certaine manière.

L'exposition réserve plusieurs moments de ravissement en conjuguant l'intelligence du propos des oeuvres à l'expérience sensible dont elles exacerbent les effets en jouant sur les manques et sur le refus de totaliser le réel.

Altérité

La vidéo de l'Autrichienne Sofie Thorsen ouvre le parcours avec à propos. Elle fait découvrir le paysage de l'île de Fur au Danemark en reproduisant la vision d'une personne atteinte d'achromatopsie, une maladie héréditaire ayant particulièrement touché la population locale. Le récit de personnes achromates rencontrées par l'artiste relaie autrement l'expérience rendue par des images dont l'évanescence trouble profondément.

La cécité, partielle ou non, se présente en fait comme une lacune qui n'est pas d'ordre uniquement physiologique. C'est l'impossibilité d'occuper le regard de l'autre, de se mettre à la place d'autrui, qui devient le problème. Dans le traitement visuel mirifique de sa vidéo, Simon M. Benedict, de Toronto, confond conquête coloniale et volonté de rencontrer des vies extraterrestres, deux manières de poser la question de l'altérité. Avec leur manipulation étudiée de la malle-lit d'un explorateur français du XIXe siècle ayant parcouru le fleuve Congo, les personnages de la vidéo sans son de Bianca Baldi (Johannesburg) suggèrent les récits inaudibles des peuples colonisés.





Ailleurs, c'est l'audition qui prend le dessus, comme dans les oeuvres des Montréalais Douglas Moffat et du duo Jen Reimer Max Stein. Le premier, avec l'entre-deux de tuyaux, reproduit la manoeuvre de Valsalva pratiquée par les plongeurs sous-marins dans leur descente au fond des eaux, une expérience réservée aux initiés. Quant aux seconds, leurs paysages sonores rendus accessibles par casque d'écoute octroient une attention différente à des parcs urbains si familiers pour être fréquentés au quotidien.

Tourisme

Malgré l'approche convenue, le dispositif possède une belle efficacité qui entre en contraste avec le moyen métrage de Marie Voignier (Paris), *Tourisme international*, qui s'intéresse aux images que les régimes totalitaires tendent d'eux-mêmes au regard extérieur. De ses visites guidées en Corée du Nord, elle ne présente que les images et les sons ambiants, après avoir exclu le commentaire devant ancrer l'interprétation officielle. Il en découle un étrange flottement autour des images, qui dérogent de ce fait de la représentation cristallisée voulue par Kim Jung-un.

Malgré leur subtilité, le traitement et la manipulation sur la documentation visuelle opérés par Voignier sont d'une puissance indéniable, ce qui rend l'oeuvre captivante, d'autant que le régime nord-coréen subjugué et effraie déjà en partant. Les limites de l'appréhension de cette réalité sont irrémédiablement soulignées.

D'autres oeuvres prennent la forme de courts et de moyens métrages, ce qui fait que l'exposition se poursuit dans la salle de projection avec une programmation de cinq films, qui pourraient, à tort, être perçus que comme les appendices du corps principal.

Dans *Ocean Hill Drive*, les Allemandes Miriam Gossing Lina Sieckmann nous plongent par leurs images dans le phénomène très réel d'« ombres mouvantes » provoquées par les éoliennes et faisant intrusion dans l'ordinaire domestique d'un quartier résidentiel du Massachusetts. Aussi inquiétantes soient-elles, ces conséquences insoupçonnées sur la vie des gens de la production d'énergie renouvelable ne sont rien à côté du spectre du nazisme, ce qu'explore la vidéo de Mareike Bernien Kirstin Schroedinger (Berlin).

Leur film est tourné dans la manufacture aujourd'hui inactive d'Agfacolor qui fabriquait la pellicule couleur pendant la Seconde Guerre mondiale, y exploitant des travailleurs juifs pour la propagande nazie. Faite de mises en scène et de manipulations de l'image avec des gels couleurs, l'oeuvre force une méditation nécessaire sur les fictions qui ont forgé une image en noir et blanc de l'Holocauste. La vérité n'aura jamais semblé aussi relative que quand elle est donnée à voir.

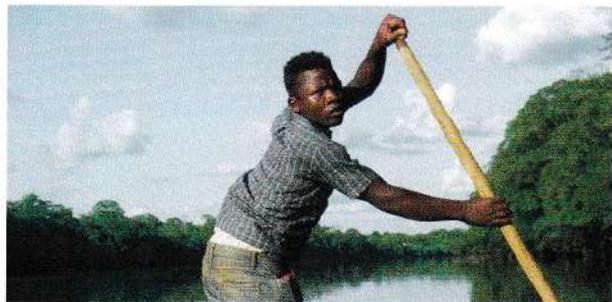


CAHIERS DU CINÉMA

Vienne orpheline

La Viennale (19 octobre-2 novembre) a vécu une sorte de temps suspendu. La mort soudaine cet été de son directeur artistique, Hans Hurch, qui avait transformé au fil de vingt années le festival en paradis cinéophile (*Cahiers* n°728), n'était pas encore perceptible dans une programmation dont il avait organisée les deux tiers et qui restait portée par une équipe intacte. L'émouvante bande-annonce en forme d'hommage réalisée par Abel Ferrara

et une sélection quotidienne de films choisis par des cinéastes amis assuraient sa présence fantomatique. Cette édition refermée, la question de la relève se pose. Un appel à candidatures a été lancé et le directeur intérimaire de 2017, Franz Schwartz, laissera bientôt la place. Mais entre les séances, il se disait volontiers que la singularité de la Viennale est impossible à reconduire. La coïncidence de cette disparition et de la montée de l'extrême droite en laisse



Tinselwood de Marie Voignier (2017).

beaucoup désespérés: par ses choix radicaux et sa large ouverture au public, Hurch avait aussi construit un îlot de résistance.

Cette année, entre les têtes d'affiche comme *Le Jour d'après* ou *Good Time*, on pouvait piocher quelques titres plus discrets comme le délicat *Tinselwood* de Marie Voignier, documentaire qui explore les couches d'histoires sédimentées dans une forêt camerounaise, ou *Sexy Durga* de Sanal Kumar Sasidharan, série Z tournée au Kerala qui bricole un argument de thriller horrifique (un couple pris en stop par une bande louche dont il n'arrive pas à se débarrasser) avec une allégorie de l'oppression sociale. Précédé d'une excellente réputation à Locarno, *Tara Moarta* de Radu Jude, documentaire sur l'antisémitisme en Roumanie durant la guerre est une déception, de même que *Off Frame* de Mohanad Yaqubi, qui exploite des archives inédites de l'Unité du film palestinien, la section de propagande cinématographique créée en 1967 par l'OLP: les

deux succombent aux complaisances du *found footage*, privilégiant la beauté et l'émotion des images retrouvées à leur mise en forme et à l'explication de leurs origines. Une carte blanche à Valeska Grisebach permettait d'embrasser la belle cohérence sentimentale des deux premiers longs métrages de la réalisatrice de *Western*, les amours à la fois taiseuses et enflammées de *Mein Stern* (2001) et de *Schmsucht* (2006), saisies avec un même art de l'ellipse et des découpages secs. La rétrospective la plus stimulante était consacrée au «nouveau cinéma napolitain» des années 90, composée par la critique Maria Giovanna Vagenas avec le chaotique *Vito e gli altri* d'Antonio Capuano (1991) ou *L'Amour meurtri* de Mario Martone (1995) – on y reviendra prochainement. Faire goûter à l'anarchie, à la violence et au kitsch napolitains au cœur de l'ordre viennois était un geste caractéristique de Hans Hurch. Espérons qu'il trouvera des héritiers.

Cyril Béghin



Mouvement.net



Marie Voignier

Une incompréhension, un paradoxe ou un manque d'histoire. Les films de Marie Voignier émergent à partir des silences des récits historiques et médiatiques. Dans son atelier du XVIII^e arrondissement de Paris, bercé par le passage des trains de la gare du Nord, on a retrouvé l'obstination bienveillante qui anime tous ses films.

Par Flora Moricet

Pour *L'hypothèse du Mokélé-Mbembé* réalisé en 2011 au Cameroun, Marie Voignier suivait pendant plusieurs semaines un cryptozoologue à la recherche d'un animal inconnu de la zoologie. Son dernier film *Tinselwood*, récompensé au FID cet été, revient sur le passé colonial du Sud-Est camerounais dont, nous dit-elle, on ne veut toujours pas parler en France. Des exactions commises et du travail forcé, la cinéaste compose différents tableaux d'une forêt filmée au travail, au présent.



Pouvez-vous revenir sur la cryptozoologie ? En quoi cette recherche a interpellé votre pratique artistique ?

« La cryptozoologie est la science des animaux qui ne sont pas reconnus par la zoologie officielle : le yéti, le monstre du Loch Ness, Big Foot, l'Okapi pour les plus connus. C'est donc l'étude de quelque chose qui n'est pas là et qui est remplacé, étudié, décrit par des photographies, des traces, des dessins, des schémas. C'est ce rapport à l'image de quelque chose qui n'existe pas « physiquement » qui m'intéresse et pour lequel j'ai suivi Michel Ballot.

« Évidemment, la recherche du Mokélé-Mbembé n'est pas la même que celle d'un Big Foot aux États-Unis. Dans cette région extrêmement enclavée de forêt tropicale camerounaise, ce que nous racontent les habitants renvoie à une autre conception de la zoologie extrêmement intéressante. L'héritage de la colonisation se fait déjà sentir dans ces échanges-là autour d'une bête. Le Mokélé-Mbembé nous amène à parler de ce qui existe, ce qui n'existe pas, de ce qui est mystique, d'autres modalités d'existences mobilisant d'autres types de croyances, de sciences ou de religion.



L'hypothèse du Mokélé-Mbembé de Marie Voignier. p. D. R.

Vous avez une démarche proche de celle d'une historienne qu'on pourrait dire engagée, intéressée par la transmission d'une histoire locale.

« C'est vrai qu'il y a cette dimension de recherche et d'enquête dans beaucoup de mes films. Tout film part pour moi d'un ensemble de questions en suspens, de paradoxes. Parfois, cette recherche a fait que j'ai été « rangée » du côté du journalisme. J'ai d'ailleurs fait un film là-dessus, *Hearing the Shape of a Drum* où je me fonds dans une masse de journalistes pour regarder la façon dont ils travaillent à la construction d'un récit médiatique. Mais je ne suis pas historienne, ni journaliste. Quand je fais des entretiens, je le fais dans l'idée de repérage pour un film. Pour préparer *Tinselwood*, je m'interrogeais sur la façon dont cette histoire est localement connue et transmise, ce qui en a été oublié, ce qui reste, ce qui est transformé.

Quand je pose des questions sur les brutalités coloniales, les gens me répondent bien volontiers mais ils sont plus préoccupés par le présent et l'avenir. La situation économique d'extrême précarité dans la région Est implique d'autres urgences, son enclavement imposé, l'absence de routes par exemple. C'est de cette économie au présent liée à la forêt, aux cultures, au sous-sol et au braconnage, que les gens ont envie de parler aujourd'hui et qui est la matière même de *Tinselwood*.



Comment la sorcellerie très présente lors les entretiens menés dans le livre *La Piste rouge* qui accompagne le film s'articule-t-elle avec ces enjeux de pouvoir et de politique ?

« Dès que les questions politiques sont abordées, inévitablement la sorcellerie fait partie de la discussion au même titre que le pouvoir exécutif ou coutumier. Quelles étaient les formes de contre-pouvoir à la colonisation ? Il y a eu bien sûr les indépendantistes de l'UPC (l'Union des Populations du Cameroun) mais leurs idées étaient peu répandues dans cette zone forestière complètement enclavée. La sorcellerie est une façon alternative d'organiser les circulations de pouvoir au sein d'un groupe social. Je suis donc allée voir un « sorcier », un guérisseur, Pierre Bakandja, pour qu'il me parle de son activité.

« Ce qui m'a également frappée dans le discours sorcier, c'est la nécessaire responsabilité humaine du malheur. Il est extrêmement délicat d'aborder la question des discours sorciers en raison de son exotisation historique. Mais contourner pudiquement le problème, c'est refuser de voir où se discutent et se construisent les circulations de pouvoir pour une partie importante des personnes que j'ai rencontrées.

Le terme postcolonial vous paraît-il encore pertinent, notamment pour qualifier votre travail ?

« Je n'utilise pas souvent le terme « postcolonial » pour parler de mon travail. Ce terme fonctionne comme un raccourci, avec tout ce que cela a de pratique, d'efficace et d'insuffisant. *Tinselwood* bien évidemment s'inscrit dans cette histoire politique-là. Pour le livre *La Piste rouge*, je suis arrivée avec ma question « Qu'est-ce que les Français ont fait là ? » et j'ai eu des éléments de réponse. Mais pour *Tinselwood*, j'ai voulu trouver au-delà des mots, quelles seraient les formes cinématographiques qui pourraient prendre en charge cette question politique. Comment le paysage porte-t-il cette histoire ? Moi qui ai filmé dans cette forêt quelqu'un qui cherche le Mokélé-Mbembé, comment vais-je filmer ce même paysage une fois que je sais qu'il a été le contexte d'une hécatombe ? Ce ne sont plus les mêmes paysages. *Tinselwood* filme ce paysage aussi dans ce qu'il est façonné par les personnes qui le traversent, le travaillent, y agissent. J'ai voulu interroger les différents rapports d'échelle, de perspectives, les différentes manières d'interagir avec la forêt – de la manipulation du brin d'herbe jusqu'à la tronçonneuse. Comment tous ces rapports-là à la forêt peuvent d'une manière complètement muette être des traces de l'histoire coloniale ? Je ne m'inscris pas dans une démarche ethnographique mais dans une volonté d'historiciser le regard.



Tinselwood de Marie Voignier. p. D. R.

Vous semblez filmer à partir de lieux qui cristallisent le plus de contradictions sociales et politiques possibles. L'île tropicale artificielle allemande dans *Hinterland* a été construite sur une ancienne base militaire. Vous êtes aussi partie en Corée du Nord immergée au sein d'un groupe de touristes dans *Tourisme international* où vous n'avez filmé que ce qui était autorisé à filmer par le régime dictatorial.

« Tropical Islands constitue en soi un espace contradictoire puisqu'il est implanté sur une ancienne base aérienne de l'Armée rouge, sur laquelle, après le départ des Russes a été construite une immense halle en forme de bulle, pour faire du transport de marchandise en zeppelin. Ce projet écologique a fait faillite. Des investisseurs sont alors venus construire ce parc d'attraction touristique avec comme base idéologique l'« authenticité tropicale ». Ils ont fait venir des plantes, des bouts d'architectures « tropicales » et pour finir des danseurs brésiliens qui ont ensuite été expulsés une fois les contrats finis. Cette région (Brandenburg) est traversée par une forte xénophobie. Ce nœud spatio-historique étrange devient le symptôme contemporain d'un rapport complètement paradoxal à l'autre, entre capitalisme, mondialisation et xénophobie.



Hinterland de Marie Voignier. p. D. R.

« Pour *Tourisme International*, la difficulté qui m'intéressait était la manière dont une dictature construit une image touristique, ce qu'elle donne à voir à des visiteurs occidentaux. Quels types de représentations, de mise en scène, de récits vont être mobilisés par le régime pour construire sa représentation officielle ? La position de touriste était la plus pertinente. C'est un endroit où non seulement on est autorisé à filmer mais il est attendu de nous qu'on filme. C'est là où la dimension d'enquête s'arrête. Je veux filmer depuis une position ouverte.

En dehors de ce qu'on vous montre en Corée du Nord, est-il interdit de filmer ?

« Il n'y a pas de « en-dehors ». On est forcément accompagné de guides locaux. En tant que ressortissant étranger on ne peut pas se promener librement et le guide nous emmène là où il est prévu d'aller.



Tourisme International de Marie Voignier. p. D. R.



Qui sont ces guides nord-coréennes que vous filmez parfois dans un certain malaise face aux touristes étrangers ?

« Qui sont ces gens, à qui a-t-on affaire ? Évidemment, une réponse binaire ne m'intéresse pas, elles ne font pas partie de la même façon que d'autres d'un peuple opprimé, car même chez les opprimés, il y a différentes classes. Quels sont leurs pouvoirs ? Où est le pouvoir ? Les guides sont à un endroit trouble puisqu'elles sont en général filles de diplomate ou de personnalités assez haut placées dans le régime. Elles ont vécu à l'étranger et sont là pour être les garantes d'une certaine image du pays auprès de ses visiteurs. Elles sont capables de nous présenter avec diplomatie la version officielle de l'histoire de la Corée du Nord de façon à ce que les Occidentaux puissent entendre, loin d'un discours rigide. Elles sont très fines ces jeunes femmes guides et elles sont à un endroit assez fascinant du trouble du pouvoir. »

Propos recueillis par Flora Moricet



GALERIES

par Emmanuelle Lequeux

2 GALERIE MARCELLE ALIX ODE À LA FORÊT CAMEROUNAISE



Marie Voignier avait longuement arpenté la forêt dense du Cameroun pour y tourner en 2010 son film *Hypothèse du Mokélé-Mbembé*, en quête d'un animal mythique qui s'y serait abrité. Cette première expérience de cryptozoologie lui a donné envie d'aller plus loin. Elle est donc revenue en 2015 pour rencontrer les habitants de cette jungle et réaliser avec eux un long-métrage magnifique, *Tinselwood*, sélectionné en début d'année à la 67^e Berlinale. La piste de terre rouge qu'y ont taillée les puissances coloniales lui a servi de fil conducteur pour rencontrer de fascinants sorciers, écouter des éleveurs de cacao évoquer les potins du village, ou assister à des séances d'abattage durant lesquelles des arbres mastodontes s'écroulent dans un simple gémissement avant d'être transportés par d'étranges machines qui, à l'échelle de cette luxuriante végétation, semblent n'être que simples scarabées. Sans exotisme ni commentaires superflus, le portrait incarné de cet envoûtant écosystème est accompagné d'un livre d'entretiens réalisés sur place, *la Piste rouge*, paru aux Éditions B42. Nouvelle étape du parcours décidément passionnant de cette vidéaste, qui se rapproche toujours plus du cinéma !

« Marie Voignier » jusqu'au 22 juillet - 4, rue Jolye-Rouye - 75004 Paris - 09 50 04 16 80 - www.marcellealix.com

130 Beaux Arts



Le Monde

« Eviter des équivoques

[...] Ainsi de la colonisation et de la destruction des civilisations autochtones. Le thème est très présent, mais il s'impose avec la plus grande force quand il vit dans la vidéo que Lisa Reihana présente au pavillon néozélandais. Elle y met en images faussement édéniques l'arrivée du capitaine Cook dans le Pacifique sud, associant papier peint à paysages exotiques début XIXe, tradition du tableau vivant, danse, mime et numérique. Pas besoin pour elle de mode d'emploi, à l'inverse de tant de dispositifs qui seraient obscurs sans de longues légendes. Idem devant *Les Immobiles*, film que Marie Voignier consacre aux chasseurs en Afrique centrale. De vieilles photo en noir et blanc d'animaux abattus filmées dans un livre et des souvenirs d'un des organisateurs de ces carnages suscitent à eux seuls la nausée. »

Harry Bellet et Philippe Dagen, "A Venise, la Biennale prend l'art au sérieux", *Le Monde*, 12/05/2017, p.16



Accents fantasmatiques

A la Biennale, parmi les quelques jeunes artistes qui réactivent cet esprit et réendossent ce rôle de manière convaincante, on citera le Français installé en Colombie Marcos Avila Forero, qui filme un rituel qu'il a lui-même, avec l'aide de chercheurs, exhumé du patrimoine immatériel oublié, et qui consiste à battre l'eau de la rivière en émettant un son de basse qui retentit comme un signal. Ou encore celui de Marie Voignier, filmant, tout en rage contenue, un ancien guide de safari, feuilletant son livre de souvenirs dans lequel ses clients posent aux côtés de leurs cadavres, dépouilles de fauves et cornes d'éléphants. Reste que la relève la plus convaincante se déploie sous des accents plus fantasmatiques, à l'image de Pauline Curnier Jardin et de sa vidéo, pochade ensorcelante au grotesque érotico-démoniaque, ainsi que de Jeremy Shaw et son film aux scènes de transe extatique stroboscopée.

Judicaël Lavrador, "Biennale de Venise, l'art sérénissime", *Libération*, 14/05/17, disponible sur: http://next.liberation.fr/arts/2017/05/14/biennale-de-venise-l-art-serenissime_1569491



art agenda

- [Announcements](#) [Reviews](#) [Dossier](#) [About](#) [Subscribe](#)

by [SOPHIE GOLTZ](#)
September 10, 2014

São Paulo Round Up

VARIOUS LOCATIONS, São Paulo

September 9, 2014

[Share on facebook](#)[Share on twitter](#)[Share on email](#)[Share](#)

The past 10 years have seen an expansion in the recognition of Latin American artists worldwide, as well as a multiplication of the numbers of galleries and art-related events in Brazil, especially in São Paulo. Being so, a survey of the city's growing number of contemporary art institutions such as galleries, museums, studios, and off-spaces can only be partly representative of the city's vast landscape of art and culture. But a survey can nonetheless offer another view on the cultural life of Sao Paulo beyond the world's second oldest biennial (after Venice, and founded in 1951), which has just opened it's door to the public. While the Bienal is looking for the very contemporary in art today and doesn't necessarily meet local expectations for its representation of Brazilian art, the city's current gallery exhibitions present a consolidation of a Brazilian identity through art and its spaces.

At CAIXA Cultural, in the rather dilapidated downtown of São Paulo, French artist Marie Voignier's film *Hinterland* (2009) examines Tropical Island, the man-made bathing resort in Krausnick, a bleak and economically depressed region 60 km south of Berlin. Set in a heated dome that looks like a real-life Truman Show, the film deals with the economic exploitation of tropical clichés. Claude Lévi-Strauss also investigated stereotypical descriptions in *Tristes Tropiques* (1955), his travelogue about the Amazon, which criticized the Western perception of other cultures. Taking this structuralist text as its point of departure, the exhibition "Os Trópicos" (with Olaf Breunning, Christoph Keller, Marie Voignier, and Libidiunga Cardoso) is an invitation for "cheerful self-critique" (1) of the tropical imaginary.

Instituto Tomie Ohtake, located in the chic neighborhood of Pinheiros, presents the extensive exhibition "Histórias Mestiças" [Mestizo Histories], adopting the vocabularies of art history and anthropology to retrace the hybridity of Brazil's culture over the past five hundred years, close to the terms of the Brazilian historian and literary critic Sérgio Buarque de Holanda. His significant 1936 essay *Raízes do Brasil* [Roots of Brazil] advocates a Brazilian self-definition beyond the country's colonial heritage in the face of an interwoven modernity. (2) Rather than providing a critical analysis of a complex problematic, the exhibition's abundant representation of different cultures in various epochs illustrates a history of ideas of the sociopolitical in art, photography, and handcraft—the history in this show, however, is not narrated linearly, but grouped in thematic clusters. One of the exhibition's strongest moments occurs in a small cabinet displaying Claudia Andujar's photos *Marcados* [Signed] (1983–1984)—the result of a 1970s commission from the Brazilian government, which lead to her involvement in the founding of the Yanomani Park, alongside other activist engagements. This series is combined with the drawings of Taniki Manippi-theiri (*Funeral Yanomami*, 1976) and the watercolors of Joaquim José de Miranda (*A expedição do Tenente-Coronel Afonso Botelho de Souza aos sertões do Tibagi* [The expedition of Lieutenant-Colonel Afonso Botelho de Souza to the Tibagi backland] (1771–1773). One hundred and twenty-five years after the proclamation of the Republic of Brazil and its promises of democracy, the modern heritage of both colonialism and, more recently, dictatorship are brutally apparent in these works.



Another attempt to follow the “roots” of modern Brazil occurs in an old warehouse in the secluded neighborhood of Lapa, where the city momentarily gets very tranquil. It consists of Paulo Nazareth’s spacious installation “Che Cherera” (2014) at Mendes Wood DM. À la Arte Povera, Nazareth combines various objects—amongst others, those from his daily life in a neighborhood outside of São Paulo—with those of African and indigenous cultures, creating the impression of *asociedade mestiça* [mestizo society], which becomes suddenly current in the space of the exhibition.

The influence of Afro-Brazilian culture is also given currency in the work of the late architect Lina Bo Bardi, whose architecture and designs countered the conventional museological treatment of two- and three-dimensional objects with an almost artistic ease and who, in the late 1960s, helped to establish modern museology in Brazil and elsewhere. Situated in the commercial neighborhood of Faria Lima, the Museu da Casa Brasileira has dedicated a large retrospective of Bo Bardi’s unique exhibition displays in “Ways of showing: the exhibition architecture of Lina Bo Bardi.”

At the Museu da Cidade de São Paulo, artist group Equipe3’s work *Pontos de Vista* [Points of View] (1973) is actualized in the exhibition “Equipe3: 1973—2014.” In their response to the international call to boycott the 10th São Paulo Biennale (in 1969) due to repression and censorship under Brazil’s military dictatorship, Equipe3’s artists Francisco Iñarra, Lydia Okumura, and Genilson Soares developed a “game of mutual interference,” working across reality and illusion, and individual and collective production. In addition, it is also worth seeing the archival show “Limits of Ambiguity in Equipe3 and Arte/Ação,” at Galeria Jaqueline Martins.

At Sé, a glass of murky water sits on the windowsill with a shiny brass plate. It is engraved with “*O Volume Morto*” [Death Water], an expression of the problem of water scarcity in São Paulo. In the meantime, a government program has decreed the importance of saving water and hands out fines for its waste. The delicate, post-conceptual gesture from artist Raphael RG stands within the tradition of Latin American conceptual art. At Phosphorus, in the same building, “The Interview Room” features the work of Fancy Violence, an alter-ego of artist Rodolpho Parigi. Under this pseudonym, the otherwise successful, young studio painter is afforded a performative existence outside of the glamor and gloom of the art market and a temporary position in a subcultural world of cross-dressing and queerness. How this generation of younger artists might challenge contemporary art and its legacies in the face of society’s present transformation remains open ad interim.

In the meanwhile, and in parallel to these various moments of cultural introspection, the city offers a vast choice of shows of major international figures, including the work of a good sum of canonic conceptual artists: Cildo Meireles (at Galeria Luisa Strina and, with Mario Garcia Torres, at Pivô), Tunga (at Mendes Wood DM), and Paulo Bruscky (at Museu de Arte Moderna de São Paulo and at Galeria Nara Roesler), who have not only found their place in art history but also in the art market. Despite the big names these exhibitions manage to show their lesser known side, such as Bruscky’s artists’ books and films, or Meireles’s paintings. Meanwhile, Lawrence Weiner’s easily recognizable murals look surprisingly contemporary. On four building façades and on the sidewalk between Luisa Strina and Mendes Wood DM, they appear colorful and quite exotic. Law forbids advertising in the city of São Paulo, so these wall paintings stand almost alone in their rough urban surroundings. His messages seem to echo the worries of the various generations of Brazilian artists, attesting questions that are shared globally. In the streets of São Paulo, fat big letters read “HERE FOR A TIME, THERE FOR A TIME, SOMEWHERE FOR A TIME.”

Sophie Goltz is a curator based in Berlin and Hamburg. She was recently appointed artistic director of the art in public space project of the city of Hamburg (Stadtkuratorin Hamburg) for 2014 and 2015. She regularly travels to Latin America and researches contemporary art in that region.

<http://www.art-agenda.com/reviews/sao-paulo-round-up/>



A brief look at moving images in contemporary art

当代语境中的动态影像艺术

撰文：迈克尔·皮尔森 By Mickael Pierson

艺术界一直认为“录像艺术”这个多义的表达有问题，但文化机构和艺术批评界仍在使用它。也许用这个术语来讨论现今的作品已经不合时宜了。“录像”并不属于先锋派运动的范畴也与艺术运动无关。它定义的是上世纪60年代中期推广使用的一种特定的媒介，但已经不再用于命名艺术家们使用的材料。当今时代，数字科技超越了其他媒体，艺术家们也毫不犹豫地运用起了能够帮助凸显其作品特性的新技术。(伦敦泰特美术馆《斯图尔特·科恩(主编)》,伦敦,泰特出版社,2009)最新的出版物里讲到了联合电影,录像带和数字作品等现今艺术的种类。“动态影像”这个表达似乎更能抓住现今艺术创作的多样性特征。从电影到对现实的准确观察,我们对现今每一种动态影像艺术的趋势都做出了猜想,其中对法国的创作尤为关注。

从设备到自我历史化

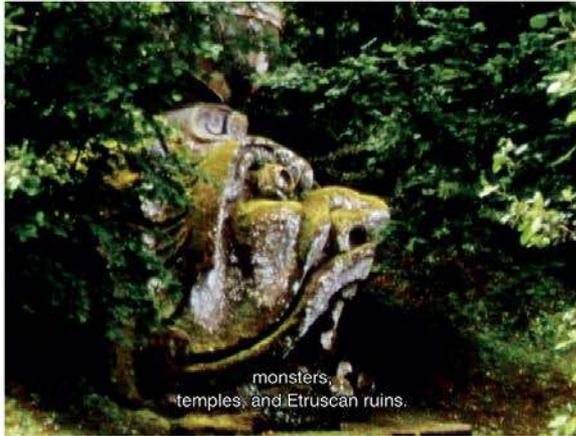
90年代末是录像发展的关键期,从1999年和2001年的威尼斯双年展便可见一斑,展区里的屏幕增多了,展览空间里的叙述也呈爆炸性增长。但其实除了延展电影(expanded cinema)也并没有什么特别新颖的技术出现,基本上是当代艺术现场装置的扩大应用,这也是那10年来艺术研究的结晶。如果每个装置都能自行产生可见性条件(电影则大多数情况会受到设备和建筑的制约),现今设备经常被认为是与影像分离开来的。设备并不是固定在影像上,但会改变每一次新的展示。法国艺术家菲利普·帕雷诺在他近期的展览中把关注的焦点放在他的电影问世的那个时刻。比起循环投影,他更青

睐放映。他一直在继续着80年代末的展览临时性的研究。2009年巴黎蓬皮杜艺术中心根据展区窗户的封口把1968年6月8日至2009年9月7日这段时间分成了两个部分。当百叶窗打开时,雕塑作品和装置连同电影投影仪和巨大的白色屏幕都变得可见。当光源被切断,1968年6月8日这部讲述罗伯特·肯尼迪遇刺后尸体在美国运送的电影就开始播放。电影结束时百叶窗又会重新打开。通过这种时间上而不是空间上的划分,这个展览在某种程度上需要借助参观者走动来配合,另外也需要通过静态的电影放映(放映期间甚至没有座位)来完成。去年在巴塞尔的贝耶勒基金会美术馆展出了连续居住区即C.H.Z.(2011年由艺术家打造的葡萄牙花园)以及画像(玛丽琳)(2012年创作的美国女演员玛丽琳的幽灵画像),那次展览也用了类似的设备。当时的放映是由每间展房里门口的遮蓬来控制的。用了这种设备,影像就被看做是有持续时间的一个物品而不是循环投影中的连续呈现。2012年阿尔巴尼亚艺术家安利·萨拉在蓬皮杜艺术中心把他的影片装在了一个特定的装置上。他并没有按一般的方法重复循环播放他的影片。他在一个非常开阔的空间里交错摆放了5个屏幕,屏幕之间互相稍稍分离并形成明显的角度。萨拉没有用屏幕展示一个作品而是按时间连续重新编辑了他的影片。在单独的一个装置上连接了4个投射,它们一个接着一个从一个屏幕移动到另外一个屏幕,同步的时间很短。一般的装置只能让参观者包围在动态的影像当中却不能一次把所有影像收入眼底。而在这个展览中,参观者站在了一个关闭的空间里,等待着屏幕被激活。由于影像是由一个屏幕传递到另一个屏幕的,这就使得参观者必须循

着声音快速地移动到下一个屏幕前。萨拉探究他的作品声波维度(他的4个影片都是关于音乐的)(《回答我》(2008),《冲突》(2010),《特拉特洛尔科冲突》(2011),以及《1395个没有红色的日子》(2011));同时也试着解决动态影像展会出现的声波污染问题。但除了这些方面,我们也能看到艺术家们还在寻找合适的设备来展示他们的作品。这些设备不再是固定不变的,而是随着新的展览(蓬皮杜艺术中心《冲突》这一展览与2011年在尚塔尔·克劳索尔画廊展出的不同。《没有红色的1395天》第一次是作为一个表演展出,当时在屏幕后还有乐团演奏。)而革新的。这种动态影像的不断重置也是新世纪以来许多艺术家的愿望(在短时间内,菲利普·帕雷诺出版了两本关于他的作品历史目录,包括《菲利普·帕雷诺》(蓬皮杜艺术中心出版,2009)以及《菲利普·帕雷诺电影1987-2010》(伦敦蛇形画廊,柯尼格图书出版社,2011))。2008年在美国纽约古根海姆博物馆举办了任意空间(The Any Space Whatever)集体展。苏格兰艺术家道格拉斯·戈登为了这个展览推出了他著名的作品《24小时惊魂记》的新版本。他把1993年的这部电影放慢,颠倒然后反复来回地播放。在另一个屏幕上,他把希区柯克的这部优秀作品从尾到头倒过来放映。瑞士艺术家皮皮洛蒂·瑞斯特近来把她的单声道影片《我不是个会经常怀念的女孩》(1986)重新装在一个三维的装置上。参观者可以通过悬挂在墙上的一个黑色圆锥体看到她这个最出名的作品。参观者只能通过这个圆锥体底部的圆形开口进入到它的顶部。瑞斯特通过这一特定的设备把放映的集体体验和单独体验结合在了一起。

录像设备对艺术家们的诱惑力在皮埃尔·于热和安

Ange Leccia 逻辑之歌 Almine Rech 画廊提供
Ange Leccia Logical Song MACVAL 2013
Courtesy galerie Almine Rech



洛朗·格拉索 超级8胶转磁
巴黎 Valentin 画廊、纽约 Sean Kelly 画廊提供
Laurent Grasso Super 8 film transferred on DVD 2011
Courtesy Galerie Valentin, Paris / Sean Kelly Gallery NY



Marie Voignier 合拍电影 随想曲 高清录像
巴黎市现代艺术收藏馆 巴黎 Marcelle Alix 提供
Marie Voignier coproduction Capricci films HD video 2011
collection Muséé d'Art Moderne de la Ville de Paris
Courtesy Marcelle Alix, Paris

The expression “video art” has always been problematic and polysemic but is still in use in cultural institutions and art criticism. This term is maybe no longer useful to talk about present works. Neither an avant-garde nor an artistic movement, “video” defines a specific medium which the use generalized in the mid 1960s but does no longer designate the materials employed by artists. At a time when digital technology exceeds other media, artists do not hesitate to adapt technics to the specificity of their project. A recent publication by the *London Tate Museum* [Stuart Comer (ed.), *Film and video art*, London, Tate Publishing, 2009.] considers jointly film, video-tape and digital. The expression “moving image” seems maybe better to describe the diversity of current practices. From cinema influence to an accurate observation of reality, we propose some possible trends on very recent moving image art, with a general focus on French creation.

From device to self historicization

The end of the 90s was a key period for video installations as seen in the 1999 and 2001 Venice Biennale.

Multiplication of screens, explosion of narrative in the exhibition space... Nothing particularly new (the memory of expanded cinema is present) but a generalization of the installations on contemporary art scene as a crystallization of a decade of artistic researches. If each installation produces its own visibility conditions [Unlike cinema which in its majority submits to an established device and architecture.], nowadays the device is often considered separately from the images, neither fixed but changing every new presentation. In his recent exhibitions, the French Philippe Parreno works on the moment his movies appear. To the loop projection, he prefers the idea of the screening, continuing a work on the exhibition temporality involved in the late 80s. At Centre Pompidou (Paris) in 2009, 8 juin 1968 – 7 septembre 2009 was divided in two different moments determined by the sealing of the windows of the exhibition space. When the shutters were opened, sculptures and installations were visible together with a cinema projector and a huge white screen. When the light switched off, June 8, 1968 (a movie about Robert Kennedy corpse transportation through the U.S. after his assassination) began. At the end of the movie the shutters re-opened. Divided in time neither in space, the exhibition was a program with a part devoted to the viewer's

walk and another one more static (even without seats) to the movie screening. A similar device was established last year at Fondation Beyeler in Bâle for the presentation of *Continuously Habitable Zones* aka C.H.Z. (2011, about a Portuguese garden the artist built) and *Marilyn* (2012, a ghost portrait of the American actress). The screening was announced by an on or off marquee at the entrance of each room. With its devices the movie has to be seen as an object with its own duration and not seen in the continuous present of the loop projection. Perverting the repetition cycle, the Albanian Anri Sala compiles his videos in a specific installation in 2012 at Centre Pompidou. In a very open space five staggered screens appear slightly separated from each other by pronounced angles. Rather than showing one work by screen, the artist makes a new editing of his videos in a time continuum. Four projects were united in a single installation and moved from screen to screen successively, or very shortly simultaneously. Unlike installations where viewer is surrounded by moving images with no possibility to see all of them at a same glance, here he stands in a turned off space behind disused screens waiting for their activation. The passage from one screen to another forces viewers to quickly move to the new screening place mainly guided by the ear.



Sala explores the sonic dimension of his work (the four videos [Answer Me (2008), Le Clash (2010), Tlatelolco Clash (2011) and 1395 Days without Red (2011).] focusing on music) and tries as well to answer to problem of the sonic contamination of the moving image exhibition. But beyond these very issues, we also see artists searching for appropriate devices to present their works, devices no longer fixed but renewed to each exhibition [The Centre Pompidou exhibition of The Clash differs from the one of Chantal Crousel gallery in 2011. 1395 Days without Red was first presented as a show with an orchestra playing behind the screen.]. This constant re-installation of the moving image is part of a retrospective will of many artists of the 2000s[In a short time, Philippe Parreno published two historical catalogs about his work : Philippe Parreno, (Editions du Centre Pompidou, 2009) and Philippe Parreno Films 1987-2010 (London, Serpentine Gallery, Koenig Books, 2011).]. In 2008 for the *theanyspacewhatever* collective exhibition at Guggenheim Museum New York, the Scottish Douglas Gordon proposed a new version of his well-known 24 Hour Psycho. In 24 Hour Psycho back and forth and to and fro, the slowing of the 1993 video is split and reversed, a second screen showing the masterpiece of Hitchcock backwards from the end to the beginning. The Swiss Pipilotti Rist recently reconfigured her single channel video *I'm not the girl who misses much* (1986) in a three-dimensional installation. Viewers discovers her best known work in a black cone hanging on the wall, a reinterpreted black box wherein viewers can only enter the head by circular openings in the bottom of the object. The artist mixes the collective experience of the screening and isolation by this specific device.

This historical temptation is maybe much more visible in Pierre Huyghe and Ange Leccia's last works[Fifteen years after their joint exhibition (with Dominique Gonzalez-Foerster) at Musée d'art moderne de la Ville de Paris in 1998, it will be interesting to observe how Pierre Huyghe and Philippe Parreno manage their history in their Parisian exhibitions this fall (respectively at Centre Pompidou and Palais de Tokyo).]. In 2010 Huyghe ends *The Host* and the *cloud* project after a series of events in the Musée des arts et traditions populaires, a closed museum about French folkloric traditions in Paris. Both in performances (the artist speaks of "live situations") and in



Ange Leccia 逻辑之歌 Almine Rech 画廊提供
Ange Leccia LOGICAL SONG 2013 Courtesy galerie Almine Rech

the movie, traces of earlier works and unrealized projects can be recognized as if their memory was part of it and constituted the background of the new work. A comparable idea occupies Ange Leccia in his movie *Nuit bleue* (2011) that uses retrospective as a narrative structure. Videos et installations of the artist (*Mer*, 1991 ; *Explosions*, 1995 ; *Île de Beauté* with Dominique Gonzalez-Foerster, 1996 ; *La Déraison du Louvre*, 2005...) are present through direct quotations. *Nuit bleue* was already the title of his exhibition in Venice Biennale in 1986. This process goes further with *Logical song* his retrospective exhibition in Mac/Val (Vitry-sur-Seine, 2013). With his "movie-exhibition"[In 1997, he already evoked his *Pacifique* exhibition in Musée d'art moderne de la Ville de Paris as a movie.], similarly to Sala, he puts together twelve videos (from the 80s to now) in a single installation. The exhibition appears as an exploded black box showing in vis-à-vis the new editing of his videos : the different works then confronted in non-chronological time continuum. Between best of and remix these various attempts proceed from a conscious historicization of their work by artists.

Cinema and after : the movie theatre temptation ?

Many artists who used cinema as a way of thinking their work in the 90s[French critics Jean-Christophe Royoux used the expression "exhibition cinema" to describe the link between art and cinema in the artists' practices. The term is still debated. See Raymon Bellour, *La Querelle des dispositifs: cinéma – installations, expositions* (Paris, P.O.L., 2012).] made movies distributed in theatres in the 2000s – an economic system quite different from that of contemporary art. Except Matthew Barney (whose movies are occasionally screened in cinema since the 90s) and Zidane, a portrait of the XXIst century by Gordon and Parreno, feature films by artists who took and questioned cinematographic codes seem extremely conventional. In *Nowhere Boy* (a about the youth of John Lennon, 2009) we find the Sam Taylor Wood's exacerbation of cinema aesthetics, the search for a viewer body experience in Steve McQueen's *Hunger* (2008) and *Shame* (2011) or the look on Iranian women status in *Women without men* (2009)



by Shirin Neshat. But unlike their installations, these artists' cinema movies seem surprisingly submitted to the logic and the writing codes of the narrative more than they question them. This is not the case of artists who have considered the cinema and the museum together in their careers. Since its beginnings, Apichatpong Weerasethakul works both for cinema (*Mysterious Object at noon*, 2000) and museums (*Haunted Houses*, 2001) with two long-term projects considering the production process as relational and community. The Thai artist produces fascinating passages between movie and exhibition. The *Primitive* project (2009) was a kind of trailer for the movie *Uncle Boonmee* who can recall his past lives (Palme d'or at Cannes Festival, 2010). Conceived like a slow walk, the exhibition-installation was part of the floating and diffuse memory of the Thai village of Nabua [Weerasethakul visited this village during the preparation of *Uncle Boonmee* who can recall his past lives.] and evoked the finale path of *Boonmee*. Both exhibition and movie described a kind of science-fiction of memory. This bipolarity between cultural and film industry is extremely important for the Belgium Johan Grimonprez who does not hesitate to disseminate his work in both fields. Firstly done for exhibition he published his video *Dial H-I-S-T-O-R-Y* (1997) in DVD for sale in bookshops, opposing the limited number of editions system of the art market. His last feature film *Double Take* (2009) mixes a long-standing project about Alfred Hitchcock lookalikes (*Looking for Alfred*, 2005), Cold War and new media criticism. After a broadcast on German TV, the movie was shown both in movie theatres and museums. What's important for the artist is that his work can be seen regardless of the distribution field. Alternatively, Douglas Gordon and Philippe Parreno reworked their feature film *Zidane*, a portrait of the XX1st century, released in theaters in 2006, in a two screens installation. The same object then leads a double life in cinemas (movie/DVD) and museums.

Other artists intensify the fusion/confusion with cinema into their installations. In 2012, Dominique Gonzalez-Foerster offered a third part at the adventures of the heroin played by Catherine Deneuve in *Belle de jour* by Luis Buñuel (1967) and *Bulle Ogier* in *Belle toujours* by Manoel de Oliveira (2006). The brief *Belle comme le jour* (2012) focuses on Séverine's youth. The narrative and the character evoke Séverine/Deneuve

as much as Kim Novak in *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1948). In Unlimited Art Basel exhibition (2012) viewers accessed the installation by a darkened corridor with the three movie posters and a window opening onto the projection room. The whole installation mimicked the entrance hall of a cinema. This analogy to the movie theater was already highlighted in 2005 by Francesco Vezzoli when he presented *Trailer* for the *Remake of Gore Vidal's Caligula*. This trailer for an unmade remake of an aborted Gore Vidal's movie in the 70s was screened in a tiny cinema reproduction with red curtain and seats at Venice Biennale. In both projects the device reproduces the cinema architecture inside the exhibition. Sometimes the movie theatre functioning imposes on the cultural institution. We already mentioned this idea with Parreno's devices but sometimes the size of the projects implies the organization of real screenings inside the exhibition. The extended duration of *Craneway Event* (2009) by Tacita Dean and *The Host and the cloud* (2010) by Pierre Huyghe forced Marian Goodman gallery to present with a screening system. Several sessions per day and a schedule display was planned in the basement of the gallery occupied by seats and a big screen. Between artistic intentions and exhibition needs, the movie theatre seems to penetrate museums.

On the other side, artists question and put into crisis the cinematographic narrative in installations or films. In his recent four screens installation *My Home* is a dark and cloud-hung land (2011), between three screens dedicated to symbolic gestures (cleaning, purifying or threatening the forest), the German Julian Rosenfeldt seems to develop a metaphorical story about the nature disappearance. Progressively what appears first as the last vestiges of the German wildlife turns into a fully colonized and controlled world. The urgency felt in the beginning is then no more than an internal fiction, a *mise en abyme* that transforms the forest into a theatre or cinema set. The installation becomes a visual trap and the illusionist loop projection stifles the viewer's last hopes. The French Laurent Montaron works on a similar revelation of the artifice of the narrative device in his films. In *Readings* (2005), the listening of psychic predictions is disrupted by the possible identification to the narrator and we observe in *BALBVTIO* (2009) some progressive disjunctions between the two synchronized screens

showing almost identical movies. The perception of minimalist stories left suspended is always disturbed in Montaron's work. « When I conceived a movie like this, I firstly try to be as close as possible of the cinema conventions, as in the image than in the narrative structure. Then I try to disturb the tranquility of the whole [...] It is a way to present things with distance but also to say it is shown from a precise point of view that indexes our understanding. This underlines the idea that the lens through which we observe the world gives a clear but partial image. You cannot separate the image of how it is made. » says the artist in an interview with Daniel Bauman. [*In Laurent Montaron Monographic*, Dijon, Les Presses du réel, Villeurbanne, IAC, 2011, p.84.] A parallel suspension effect appears in a video trilogy by the young French Elisa Pône : a girls smoking a cigarette during a car ride (*A la fuite #1 : A Cigarette with God*, 2010), a walk on the hill (*A la fuite #2 : Meneur de lune*, 2011), some bike stunts in forest (*A la fuite #3, fermer les yeux, sauver sa peau*, 2012), so many moments that only have to offer their presence as extracts from a narrative continuum that does not yet exist. Her situations call for narrative (and echo to various cinematographic genres and movements) but the structure of the videos denies it. The narrative development is replaced by a collection of gestures.

Considering reality: the world as a cabinet of wonder

In a different perspective, many works focus on the main ability of the camera : recording. The first quality of the camera is to record, to keep traces of people, places and things. From the Lumière brothers for cinema to the diffusion of portable video equipment in the mid-1960s, the first movement of artists is to capture reality in its immediacy, closer to the events in a documentary way. This desire of direct is still present among the new generations. In *Légende* (2010), the French Mohamed Bourrouissa films the daily of illicit street cigarettes peddlers with mini-cameras hung on their bags. This interest in mini-devices is visible in *Temps mort* (2009) : he gives a camera to a man in prison with staging instructions before recovering and editing the footage. In *Jaurès* (2012) French critics and filmmaker Vincent Dieutre filmed an Afghan refugees' camp in Paris from the same window during several months. Reality



is filmed in a low-resolution image, unvarnished. If the distribution channels radically changed since the emergence of activist video in the 60s, the willingness to testify closer to events remains. But to seize reality does not necessarily engage artists in a strictly documentary dimension. The memory of a Dieutre's love story appears in *Jaurès*. In *Sur place* (2007) Justine Triet[Her first feature film, *La Bataille de Solferino*, is just released in France.] turns a student manifestation into a body ballet in which the claim disappears for a theatrical and abstract representation. In many ways, artists try to probe the real and to make a kind of inventory of the world, of its very spaces and its fictional potential. Laurent Grasso's movies often focuses on the description of more or less ancient places, emptied of their uses but with the visible scars of their past. His camera drifts around the military zone of Cartagena Coast in *The Silent Movie* (2010) or investigates an extravagant XVIIth century park rediscovered by the Surrealist in *Bomarzo* (2011) or the ruins of an observatory in *Uraniborg* (2012). With his different projects[He uses also photographs, installations, paintings...], Grasso tries to create "a false historical memory"[The artist in interview with Mara Gili in Laurent Grasso *Uraniborg*, Paris, Flammarion, Skira, 2012.]. In *The Mokele-Mbembe Hypothesis* (2011), both presented in cinemas and exhibitions, Marie Voignier follows an explorer on the traces of a mythical African animal which is only known by its legends. Using both existing footage she modifies and new images, Camille Henrot[Who has just received the Silver Lion for *Grosse Fatigue* at Venice Biennale. In 13 minutes the movie tells the story of the planet from its origins to nowadays.] explores an underwater graveyard of tanks and guns of the U.S. military off Vanuatu and questions the Western gaze on Aboriginal in *Million Dollar Point* (2011). In a constant obsession for the origin of things, with *Le Songe de Poliphile* (2011) she studies the myth of the snake from the East to the West. Cumulated, these works appears as a brief flip book of the planet. Between fascination for the exotic and anthropology, testimony and poetic reading, these artists are constituting a memory necessarily and voluntarily fragmentary of the world and its spaces before their possible disappearance. Thus the *Suspended Spaces* group (gathering both researchers and artists from various disciplines) devotes

to places whose development was abruptly halted by historical contingencies : the ghostly part of Famagusta in Cyprus, Oscar Niemeyer's abandoned international Fair project in Tripoli in Lebanon.... Real can be documented as much as fantasized once one is aware of the impossibility to seize it completely and the vanity of this attempt. This never ending catalog of endangered species and spaces is not only realized by moving image works but by the whole contemporary art. Indeed most of the artists mentioned here refuse to limit and define their practice by a single medium. Then the most beautiful experiences are perhaps with the nostalgic awareness of our inability to stop this disappearance. In 2005 Huyghe began a trip to Antarctica to explore an island born from the ice melting due to global warming. *A Journey that wasn't* observes the formation of a new territory by the disappearance of the former. The trip pursues with a musical show in New York, a movie,

installations and the artist's attempts to see his island[He called it *La Isla de Ociosidad* : the island of Idleness.] appear on official maps. From installations to graphic works and polaroid series (*Geographical Analogies*, since 2006), the French Cyprien Gaillard explores an aesthetics of fragility. The end of his movie *Desniansky Raion* (2007) makes of the destruction of a Parisian bar building a spectacle both monstrous and sublime. This world encyclopedia realized by many artists also attempts to tell the medium obsolescence. In that way Tacita Dean's film *Kodak* (2003) or moving installation *Film* (2011) appear as many monuments to the memory of film support inexorably disappearing. Deeply attached to the film projector often visible in the exhibition space, the artist describes the death of her creation tool in a historical and maybe fetishist dimension that characterizes an important part of contemporary art. 📺

Note:

[1] Stuart Comer (ed.), *Film and video art*, London, Tate Publishing, 2009.

[2] Unlike cinema which in its majority submits to an established device and architecture.

[3] *Answer Me* (2008), *Le Clash* (2010), *Tlatelolco Clash* (2011) and *1395 Days without Red* (2011).

[4] The Centre Pompidou exhibition of *The Clash* differs from the one of Chantal Crousel gallery in 2011. *1395 Days without Red* was first presented as a show with an orchestra playing behind the screen.

[5] In a short time, Philippe Parreno published two historical catalogs about his work : *Philippe Parreno*, (Editions du Centre Pompidou, 2009) and *Philippe Parreno Films 1987-2010* (London, Serpentine Gallery, Koenig Books, 2011).

[6] Fifteen years after their joint exhibition (with Dominique Gonzalez-Foerster) at Musée d'art moderne de la Ville de Paris in 1998, it will be interesting to observe how Pierre Huyghe and Philippe Parreno manage their history in their Parisian exhibitions this fall (respectively at Centre Pompidou and Palais de Tokyo).

[7] In 1997, he already evoked his Pacific exhibition in Musée d'art moderne de la Ville de Paris as a movie.

[8] French critics Jean-Christophe Royoux used the expression "exhibition cinema" to describe the link between art and cinema in the artists' practices. The term is still debated. See Raymon Bellour, *La Querelle des dispositifs: cinéma – installations*, expositions (Paris, P.O.L., 2012).

[9] Weerasethakul visited this village during the preparation of *Uncle Boonme who can recall his past lives*.

[10] In *Laurent Montaron Monographic*, Dijon, Les Presses du réel, Villeurbanne, IAC, 2011, p.84.

[11] Her first feature film, *La Bataille de Solferino*, is just released in France.

[12] He uses also photographs, installations, paintings...

[13] The artist in interview with Mara Gili in Laurent Grasso *Uraniborg*, Paris, Flammarion, Skira, 2012.

[14] Who has just received the Silver Lion for *Grosse Fatigue* at Venice Biennale. In 13 minutes the movie tells the story of the planet from its origins to nowadays.

[15] He called it *La Isla de Ociosidad* : the island of Idleness.



高尔基区 - 白俄罗斯 Dancarsky Floor, 高尔基区城市博物馆
长靴, 约翰·斯普里特·马格森·巴格利, 巴黎 Buzaco & Carpent 和巴黎 Laurent Barillet 画廊共同提供
Cyrus Galdard Dancarsky Rain Video 2007, Copyright Cyprien Gallart
Cyprien Spritz in Magas Berlin London / Bugalis & Carpent, Paris / Laurent Barillet Gallery, London



Elsa Pöwe 纪录片 #1: 之利片舍 高尔基区
艺术家本人和 Michel Rein 画廊提供
Elsa Pöwe 纪录片 #2: Meneur de lune
HD video 2011, Courtesy Elsa Pöwe & Galerie Michel Rein

部——《像白天一样美丽》(2012),一部讲述俄罗斯年轻时代故事的影片。影片的故事和角色都让人想起苏莱曼·德纳美和阿弗雷德·希区柯克1948年导演的《迷魂记》中的金·诺瓦克。在2012年巴黎艺术无限展中,参观者要通过一个暗箱的走廊才能看到展品,走廊上挂有三幅电影的海报,走廊上还有一个窗口正对着地铁站厅——整个展览模仿了电影院的入口大厅。2005年,法国三星奖斯特·维佐里在德夫(戈尔·维达尔的罗马帝国地历史)所作的纪录片中运用了这种模仿。他在纪录片重新拍摄70年代戈尔·维达尔中途流产的一部影片,他的片花在威尼斯国际艺术双年展的一个小影院放映,该影院经过了重新布局,装上了红色的窗帘和座椅,在这两个人展览计划中,他们都在展览中引入了电影院的布局结构,有时,电影院作用于文化机构,我们已经在帕雷西的物见中观察到这种思想,但是有时项目的大小还是会影响到展览时的展览的组织工作。2009年,塔奇·迪恩的《高尔基事件》和2010年

皮埃尔·于热(《主人和面具》)展览馆长迪埃戈·德曼高曼不得不退出新的展览体系,每天展览多场,画廊的地下空间,堆满了椅子,并有一个大的展示屏,也被安排到展览的日程中,在满足艺术目的和展出需求时,电

影院似乎在博物馆前占了上风。
另一方面,艺术家也质疑并指出电影摄影叙述在展览和电影发展中可能存在的危机。朱利安·罗斯菲尔德最近举办了一个画廊展览(我那阴云多雾的家乡)(2011),在其中三个象征性的屏幕之间(滤镜、纯化和感知森林),他为自然野生的消失书写了一个危险的故事。随着故事的发展,德国野在动植物世界变成完全被人类占领并控制的世界,故事一开始的那种紧迫感现在只不过是一种内心的幻想,“关于深渊”将森林变成了电影院和剧院的场景。这个展出变成了可视的陷阱,幻想派艺术家的循环投影迷惑了观众最后一秒的警惕,法国人劳伦·孟达伦也在用相似的方式揭示其影片中的叙事方法,在《读书》(2006)中,由于知道了叙述者的身份,观众倾听内心深处预测的能力被消减了,在电影《巴尔博威迪欧》(BALVITIO, 2009)中我们进一步发现,两个故事几乎和两影片的节奏产生了不同的效果。德国抽象派艺术家的发现,在孟达伦的作品中总是被提及。他在接受丹尼尔·赫里(见(Laurent Montaron Monographie), Dijon, Les Presses du réel, Villeurbanne, IAC, 2011, p.04. 采访时说,“当开始构思一部此类影片时,我会尽量按照影院的标准去思考,然后我会扰乱整个

影片的宁静,这是一种从远处观察事物的方法,也可以说这是一个更加精确的角度来展示事物,这将引导我们思考。我这样做,意在强调我们透过镜头观察到的世界虽然清晰,但是并不完整,你不能把想象与其产生的过程进行分离。”在法国年轻的艺术家艾丽萨·博那的影片中出现了平行的悬浮反应(《一个乘车的少女》(A la lute #1: A Cigarette with God, 2010)《山上漫步》(A la lute #2: Meneur de lune, 2011)以及《森林里的几辆自行车特技表演者》(A la lute #3: fermer les yeux, sauveur sa peau, 2012)),影片中有很多镜头看起来好像是连续的,但实际上并不存在这样的连续性,她的作品提倡叙事风格,也反映了多种电影拍摄风格和动作,但是她的影片的结构却否定了这种思想,她的故事过程被一系列的动态姿势所代替。

关注现实:世界就是一个装满奇迹的大衣橱

许多作品从另一个角度,主要关注于摄像机的主要功能,记录,摄像机的首要功能记录,记录人,地点和事件,从卢米埃尔兄弟的电影放映机到20世纪60年代中期便携式摄像设备的普及,艺术家们首先做的就是抓住瞬

66 ART GALLERY MAGAZINE



Elsa Pöwe 纪录片 #1: 李烈叶叶 高尔基区
艺术家本人和 Michel Rein 画廊提供
Elsa Pöwe 纪录片 #1: A Cigarette with God HD video 2010
Courtesy Elsa Pöwe & Galerie Michel Rein

热·莱恰的近期作品(他们于1998年在巴黎现代艺术博物馆举办展览,与多米尼克·阿萨雷斯-奥尔斯特),15年之后来看展览皮埃尔·于热和菲利普·帕雷西那个秋天在巴黎展览上(分别在蓬皮杜艺术中心和东京宫)怎么继续他们的优秀历史应该会很很有意思,中得到了更突出的体现,于热在法国艺术和民族博物馆(巴黎一个关于法国民俗传统的已经关闭了的博物馆)举办了一系列活动之后于2010年结束了“主人与云”这个项目,不管是在表演上,于热的说法是“理论的情况”还是影片本身都能找到早期作品以及未能付诸实践的目的痕迹,似乎他们的记忆构成了新作品的背景,安娜·莱恰的影片《昼夜》(2011)地体现了这样的思想,这部影片采用了幽默的结构,他的其他影片(《更多》,1991;《烟月》,1996;《多米尼克·阿萨雷斯-奥尔斯特》,1996;《惠德的卢浮宫》,2005等)则是通过直接引述来呈现(《互文》)也被用来命名他1986年在威尼斯双年展的展览,他2013年在塞纳河畔路易博物馆举办的巡回展览把这一进程进一步向前推进。与萨拉类似,他在“影像展”1997年,他已经把在巴黎

市现代艺术博物馆举办的太平洋展览打造成了一个影片,上把12个影片(从80年代到我在)集中在一个单独的装置上,那个装置以爆炸式里直的形式,向参观者面对面展示着他新编过的影片。这些不同的作品并不按时间顺序拍摄,在艺术家们努力创作着这些不同的作品的过程中,他们有意地走上了自我历史化的道路。

电影及未来:影院的诱惑?

上世纪90年代(法国批评家海-克理斯多夫·恰瓦又用“展览电影”来描述艺术家创作过程中艺术及电影之间的联系,这个术语现在仍有争议,请见雷蒙·贝罗,《争论的特点》,电影——装置,显示)巴黎P.O.L.(2012),很多艺术家都用电影来向人们展示其作品,这也使21世纪电影能够得以在各大电影院发行——这是一种与当代艺术非常不同的经营方式。马修·巴恩 90年代起,他的影片能够在电影院上映(戈登和帕雷西 作品《齐达内——21世纪肖像》)也创作了大量电影作

太过于传统,在《无处的男孩》(讲述约翰·列侬的年轻时代),我们可以发现约翰·泰勒·伍德德尽电影美学之力,我们可以在史蒂夫·麦昆的《饥饿》(2008)和《黑礁》(2009)中亲身感受到主人公的体会,在柏林·奈沙的《没有男人,女人更美》(2009)中审视伊丽女性的社会地位,与艺术装置不同,这些艺术家的电影作品更具有连续性,更具有叙事的规范性,这是与他们平时所持有的态度完全不同,这些人并不是把电影和影院都纳入职业规划的艺术家的,比如阿德里安·考拉斯特古从职业生涯一开始就把电影(《正午影影》,2000)和影院(《鬼屋》,2001)当作职业生涯的方向,并展开了两个长期的项目,并且认为电影的制作过程是相关的整个个体。

这位泰国艺术家在电影和展览之间建立了一个非常有趣的联系(《雾》)计划为《布米叔叔》拍摄了一个片段,讲述布米叔叔的人生故事,该片获得2010年法国国际电影节金奖,该片的结构像漫步,再往前走(马拉南·阿古在准备制作《布米叔叔》期间参观了那个村子,布米叔叔在作品中回忆了他的过去,这个泰国小村庄的历史记忆像展览一样被展示出来,也向我们描绘了布米人生的最后一段路程。

展览和电影都描绘了一种科幻小说般的回忆,这种文化和电影产业之间的两极对立对于比利时的约翰·格里蒙等来说似乎很重要,他在两个领域都做了不懈的努力,在展出方面,他推出了DVD格式的影片(《战争历史》),在书店里出售,以此来对抗艺术市场普遍有限的版本系统,他最新的一部故事片(《双重身份》)2009是一个融合了关于阿尔弗雷德·希区柯克类的人物(寻找阿尔弗雷德)(2005),冷战和新媒体批评的项目,在德国电视台播放该片之后,该电影在电影院里展映,也出现在了博物馆放映厅,对于这位艺术家来说,最重要的事情是他的作品得不受发行领域的限制,人们都可以欣赏其作品,另外,德格拉斯·戈登和飞利浦·帕雷西重新制作他们的故事片(齐达内——21世纪肖像),并于2006年在影院以双屏的方式展映,这种展映在电影院(电影DVD)和博物馆中得以应用。

其他的艺术家在他们的艺术展示中强化了这种结合(分离),2012年,多米尼克的贾礼盖·艾里特特力路易·布努埃尔1967年执导的《白日美人》(凯瑟琳·德纳芙主演)和曼努埃尔·德·奥里维拉2006年执导的《青楼红杏四十年》(布鲁·欧吉饰演主人公)添加了第三

66 ART GALLERY MAGAZINE



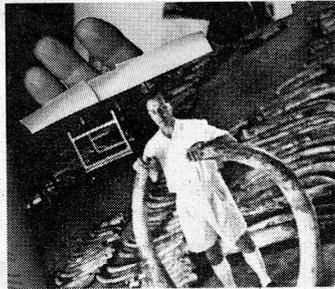
ensemble la plupart des titres de 26, à Lille, à la Peniche.

Galerie

Marie Voignier

Galerie Marcelle Alix

Les films de Marie Voignier mettent en scène la parole dans tous ses états. Car la jeune femme a le



« Les immobiles », MARCELLE ALIX

chic pour dénicher des interlocuteurs qui, en quelques mots, nous disent l'état du monde. Elle sait les écouter longuement, sans les juger. Une objectivité qui fait rejaillir d'autant plus la violence de certains propos. On avait déjà admiré cet art tout en tension dans les premiers courts-métrages de l'artiste : ils nous « mettaient notamment en dialogue » avec des paysans désireux d'exter-

miner les étourneaux qui envahissaient leurs champs ou avec des journalistes couvrant le huis clos du procès du criminel autrichien Fritzl. Ses trois derniers films sont tout aussi sidérants. Le premier se concentre sur le récit d'un homme qui raconte son passé de guide de chasse en Afrique. En creux, c'est l'inanité de ses riches clients occidentaux qu'il nous livre. Sa parole entre en violent contraste avec celle d'un jeune schizophrène, objet d'un second film : en nous racontant son amour pour la photographie et pour la ville d'Aix, où il vit, il s'avère bouleversant de justesse, inventant sa propre poésie, et nous offrant des mots qui n'appartiennent qu'à lui. Les interviews recueillies pour le troisième film, autour d'une opération urbaine à Rennes, dont saillit la singularité de son discours, en opposition aux promesses si formatées de nos urbanistes. ■ **EMMANUELLE LEQUEUX**
Les Chasseurs, Galerie Marcelle Alix, 4, rue Jouye-Rouve, Paris 20^e.
Tél. : 09-50-04-16-80. Du jeudi au samedi de 14 heures à 19 heures. Jusqu'au 23 février. Marcellealix.com



LES VÉRITÉS NUES DE MARIE VOIGNIER



Marie Voignier, *Les immobiles*, 2013, vidéo HD et 3 impressions jet d'encre avec papier couleur collé, film : 14 min 37, impressions : 3 x (76 x 46,6 cm). Courtesy : Marcelle Alix, Paris.

On ne pourrait imaginer dispositif plus sec : un homme feuillette pour la caméra un livre qu'il a écrit et le commente en direct. Pourtant, ces images sont d'une rare violence. Ce

guide de chasse narre tout simplement ses exploits et ceux de ses clients au cœur de l'Afrique (si peu) postcoloniale des années 1970 et 1980. Aristocrates désœuvrés et capitaines d'industrie se présentent sous nos yeux, un éléphant ou un buffle sous leur pied triomphant. Ce que disent ses images de notre histoire récente est terrifiant. Encore une fois, Marie Voignier touche juste sans aucun effet de manche. Les trois films que présente la galerie, dont *Les immobiles* que nous venons d'évoquer, réinventent le genre du documentaire court. C'est dans la distance que la réalisatrice dit tant de sa subjectivité. Produit pour la Biennale de Rennes en 2012, un autre film se concentre sur un terrain vague, promis à un glorieux futur urbanistique que dévoilent sous nos yeux topographes, paysagistes ou architectes. Ici encore, apparaît la violence muette de nos interventions dans le réel. Un dernier court-métrage, tourné dans un hôpital psychiatrique à Aix-en-Provence, met notamment en scène un jeune schizophrène, qui évoque sa passion pour la photographie. À la fois naïves et métaphysiques, ses paroles laissent béats : contrastant avec l'arrogance des mots du chasseur ou des urbanistes, elles disent une vérité nue, enfin. ■ EMMANUELLE LEQUEUX

MARIE VOIGNIER, *LES CHASSEURS*, jusqu'au 23 février, galerie Marcelle Alix, 4, rue Jouye-Rouve, 75020 Paris, tél. 09 50 04 16 80, www.marcellealix.com



À en croire son mécène, Bruno Caron (né en 1952), celui-ci n'a pas eu de difficultés à persuader les pouvoirs publics : « ils ont très vite vu ce qu'un tel événement pouvait apporter au rayonnement de la ville (entre 40 000 et 50 000 visiteurs par édition). Ils sont également partie prenante puisqu'ils financent la biennale à hauteur d'un million d'euros (sur 2 220 0000 euros de budget total, le reste est entièrement financé par l'association Art Norac). »

Si la pertinence du projet a séduit les élus, la notoriété de ce passionné d'art contemporain a sans aucun doute fait le reste. Fondateur et président du groupe agroalimentaire Norac, Bruno Caron commence par créer sa collection d'entreprise en 1992. Il apporte parallèlement sa contribution à plusieurs projets tels que la construction de *L'Alignement du XXI^e siècle* d'Aurélié Nemours, à proximité du Frac Bretagne conçu par l'agence Odile Decq Benoît Cornette et récemment inauguré. Adoubé par le milieu institutionnel^{1/}, il crée l'association Art Norac (association loi 1901) et les Ateliers de Rennes - Biennale d'art contemporain en 2008 qui lui valent en 2010 la distinction de grand mécène de la culture.

1/ Bruno Caron intègre pour trois ans la commission chargée des acquisitions du Fonds national d'art contemporain (FNAC) en 2006.

« BRUNO CARON SE DÉFINIT D'AVANTAGE COMME UN PRODUCTEUR DE CINÉMA : "JE DONNE LES MOYENS À LA MANIFESTATION ET J'EN CONFIE ENSUITE LA RESPONSABILITÉ À DES COMMISSAIRES D'EXPOSITION CHARGÉS DE LA CONCEVOIR ET LA METTRE EN ŒUVRE". »

1- Newway Mabilais

Actuellement en cours de rénovation, l'ancien Centre des télécommunications sera transformé en immeuble de services et de bureaux de prestige, sous un nouveau nom : Newway Mabilais. Cette construction s'apparente à un « vaisseau spatial » posé dans la ville avec son antenne hertzienne de grande hauteur à laquelle l'architecte ajouta une plateforme de contrôle qui prit alors la forme d'une « soucoupe volante ».

© Yann Foucat-Atelier Fuzzle



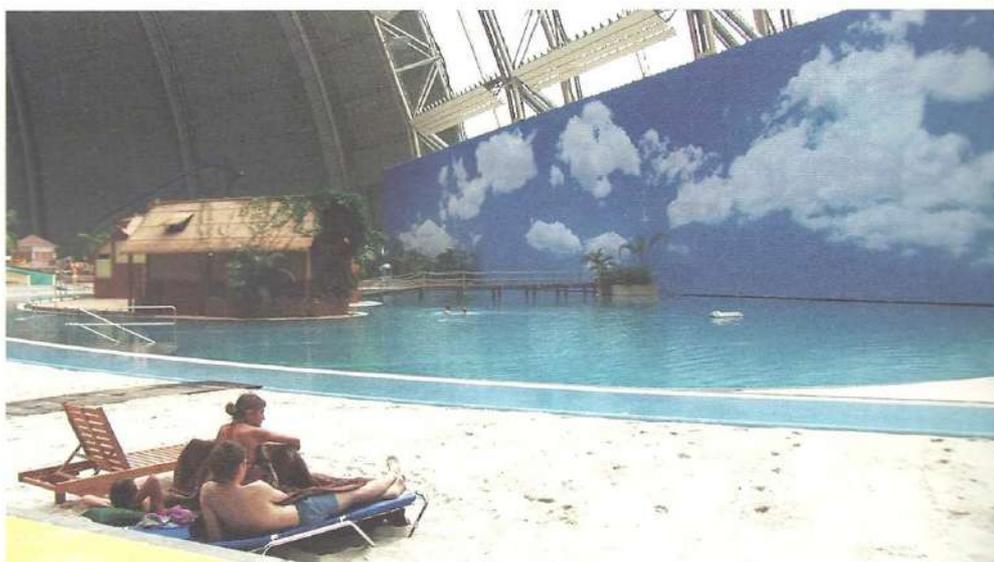
> Bruno Caron se définit davantage comme un producteur de cinéma : « Je donne les moyens à la manifestation et j'en confie ensuite la responsabilité à des commissaires d'exposition chargés de la concevoir et la mettre en œuvre. » Après Raphaële Jeune, auteur des précédentes éditions : « Valeurs croisées » en 2008 sur la création de valeur par le travail et « Ce qui vient » en 2010 sur la pensée de l'avenir, c'est au tour d'Anne Bonnin de définir les grands axes de cette biennale à forte composante internationale².

La commissaire d'exposition a choisi d'interpréter à la lettre le mot-clé de cette biennale d'art, « entreprise » : « Entreprendre signifie commencer (Jean-Jacques Rousseau amorce le livre 1 des *Confessions* par la formule : "Je forme une entreprise [...]"). » La figure du pionnier s'est alors imposée. Il est à la fois dans l'histoire de l'Amérique celui qui défend la propriété privée et celui qui conquiert un territoire. Pour Bruno Caron, « le créateur d'entreprise est à sa manière un pionnier, comme Steve Jobs ».



2/ Soixante artistes internationaux, car « le défi de cette édition est désormais de capter une audience qui va au-delà de la région », d'après Bruno Caron.

2b



LES ATELIERS DE RENNES -
BIENNALE D'ART CONTEMPORAIN
Jusqu'au 9 décembre 2012
Au Newway Mabilais, au Frac Bretagne ainsi que
dans plusieurs lieux partenaires à Rennes
(La Criée, musée des Beaux-Arts, Centre culturel
Colombier, 40cube, galerie Art & Essai).

> Le projet n'en est pas moins pensé par rapport à des pratiques actuelles, sans chercher à illustrer une thématique donnée. La figure du pionnier apparaît d'ailleurs souvent paradoxale, voire ambivalente en art contemporain. L'artiste serait plus un anti-conquérant dans l'héritage des mouvements Dada ou Fluxus, ou encore un défaiseur de sens pour tendre à l'avant-garde. L'architecture n'est pas en reste puisque le Newway Mabilais de Louis Arretche³ accueille l'une des deux expositions collectives et thématiques « Les Prairies ». Urbaniste des villes de Rouen, Cachan et Orléans, cet architecte a donné un tout nouveau visage à Rennes en imaginant les campus universitaires à Beaulieu (1956-1982) et à Villejean (1963-1975), le Liberté (1961), le quartier du Colombier (1958-1987), le Centre des télécommunications (1970-1975).

3/ Louis Arretche (1905-1991), architecte-conseil du ministère des Postes et des Télécommunications appelé à réaliser plusieurs commandes d'État.



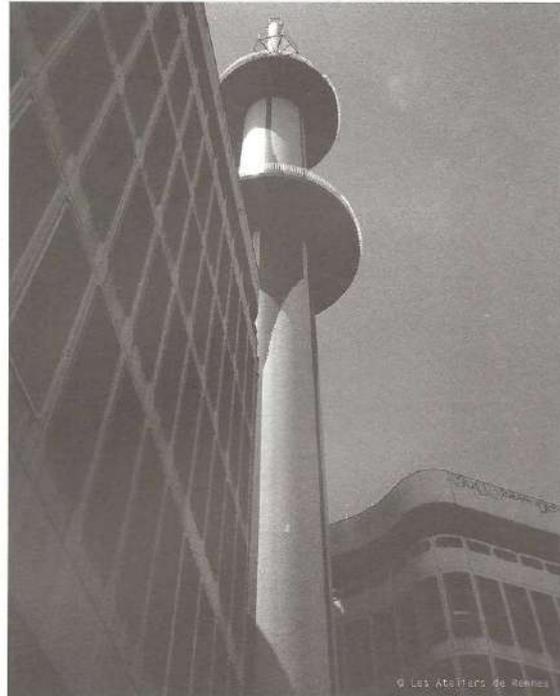
> Dans le cadre de la Biennale d'art contemporain, les artistes ont à leur tour été invités à développer une relation étroite avec l'environnement, à porter un regard sur la ville moderne de Rennes telle qu'elle s'est construite depuis les années 1960-1970. Pour Anne Bonnin, l'exposition « Les Prairies » convoque « un espace qui se déploie sous nos yeux, et non plus saturé, un paysage qui permet de faire l'expérience de la platitude dont on sait qu'elle est notre seul espoir aujourd'hui ».

2- Marie Voignier

Marie Voignier aborde dans ses films la question du territoire sous le prisme écologiste dans la relation entre l'homme et la nature, avec « Le bruit du canon » (2006) ou « Hinterland » (2009) filmé dans les décors de cette ancienne base militaire de l'ex-RDA qui abrite désormais sous son immense dôme métallique aux allures de vaisseau spatial une « île tropicale ».

a- *Hinterland*, 2009
Vidéo HDV, 49 min
Production Capricci films, coproduction CAC Brétigny
Courtesy Marcelle Allix, Paris

b- *Le terrain était déjà occupé (le futur)*, 2012
Vidéo, 16 min
Courtesy Marcelle Allix, Paris





"L'Hypothèse du Mokélé-Mbembé" : sur la piste du cousin bantou du mo... <http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/11/06/l-hypothese-du-moke..>

"L'Hypothèse du Mokélé-Mbembé" : sur la piste du cousin bantou du monstre du loch Ness

LE MONDE | 06.11.2012 à 13h18 • Mis à jour le 06.11.2012 à 13h18

Par Thomas Sotinel



Une scène du film documentaire français de Marie Voignier, "L'Hypothèse du Mokélé-Mbembé". | L'ÂGE D'OR

Il faut imaginer que Samuel Beckett a parcouru l'Afrique centrale et en a rapporté la matière d'une pièce pour avoir une idée des dialogues de *L'Hypothèse du Mokélé-Mbembé*. Quand Michel Ballot parle à ses interlocuteurs camerounais, qui vivent au cœur de la forêt équatoriale, le langage - le français en l'occurrence - subit une transformation radicale, devenant un instrument d'incommunication. Les mots échangés passent au-dessus de la tête de ceux qui les entendent et restent en travers de la gorge de ceux qui les profèrent. Ce non-sens langagier est à la fois comique, angoissant et poétique. Ce qui n'est pas étonnant, puisque l'on parle d'un dragon.

Le Mokélé-Mbembé est le cousin bantou du monstre du loch Ness, un serpent féroce, d'une taille gigantesque, doté d'une corne sur le sommet de la tête. Sa présence est rapportée dans la rivière Dja, aux confins du Congo, du Cameroun et de la Centrafrique, depuis les premières explorations occidentales. Depuis le début du siècle, une dizaine d'expéditions se sont succédé dans la région pour en établir l'existence, pour l'instant sans succès.

Ce qui n'arrête pas Michel Ballot, cryptozoologue, qui parcourt régulièrement la région dans l'espoir de voir et de capturer au moins l'image du Mokélé-Mbembé. La réalisatrice, Marie Voignier, l'a suivi dans la jungle, avec un groupe de Camerounais qui ouvrent la voie à coups de machette, sur les rivières dans d'étroites pirogues, dans les villages, où, en arrivant, l'explorateur ouvre



"L'Hypothèse du Mokélé-Mbembé" : sur la piste du cousin bantou du mo... <http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/11/06/l-hypothese-du-moke..>

immédiatement le classeur à feuilles plastifiées dans lequel il collectionne les portraits robots du monstre mystérieux.

Ce sont ces dialogues faits d'interrogations orientées et de réponses complaisantes qui donnent sa singularité à ce documentaire au rythme délibérément rêveur, comme ensuqué dans la touffeur équatoriale. Inlassablement, Michel Ballot cherche la confirmation de l'existence de l'objet de son désir. Généreusement, les habitants de la forêt lui donnent quelque espoir, affirmant qu'un parent, un voisin a vu la bête. Toutes ces pistes tournent court et l'explorateur revient bredouille, cette fois comme les autres (le film tourné par Marie Voignier est entrecoupé d'images prises par Michel Ballot lors d'une tentative antérieure).

L'écrivain britannique Redmond O'Hanlon, qui s'est intéressé à la question dans *O'Hanlon au Congo* (Flammarion, 1998), récit d'un voyage fluvial, était arrivé à la conclusion que le Mokélé-Mbembé existait dans l'imaginaire magique des habitants de la région. On dirait bien que c'est ce qu'essaient d'expliquer certains des interlocuteurs de Michel Ballot, qui lui disent qu'il faut être "*blindé*" (sous l'emprise de la magie) pour voir le serpent. Dans la salle de cinéma, la beauté étouffante de la forêt, l'opacité menaçante des eaux, la scansion lancinante des dialogues - qui sont presque des incantations - finiront par "blinder" le spectateur, prêt à se laisser aller au fil de la rivière.

LA BANDE-ANNONCE

Powered by Preview Networks (<http://www.previewnetworks.com/>)

Film documentaire français de Marie Voignier (1 h 18).

Sur le Web : [www.capricci.fr](http://www.capricci.fr/fiche.php?id_film=130) (http://www.capricci.fr/fiche.php?id_film=130).

Thomas Sotinel

L'avis du "Monde"
À VOIR

Culture



Twitter Facebook RSS Connexion

Rechercher

Accueil Événements Artistes Lieux Magazine

English Français

Suivant

Articles



Vue de l'exposition « La Triennale, Intense Proximité »
(20.04.12 — 26.08.12)
Palais de Tokyo (Paris) — Photo : André Morin.

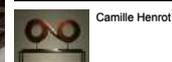
LES ENJEUX DE LA TRIENNALE — INTENSE PROXIMITÉ

Reportage Le 20 avril 2012 — Par Sébastien Delot

À trois jours du premier tour de la présidentielle 2012 s'ouvre en fanfare la nouvelle formule de la Force de l'Art, rebaptisée la Triennale. C'est au Palais de Tokyo, fraîchement rénové par l'agence Lacaton et Vassal que cette manifestation trouve son écrin. Le ministre de la culture, Frédéric Mitterrand a fait appel au commissaire d'exposition, Okwui Enwezor pour donner à cette grande messe de l'art contemporain, un nouveau lustre.

Familier des grandes expositions internationales, Okwui Enwezor a marqué fortement les esprits en 2002, avec sa Documenta XI à Cassel. Il déclarait alors : « Chaque décision est liée à la possibilité, pour l'art, d'être libre et engagé dans son époque. Actuellement, je m'intéresse aux prises de position individuelles, aux échanges entre les disciplines, les villes, les artistes et les idées. Je crois profondément aux qualités intimistes d'une exposition, même si les salles sont bondées [...] ». Proposer une vision décalée de l'art, aller là où on ne l'attend pas, aura été sans aucun doute un nouveau défi à relever

Artiste lié



Camille Henrot

Derniers articles Tout voir



Spartacus Chetwynd — Les nominés du prix Turner 2012
Mardi 1 mai



Fischli & Weiss — Der Laufe der Dinge
Dimanche 29 avril



Festival international du livre de photographie de Kassel au BAL
Mercredi 18 avril



Émilie Pitoiset — Portrait
Samedi 14 avril

Dernières critiques Tout voir

Salon de Montrouge 2012
Le Beffroi

La Triennale — intense proximité — Un nouveau standard
Bétonsalon

Dernières vidéos Tout voir

My Winnipeg
La maison rouge

Étape 2
GVQ — Vanessa Quang



Lettre hebdomadaire

Agenda, derniers jours : recevez le meilleur de l'actualité dans votre boîte aux lettres, tous les mercredi.

Abonnez-vous Les archives

Application iPhone

Le meilleur de l'art à emporter. Repérez-vous sur le terrain grâce à notre application iPhone.

En savoir plus Télécharger

Réseaux sociaux

Rejoignez la communauté Slash sur les réseaux sociaux.

Facebook Twitter

Flux RSS

En attendant que la page présentant tous nos flux soit prête, découvrez notre flux RSS général.

Flux RSS général

penseurs, les artistes des champs de la création contemporaine (cinéma, musique, danse, performance, documentaire, mode, performance, ...) se côtoient sur un pied d'égalité, au sein de l'exposition. Ce sont plus de 150 artistes d'une quarantaine de pays qui sont les acteurs principaux de cette Triennale qui étend ses frontières aux lieux associés (Bétonsalon, le Crédac, le musée Galliera, le Grand Palais, les Instants Chavirés, les Laboratoires d'Aubervilliers, le Musée du Louvre). Au gré du parcours de la Triennale, baptisée pour l'occasion Intense Proximité, des liens se tissent entre les œuvres de génération d'artistes très éloignées. C'est sans doute, pour cette raison que les commissaires ont choisi de classer par date de naissance les artistes. Cette option leur permet d'éviter toute tentation de hiérarchie hâtive ou de filiation hasardeuse. Le parcours suit un parti pris, résolument poétique.



Claude Lévi-Strauss Mato Grosso, Brésil, 1937 (Détail)
Courtesy musée du quai Branly, Paris

Pour Claude Lévi-Strauss, figure tutélaire de la Triennale, la réalité sociale ne serait jamais une chose, mais plutôt un système de points de vue substituables, de mouvements corrélés de subjectivation. Du fait de leur nature, de leur mode d'existence, les valeurs doivent nécessairement circuler entre plusieurs points de vue exclusifs et complémentaires. Les règles sociales apparaissent comme autant de manières dont se déterminent dans leur existence ces entités étrangement paradoxales que sont les valeurs, formes primitives des signes. Ce ne sont pas les hommes qui font les valeurs, mais les valeurs qui font les hommes. Claude Lévi-Strauss écrivait : « *L'échange n'est pas un édifice complexe, construit à partir des obligations de donner, de recevoir et de rendre, à l'aide d'un ciment affectif et mystique. C'est une synthèse immédiatement donnée et par la pensée symbolique qui, dans l'échange comme dans toute autre forme de communication, surmonte la contradiction qui lui est inhérente de percevoir les choses comme les éléments d'un dialogue, simultanément sous le rapport de soi et d'autrui et destinées par nature à passer de l'un à l'autre [je souligne].*



Qu'elles soient de l'un ou de l'autre représente une situation dérivée par rapport au caractère relationnel initial. »

Retrouvant l'intuition originelle de Marcel Mauss, à savoir que le don suppose une propriété de la chose elle-même, apparaît ainsi une autre histoire du structuralisme : non pas la découverte d'une fonction cognitive qui soutiendrait les phénomènes culturels, langues, règles de parenté, ou mythologies, mais celle du problème ontologique que posent les manifestations symboliques. Un tel dépassement de la psychologie de la fonction symbolique, que Lévi-Strauss désigne souvent comme la finalité de son entreprise, vers une ontologie des valeurs. Dans les années 1950, Claude Lévi-Strauss publie plusieurs ouvrages majeurs, dont *Race et histoire*, *Tristes Tropiques* (qui lui assurera une renommée mondiale) et *Anthropologie structurale*, manifeste qui associe son nom au structuralisme, discipline appliquée à l'ensemble des sciences humaines visant à dégager les relations formelles inconscientes, ou « structures ». Il se consacre notamment à l'étude du totémisme et des mythes qui, affirme-t-il, « se pensent dans les hommes et à leur insu ».

En évitant de reconduire des frontières anachroniques, les principes habituels d'organisations identitaires, disciplinaires et générationnelles, le projet de la Triennale place sur un même plan les travaux des missions ethnologiques en Afrique de Marcel Griaule et l'œuvre du tout jeune artiste roumain Mihut Boscu. Ces allers et retours sous forme de confrontation entre des œuvres historiques (ayant ici une valeur documentaire) et des travaux récents de jeunes artistes permettent de mieux saisir la contemporanéité du propos.



Camille Henrot, *Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs ?*, 2012
Vue de l'installation, atelier de l'artiste
Courtesy Camille Henrot et galerie Kamel Mennour, Paris

La commissaire, Claire Staebler indique que : « les artistes ne partent plus forcément d'une situation spécifique, localisée, ancrée dans une culture, mais ont accès directement à une culture globale. À partir de cette matière déjà mondialisée, ils se consacrent à des sujets détachés des références dans lesquelles ils ont grandi ».

Camille Henrot, jeune artiste française, révélée lors de l'exposition *J'en rêve* à la fondation Cartier en 2005, développe une œuvre sensible et poétique, complexe et érudite où les frontières s'abolissent d'elles-mêmes. La résurgence des mythes primitifs dans la pensée contemporaine fascine l'artiste qui s'intéresse à l'origine des pyramides égyptiennes, aux pèlerinages



en Inde, à la littérature, la musique africaine... Deux œuvres sont présentées dans le cadre de la Triennale : la première est son film intitulé *Coupé Décalé*, qui revisite le genre ethnographique en documentant un rite de passage ancestral sur l'île de Pentecôte, dans l'archipel de Vanuatu. Stupéfait et fasciné le spectateur est témoin de ce spectacle où des hommes sautent dans le vide, simplement accroché à une liane par le pied. La présence de quelques touristes permet de resituer le film dans un contexte proche. L'écran est scindé en deux, avec un décalage d'une seconde entre les deux parties : coupé, décalé...

La seconde installation est introduite par une citation : « Peut-on être révolutionnaire et aimer les fleurs ? » Avec cette nouvelle production, Camille Henrot s'approprie la forme des ikebana et crée une œuvre fragile, éphémère, une vanité. Chaque ikebana est associé à une citation tirée d'un ouvrage littéraire. Une manière pour l'artiste de réaffirmer sans doute l'importance de la synesthésie entre les arts. Les écrivains et les artistes ont toujours entretenu des liens privilégiés. Sans doute, peut-on y déceler un écho lointain aux *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire. En s'emparant de cette tradition orientale, comme nous le précise Claire Staebler : « *Camille Henrot explore les connexions entre le langage naturel et le langage culturel, tout en déconstruisant la hiérarchie qui idéalise trop souvent les arts du langage au profit des arts du quotidien* ».



David Hammons, *Stone with Hair*, 1998
Pierre, cheveux, boîtes de cigares
Courtesy collection Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris

L'artiste africain-américain, David Hammons, occupe une place à part parmi le panthéon des artistes contemporains. Son œuvre continue à exercer la plus grande fascination, bousculant adroitement nos stéréotypes. Ses assemblages d'objets trouvés se jouent de nombreuses frontières de l'histoire de l'art, combinant références sociologiques et vision poétique de la vie urbaine aux influences de Dada, de l'Arte Povera et du Pop Art comme l'illustre *Stone with Hair*, une œuvre de 1998.

La commissaire d'exposition Émilie Renard déclare à son propos : « *Revendiquant son identité raciale, Hammons intègre dans ces autoportraits une dimension politique en lien avec la notion d'épidermisation introduite par Frantz Fanon, désignant par là l'intériorisation des rapports de soumission induits par le racisme. Contemporains du Black Panther Party, certains autoportraits dénoncent plus directement les événements violents qui marquent le mouvement des droits civiques, comme avec *Injustice Case* (1970) réalisé au moment du*



procès de Bobby Seale. Installé à New York depuis 1974, David Hammons arpente le quartier de Harlem, observant les habitants et leurs usages, les terrains vagues et les terrains de baskets. Il y collecte les restes de la vie urbaine de la communauté noire — os de poulet, sacs en kraft, graisse, poussière, capsules, bouteilles, cheveux — et s'intéresse au statut social et économique de la saleté. Il accorde alors une place particulière à ces déchets dans des œuvres fragiles et des actions éphémères. Avec *Stone with Hair*, de la série des *Rock Heads*, Hammons colle sur une pierre des cheveux ramassés chez un coiffeur de Harlem. Ainsi coiffée, la pierre devient une tête oblongue marquée par le signe physique d'une appartenance raciale. Placé dans la perspective d'une pratique dada du collage et des masques africains intégrant des restes humains, cet assemblage, une fois figé sur son socle, prend l'aspect d'un objet de curiosité ethnographique, renvoyant le spectateur à ses propres codes ».



Ewa Partum, *Wschodnio-zachodni cieci (East-West Shadow)*, 1984
Photographie, dimensions variables
© 2012 Ewa Partum/ADAGP, Paris — Courtesy de l'artiste

Les femmes occupent une place à part dans cette exposition, elles y sont représentées en force. L'artiste conceptuelle polonaise, Ewa Partum utilise son corps au sein de l'espace public. Un moyen simple et efficace qu'elle utilise dans ses photographies ou ses films pour introduire la réalité dans l'art. Elle déambule nue dans la ville et se prend en photo dans les situations les plus banales du quotidien. Dans une file d'attente, dans la rue parmi la foule, devant une porte, sa présence est signifiée par le biais de sa nudité. Elle interroge la place qu'occupe la femme dans une société où l'individu n'existe pas.

Le documentaire tient également une place de choix parmi les différentes formes d'expression plastiques. L'artiste, Marie Voignier propose *L'Hypothèse du Mokélé-Mbembé*, film documentaire tourné au sud du Cameroun. Aujourd'hui encore, il est décrit dans les récits Pygmées Baka comme un animal effrayant, entre un dinosaure et un monstre marin. Aucune preuve tangible n'a été retrouvée permettant de corroborer l'existence de cette créature de récit.



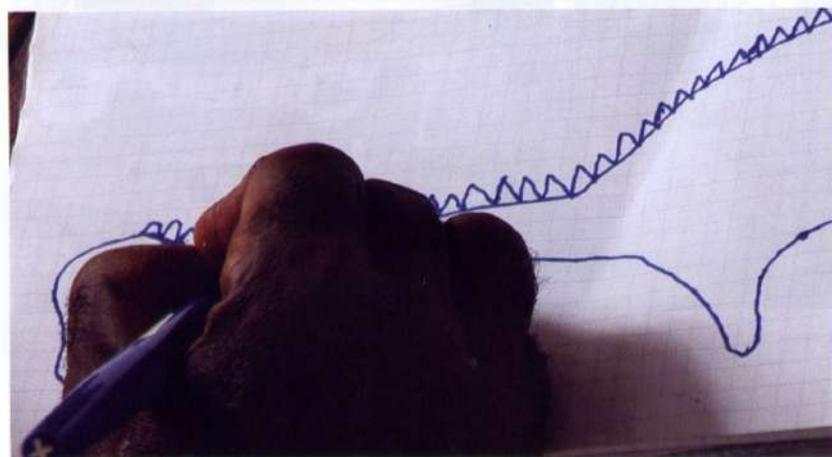
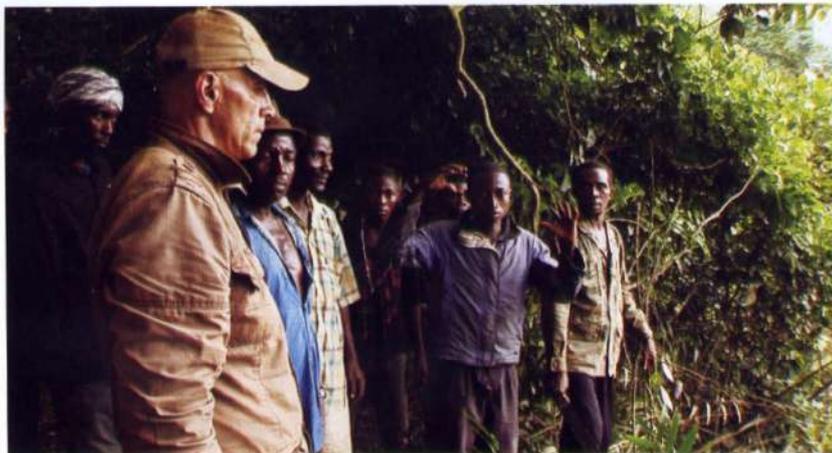
Marie Voignier, *L'Hypothèse du Mokélé-Mbembé*, 2011
Vidéo couleur — 78'
Production Capricci Films, L'Âge d'Or, Espace Croisé Collection musée d'Art moderne de la ville de Paris — Courtesy galerie Marcelle Alix, Paris



Émilie Renard nous raconte que : « *Michel Ballot est quant à lui convaincu que ces récits ont un fond de vérité et que la bête existe bel et bien, défendant l'hypothèse qu'une forme préhistorique de vie animale pourrait avoir persisté dans l'épaisse forêt tropicale de cette région de l'Afrique. Pour tenter de le prouver, il organise régulièrement des expéditions dont l'objectif est double : d'une part explorer les territoires où le Mokélé-Mbembé a été aperçu pour tracer l'animal, d'autre part collecter les récits et témoignages des Pygmées. Il évolue dans un univers où la distinction entre ce qui existe et ce que l'on fantasme est floue, où le vraisemblable se mêle au légendaire. Agissant en observateur-participant, sa méthode d'investigation de terrain ne peut manquer de rappeler d'anciennes expéditions scientifiques et coloniales, et d'entraîner avec elles, le fantasme d'une nature préservée dans un état primitif, promesse de découvertes extraordinaires. Marie Voignier accompagne Michel Ballot dans une de ses expéditions. Sans prendre parti pour ou contre l'existence du Mokélé-Mbembé, ni même juger du rôle d'explorateur que Michel Ballot endosse, elle se met au service de cette recherche avec ses propres outils visuels. Faisant corps avec son expédition, elle suit sa logique autant que possible, laissant au spectateur le loisir de le suivre à son tour dans son enquête et d'imaginer la bête, la distinguer tapie dans la forêt ou immergée au fond de la rivière. Le spectateur peut alors observer cette croyance partagée entre l'explorateur et les Pygmées, hésitant à savoir qui d'entre eux nourrit le plus cet imaginaire. Le sujet du film n'est donc pas tant le Mokélé-Mbembé que la croyance : la croyance d'un homme dans sa quête, la croyance des Pygmées dans cet animal, et la croyance éprouvée du spectateur.*

Dès lors, on comprend mieux pourquoi le premier journal de la Triennale avait pour thème « désapprendre ». Est-ce alors une manière de repartir à zéro ? Ou est-ce plutôt une méthode pour nous apprendre à laisser de côté les préjugés ? Loin des débats qui entourent la mondialisation, des replis identitaires, la Triennale propose une exposition qui serait un espace de partage, un lieu où les rencontres se transforment en dialogue. Le poète Jorge Luis Borges aurait écrit « en fermant les yeux, je les ai ouverts à travers les tiens ». Sans doute, est-ce là une manière de nous délivrer du regard que nous portons sur l'autre. Un autre qui n'est plus un être exotique mais bien notre alter ego.

[Tweet](#) 1 [Like](#) 160



Marie Voignier, *L'hypothèse du Mokele-Mbembé*, 2011, 78'. Production Capricci films, L'Age d'Or et L'Espace croisé.

“ Ni exclue, ni complice, Marie Voignier trouve la juste place à côté de cet homme perdu dans la translation: de la croyance vers la science, de la parole vers l'image, du bac d'une rive à l'autre, du dedans vers le dehors

Shanga, d'autre part la pulsion névrotique qui pousse un cryptozoologue à vouloir voir cette bête. Pour mieux la voir, il la fait dessiner par les témoins, les habitants qu'il rencontre dans la ripisylve tropicale, classe ces dessins qui deviennent autant de preuves, arpente les rives, pose des capteurs, et attend. Dans ce monde (une région fluviale en pays pygmée) où chaque image est parlée, Michel Ballot est comme l'éléphant dans le magasin de porcelaine, on sait que rien n'advient pour lui, et Marie Voignier filme la violence contenue dans la recherche candide et bornée du héros. Discrète, elle se place à l'exact endroit de la captation. Pas d'expérimentation si ce n'est celle de l'accompagnement. Ni exclue, ni complice, la cinéaste trouve la juste place à côté de cet homme perdu dans la translation (de la croyance vers la science, de la parole vers l'image, du bac d'une rive à l'autre, du dedans vers le dehors). L'explorateur scrute sans relâche le large fleuve, cherche un signe, un bruit, un mouvement de ce qui est sous ses yeux, ce qui est dispersé dans une autre langue dont apparemment il ignore jusqu'à l'existence. Il devient petit à petit un révélateur pour la cinéaste qui n'a plus qu'à enregistrer l'éternel accord fictionnel entre les habitants et le monstre d'eau douce, cette réalité que Ballot ne voit pas, occupé qu'il est à regarder le doigt que pointe la légende. Comme le sale résidu d'un autoritarisme colonial borné qui exige de l'autre qu'il se soumette ici et maintenant.

Il y a des guetteurs tout aussi candides mais beaucoup plus attachants. Le vidéaste amateur héros de *Vikingland*, attend, lui aussi. Le réalisateur archiviste Xurxo Chirro a récupéré



Nicolas Boone et Olivier Bosson, *200%*, 2010, 80'. Production Offre spéciale, Tournage 3000 et Le Cap de Saint-Fons.

cinq cassettes Hi8 que son voisin galicien, marin sur un ferry danois, avait enregistrées en 1993. Le film, une présentation chapitrée du contenu de ces cassettes, fait apparaître, au-delà de la chronique d'une solitude au pays de l'emploi, une archéologie du caméscope faite d'un échange animiste entre un homme et « autre chose », d'un rapport en corps à corps avec la machine, une histoire de Golem. Après un tour parmi ses collègues, le vidéaste néophyte s'isole dans sa cabine, pose sa caméra, se place en face et attend. Ce pourrait être le Cinéma, ce qu'il guette, immobile devant l'objectif. L'homme fait parfois un signe discret, se tourne légèrement, met un chapeau, comme pour attirer l'attention d'un quelque chose qui serait dans cet objet, là, en face de lui. Quelque chose qui pourrait être lui, car il sait bien qu'il se filme, et autre chose que lui puisqu'il attend que cela advienne tout seul. Malgré la familiarité avec l'appareil qui vient avec le temps et une complexification de la liturgie (la fabrication de plans plus sophis-

tiqués convoquant profondeurs, entrées et sorties de champ), son regard vers « sa » caméra reste celui que l'on voit aux protagonistes du début de la capture photographique, tourbillon du regard regardé, abandon de soi à un autre, une mythologie domestique qu'on a tous refoulée : que se passe-t-il dans la boîte ?

Frédéric Danos

FIDMarseille 2011

Divers lieux, Marseille.
Du 6 au 11 juillet 2011.
www.fidmarseille.org



TABLE RONDE

par / by
Mathilde Villeneuve

39

Contre catégories et écriture fragmentaire

Table ronde organisée le 25 octobre 2011 à l'occasion du dossier « cinéma documentaire » avec une partie des membres du Silo – Clara Schulmann, chercheuse, critique d'art, enseignante à l'Université Lumière Lyon 2, Evgenia Giannouri, chercheuse, enseignante à l'Université de Lille 3, Lúcia Ramos Monteiro, chercheuse, enseignante à l'Université de Paris 3 et les artistes Maïder Fortuné et Jeff Guess.

Mathilde Villeneuve — Le Silo est un collectif dédié aux images en mouvement, espace critique et de programmation. Comment est-il né ?

Clara Schulmann — Il y a 4 ans, nous avons répondu à une invitation de Mélanie Bouteloup qui initiait l'aventure du Bétonsalon et qui souhaitait organiser des projections régulières dans le lieu. Evgenia, Lúcia, Jennifer Verreaux, Teresa Castro et moi, on se fréquentait à Paris 3, où on était inscrites en thèse de cinéma. Le Silo s'est constitué comme un espace capable de rassembler les recherches qu'on menait chacune de nos côtés autour des liens entre le cinéma et l'art contemporain. L'image en mouvement était pour nous à la fois un outil et l'objet sur lequel nous réfléchissions : donc quelque chose à mettre en pratique autant qu'à historiciser.

M. V. — L'idée du collectif semble importante.

C. S. — Le Silo avait, et a toujours, l'intention de fédérer une communauté de chercheurs, artistes, éditeurs et traducteurs autour d'intérêts communs, d'arrimer les objets à un contexte, de faire circuler les images.

Jeff Guess — Vous vous référez à des modèles ?

C. S. — Disons que tout ce qui contribue à densifier les passerelles – esthétiques, théoriques – à complexifier les discours, nous intéresse. On se sent proche des hypothèses développées par Philippe-Alain Michaud, par exemple son exposition « Le mouvement des images », au centre Pompidou, a sans aucun doute contribué à élargir les espaces, mêmes théoriques, jusqu'ici dévolus aux images en mouvement.

J. G. — Tout comme sa manière de programmer du cinéma au Louvre, en mélangeant films de fiction, documentaires, expérimentaux, d'archives...

Evgenia Giannouri — Il avait une approche culturaliste avant l'heure.

C. S. — On a aussi échangé nos lectures de textes étrangers peu traduits en français et peu représentés à l'université, comme ceux de Frederic Jameson ou d'Edward Said. Et puis l'envie de partager ce qu'il y a de joyeux dans l'expérience d'une séance de visionnage collective.

Maïder Fortuné — Ce qui est intéressant, c'est que vous jouez des écarts entre les films que vous présentez, plutôt que des regroupements thématiques, pour faire émerger des liens inattendus.

E. G. — Faire se rencontrer des objets de différents formats et contextes est un geste analytique en soi : la création d'un espace dialectique comporte une prise de risque qui nous intéresse aussi.

M. V. — Avez-vous déjà organisé des séances de projection de films documentaires ?

C. S. — Je ne suis pas sûre que ces catégories soient encore opérantes. J'ai tendance à penser que les films de Jia Zhang-ke, par exemple, relèvent autant de la fiction que du documentaire.

J. G. — Elles me semblent surtout déterminées par des contraintes économiques ou institutionnelles et elles peuvent conditionner la manière de penser la réalisation, le format et les contextes de diffusion.

M. V. — On pourrait quand même distinguer des méthodes de travail où se creuse la différence : l'écriture, l'expérience de terrain ?

Lúcia Ramos Monteiro — Plusieurs générations de cinéastes de fiction ont incorporé les aléas du tournage dans leurs scénarios ; des réalisateurs aussi différents que Pasolini, Coppola et Jia Zhang-ke ont su laisser de la place à l'improvisation dans leurs fictions...

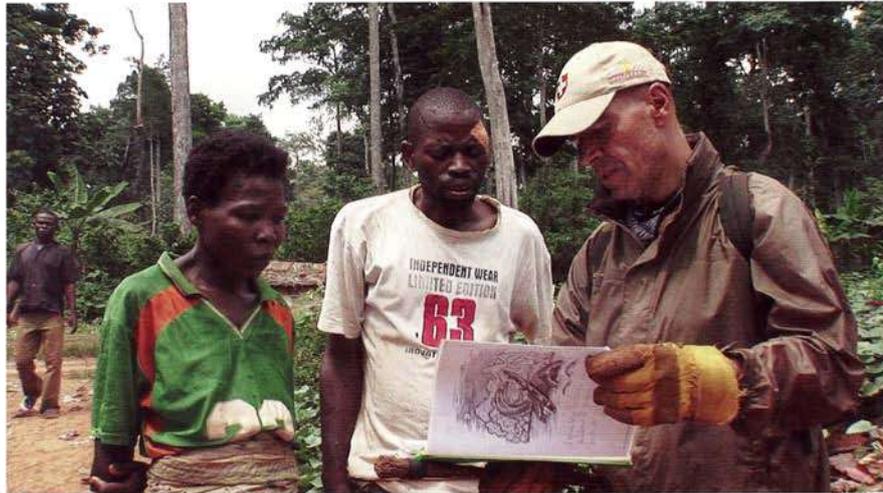
M. F. — Tsai Ming-liang qui réalise des films de fiction, est venu au cinéma par la réalisation d'un documentaire sur des malades du sida. Lors d'une conférence sur son travail, il a évoqué sa manière d'écrire les scénarios de ses fictions : l'indication sommaire d'un squelette de situation et l'espace blanc de la page, ce blanc correspondant à l'écriture de la scène pendant le tournage.

M. V. — Aujourd'hui, le travail de Mathieu Abonnenc participe à une déconstruction du cinéma. Avec *Foreword to Guns for Banta*, il invente un film qui, quelque part, en « remplace » un autre qui n'existe plus, celui de la cinéaste Sarah Maldoror, dont les bobines sont perdues.

L. R. M. — Il crée un film à partir d'images de tournage et de mémoire. Mais c'est pour moi avant tout un travail de et sur l'imagination.

C. S. — Absolument. Alors qu'on rabat sur lui la question de l'enquête, de la preuve, etc., il pulvérise les frontières avec des combinaisons d'éléments qui ne sont pas clairement identifiés. Aujourd'hui les statuts de l'artiste et du chercheur tendent à se confondre. Beaucoup d'artistes arrivent très armés, leurs sources vérifiées et contre-vérifiées. Parfois, j'ai le sentiment que leur travail en pâtit formellement, à tel point que leurs films peuvent apparaître un peu scolaires. Mathieu Abonnenc résiste bien à cette tendance.

E. G. — L'exemple de Marie Voignier, dans ce contexte, est intéressant. *Western* est tourné dans un ancien parc d'attractions construit sur le modèle de la réserve d'indiens. L'artiste accompagne ses images d'une voix *over* déroutante, quasi ironique. Il semble là que la réalité devient un artefact en soi. Elle emprunte au cinéma son



rapport au temps et à l'espace, un rapport construit et artificiel. Certains artistes utilisent le médium cinématographique parce que le réel qu'ils observent est devenu d'une certaine façon cinématographique en soi. C'est leur façon d'analyser le réel. De porter un regard analytique et critique sur le monde par les moyens qui lui sont propres.

M. V. — Le nombre et le traitement de l'information s'est aussi densifié et complexifié.

J. G. — On a accès à des archives plus facilement, sans devoir se déplacer. S'ouvre à nous une pléthore de pistes d'explorations possibles qui étaient avant réservées à une élite.

L. R. M. — Mais Mathieu Abonnenc explore des archives qui sont extrêmement difficiles d'accès et qui impliquent des déplacements. En plus, quand il finit par trouver l'archive, elle est fragmentée !

M. V. — Cet accès fragmenté à l'information induit-il la production d'une forme à son tour fragmentaire ?

M. F. — Cette logique fragmentaire est liée au fonctionnement de la mémoire elle-même, qui nous arrive par bribes. Comment peut-on, quand on travaille à partir de et sur l'archive, faire un film qui ne soit pas troué ? Je pense à l'image du protagoniste de *La Jetée* les yeux bandés par les médecins, allongé : c'est depuis l'obscurité que les images remontent. Ou encore l'ouverture du *Fond de l'air est rouge* qui évoque le souvenir du *Cuirassé Potemkine*, non pas le film dans son ensemble mais des lambeaux de film, quelques séquences restées en mémoire, et qui pose la suite du film comme une remontée subjective et trouée.

E. G. — Pour revenir au film de Marie Voignier, l'artiste s'intéresse bien sûr à la parole comme véhicule qui transmet l'histoire locale et intime et qui rentre en interaction avec l'histoire collective mais je pense que l'enjeu en est

le réel comme matière audiovisuelle. Dans le travail de l'artiste, il est souvent question des constructions – territoriales, architecturales – qu'il faut penser en termes d'image. C'est une nouvelle façon de se saisir de l'utilisation des images cinématographiques, comme le moyen de comprendre un phénomène qui comporte en soi des éléments essentiellement cinématographiques. Le cinéma devient un outil de recherche et d'analyse du réel, et non l'inverse.

M. F. — Dans un autre registre, je pense aux films exemplaires d'Harun Farocki qui montent et démontent les dispositifs et appareils et se montrent souvent eux-mêmes sous la forme de dispositifs. Il y a une forme qui épouse au plus juste le sujet interrogé. C'est aussi le cas de Marker chez qui chaque film propose une forme inédite spécifique et essentielle au sujet qu'il aborde.

C. S. — Dans *Kodak*, Tacita Dean filme l'usine Kodak sur le point de fermer. Elle capte une tragédie contemporaine : son médium de prédilection, la pellicule 16 mm, est sur le point d'être abandonné. Quand on sait le combat que représente pour elle la préservation du 16 mm, le combat de l'analogique contre le numérique, le film apparaît comme un manifeste très réussi. L'artiste se trouve à un degré de maîtrise tel de ce médium qu'elle en fait quelque chose de précieux et en même temps de quotidien. Elle l'utilise pour parler d'objets ou de phénomènes disparaissant mais plutôt que de parler sur leur obsolescence, elle leur confère une valeur actuelle : comment prendre soin de ce qui disparaît ?

Retrouvez la discussion dans son intégralité sur www.zerodeux.fr

MARIE VOIGNIER

L'hypothèse du Mokele-Mbembe, 2011.

Vidéo HDV, 78 min.

Coproduction / Coproduced by Capricci Films / Espace Croisé, Roubaix.

Collection Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Courtesy Marcelle Alix.

MATHEU K. ABONNENC

Untitled (Foreword to Guns for Banta), 2011.

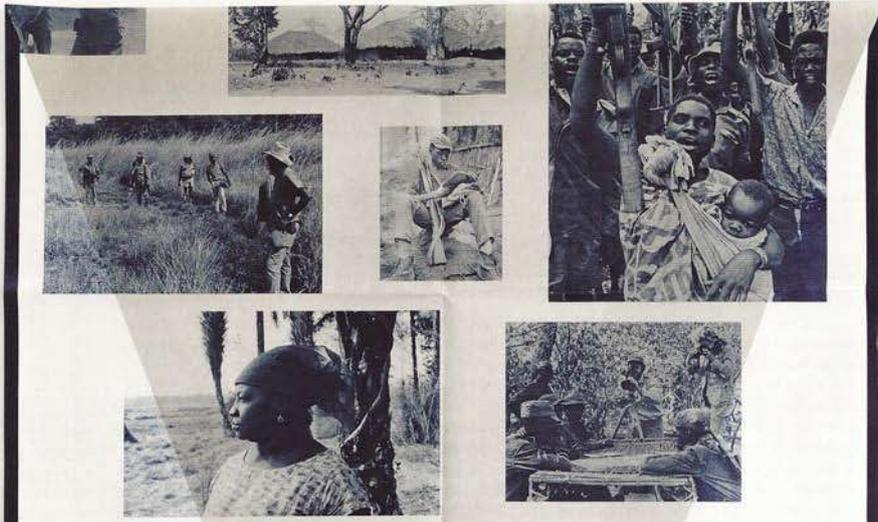
Sérigraphie / Silkscreen (graphic design : deValence), 120 x 160 cm.

Photo : Aurélien Mole.

Courtesy Marcelle Alix.



ROUND TABLE



Foreword to Guns for Banta

A slideshow by Mathieu Kleyebe Abonnenc

Foreword to Guns for Banta
 Scenario and dialogues: **Mathieu Kleyebe Abonnenc**
 Photographs: **Mathieu Kleyebe Abonnenc**
 Foreword by **Chris for Banta**
 An initiative by **Mathieu Kleyebe Abonnenc**
 20th February 2011 - 17th April 2011

Scenario and dialogues
 Mathieu Kleyebe Abonnenc

Photographs
 Mathieu Kleyebe Abonnenc
 Laurent Meloni
 Ingrid Remy

Foreword by Chris for Banta
 An initiative by
 Mathieu Kleyebe Abonnenc
 20th February 2011 - 17th April 2011

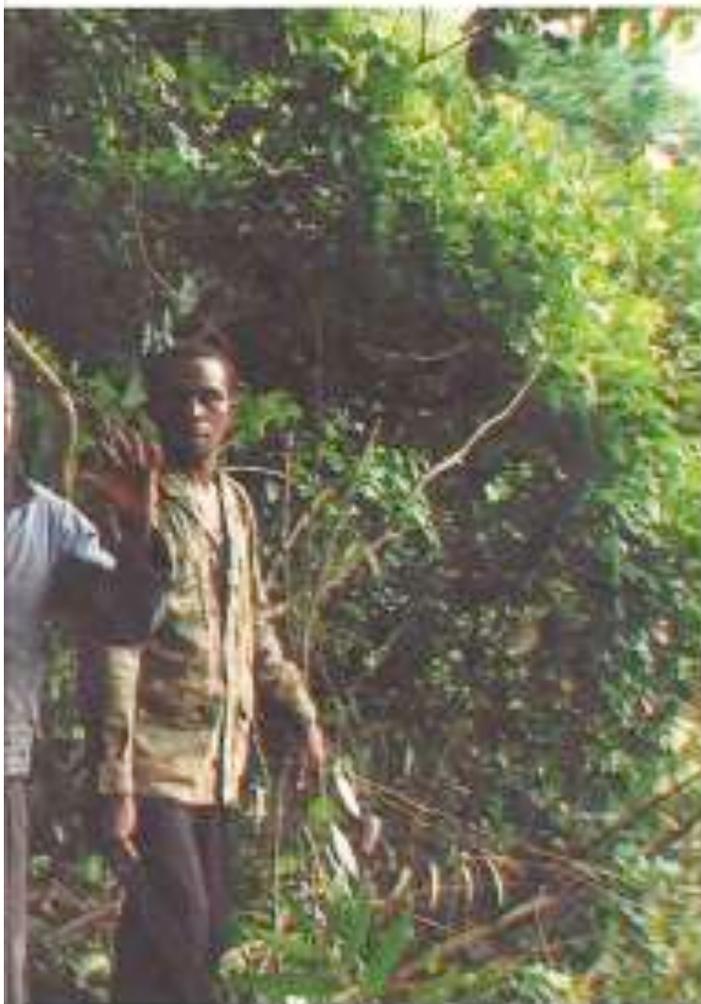
Foreword to Guns for Banta
 Scenario and dialogues: **Mathieu Kleyebe Abonnenc**
 Photographs: **Mathieu Kleyebe Abonnenc**
 Foreword by **Chris for Banta**
 An initiative by **Mathieu Kleyebe Abonnenc**
 20th February 2011 - 17th April 2011

Foreword to Guns for Banta
 Scenario and dialogues: **Mathieu Kleyebe Abonnenc**
 Photographs: **Mathieu Kleyebe Abonnenc**
 Foreword by **Chris for Banta**
 An initiative by **Mathieu Kleyebe Abonnenc**
 20th February 2011 - 17th April 2011

Foreword to Guns for Banta
 Scenario and dialogues: **Mathieu Kleyebe Abonnenc**
 Photographs: **Mathieu Kleyebe Abonnenc**
 Foreword by **Chris for Banta**
 An initiative by **Mathieu Kleyebe Abonnenc**
 20th February 2011 - 17th April 2011

Foreword to Guns for Banta
 Scenario and dialogues: **Mathieu Kleyebe Abonnenc**
 Photographs: **Mathieu Kleyebe Abonnenc**
 Foreword by **Chris for Banta**
 An initiative by **Mathieu Kleyebe Abonnenc**
 20th February 2011 - 17th April 2011

Foreword to Guns for Banta
 Scenario and dialogues: **Mathieu Kleyebe Abonnenc**
 Photographs: **Mathieu Kleyebe Abonnenc**
 Foreword by **Chris for Banta**
 An initiative by **Mathieu Kleyebe Abonnenc**
 20th February 2011 - 17th April 2011



ZÉRO QUATRE

REVUE SEMESTRIELLE
D'ART CONTEMPORAIN
EN RHÔNE-ALPES

SOMMAIRE

- 1 **PORTRAIT**
« T'aura un bolive »
à propos de deux œuvres réalisées
de Marie Vuignier
par Sandie Bernard
- 6 **EXPOSITION**
D'une jeunesse banalisée
par Florence Meyronnet
- 9 **ŒUVRE**
C'est en elle que
par Nicolas Guinet
- 10 **TERRITOIRE**
D'où comment faire
advenir une demande d'art
dans l'espace public ?
par Emmanuel Meyronnet
- 14 **JAR DE TEMPS**
Âge d'or
par Fabrice Raymond
- 16 **REVUE**
Hiver Lightbox : À la nuit, à la rue
par Charles Lormas
- 17 **COMPTES RENDUS**
Expositions, livres,
livres, films, web
- 22 **INDEX**
par l'École supérieure d'art
et design Grenoble - Valence



« I WANT TO BELIEVE » À PROPOS DE DEUX ŒUVRES RÉCENTES DE MARIE VOIGNIER

par Émilie Renaud



à gauche :
Marie Voignier,
L'Hypothèse
de Mokéli-Mbenbé,
2011, vidéo,
16 min, co-production
Espèce Créatif
et Cyprien Films.

Commençons très prudemment par distinguer les faits des versions des faits... Avant-propos même que les faits semblent de l'ordre de l'événement, tandis que les versions des faits semblent de l'ordre du récit, c'est-à-dire de la restitution, de la reconstruction, de la mise en ordre des dix faits, de leur enchaînement logique et rétrospectif et qu'elles se situent du côté du récit. Entre les deux, entre les faits et les différentes versions des faits, quelqu'un pour-il mettre son pied dans la porte sans faire s'écrouler tout l'édifice des certitudes siérement établies par cette séparation théorique avec une réplique comme celle-ci : « Je sais réel, parce que vous y croyez. » ! Cette erreur est visible sans aucunement savoir, car en fait, c'est un fantasme qui parle, c'est le fantasme de Mrs Mair, et surtout, parce qu'il faut au cinéma, ce lieu où errent les fantasmes. Mais si cette confusion entre un fait instable (l'apparition d'un fantôme) et la version de cette apparition (la vision toute brute du fantôme

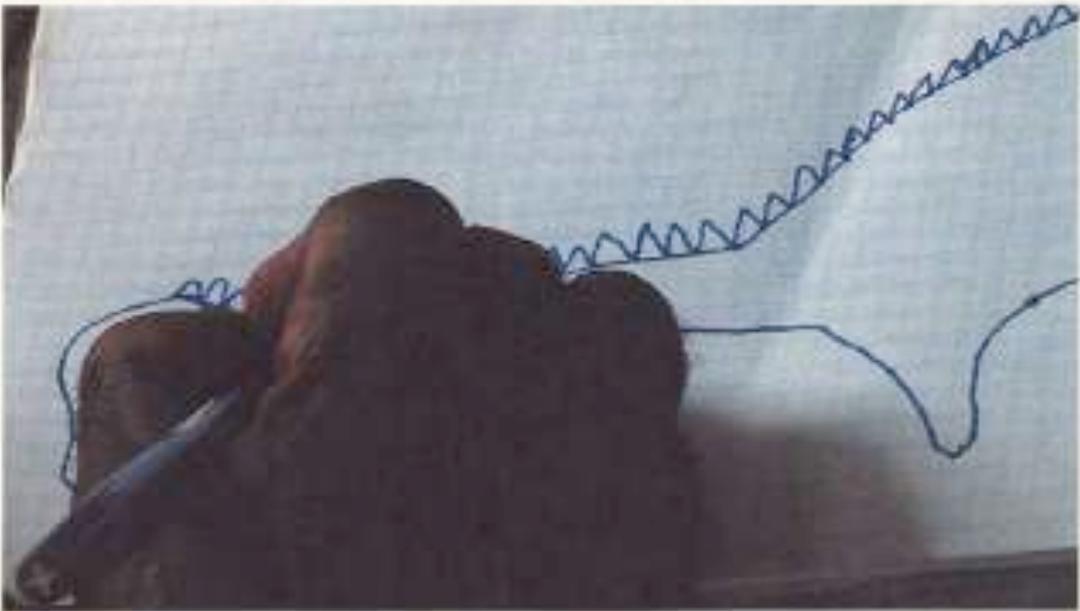
par Mrs Mair) fonctionnent au cinéma, quelle place peut-elle occuper en dehors de la fiction ? Quel criait seraient les paroles du fantôme du côté de la non-fiction, dans les conventions du documentaire ?

Cette distinction forcée entre les faits et leurs versions supportées par deux œuvres récentes de Marie Voignier, *L'hypothèse de Mokéli-Mbenbé*, un film documentaire et *L'Histoire congelée*, une exposition élaborée par une conférence. Deux œuvres dans lesquelles le statut ontologique des faits est incertain, et dont les versions rapportées ne livrent pas l'incertitude, la préservent même, dans le cadre résolument adopté du genre documentaire pour le premier et de l'analyse culturelle et iconographique pour le second.

Il s'agit moins ici de repenser la question des relations nouées entre documentaire et fiction, que d'aborder le documentaire littéralement depuis le fait, en commençant par ce qui est dit, pour en suivre l'influence sur

comment cela est dit, sur la façon dont les faits sont restitués, en supposant que la manière dont le récit s'agence dépende de la nature de ce qu'il altere. Sans créer à aucun système de représentation le bénéfice d'un rapport exclusif et souverain au « visible » ou au « réel », il s'agit de prendre en considération des modes de représentation, les manières de filmer qui sont construits à partir de faits d'un genre particulier. Que devient le travail de restitution fidèle des faits, devant d'abord des événements ou des images sans commentaires avec un film documentaire ou une exposition élaborée par une conférence, lorsque les faits sont aussi peu fiables, mais aussi palpables que les visions d'une veuve ensablée tombée au cours d'un fantôme ?

Les faits pour *L'hypothèse de Mokéli-Mbenbé* sont les suivants : un horizon, Michel Bellet, cherche un animal exceptionnel, un spécimen non identifié, un monstre marin dont le sillage



PORTANT

« I WANT TO DELIVER » PAR ENOBI YONGAR

1

Zéro Quatre n°8

Printemps 2011

3/6



a été aperçu, la nuit le plus souvent. Là où l'eau de la rivière est profonde. La bête est rarement vue de face, plantée de dos, elle est plus souvent ventrale, la nuit encore. Un spécimen aurait été tué il y a 50 ans de cela, dans un fleuve au Niger. Des pêcheurs l'ont vu, un proche l'a vu, d'autres le « connaissent sans le connaître »... Ses différents portraits rubés font se criser un serpent géant, une licorne et un dinosaure. Et s'il n'existe aucune trace tangible du monstre – ce qui rend sa reconnaissance impossible par la communauté scientifique –, c'est une chose dont on peut parler, que l'on peut nommer avec certitude : le Mokélé-Mbenbé », que l'on peut décrire, dont on peut faire des dessins, autant de manifestations auxquelles Michel Ballot se fie parce qu'elles recèlent, selon lui, un fond de vérité, parce que dans ces forêts reculées du Cameroun, un tel animal pourrait exister, une forme préhistorique de vie animale pourrait persister.

Le film doute de ces faits incertains une version documentaire dans le réalisme réaliste dans une certaine familiarité vis-à-vis du traitement de l'image, usant de cadrages simples, d'un minimum d'effets, sans commentaires. Placée du côté de l'observation, de l'enregistrement et de la restitution, la caméra accompagne pas à pas son protagoniste principal. Elle répond à sa croyance par une certaine vraisemblance de l'image filmée. Accueillant la confusion à sa source, elle se place résolument du côté de l'Indécidable. Le montage continue l'enchevêtrement complexe des récits – archives vidéos ponctuelles issues des précédentes missions de l'explorateur, témoignages directs ou indirects, souvenirs, croyances collectives, dessins, plans sur les paysages... –, tant les faits observés sont déjà l'exposition d'une pluralité d'approches. L'effet de réalisme devient d'autant plus ambigu que le cadre laisse la place et le temps pour la bête d'approcher à la surface de l'eau. On imagine alors que Marie Vignier a suivi la dérive momentanée de cet ethnologue

qui, dans son film *Des trous pour les yeux* (2009), endosse un costume traditionnel pour une danse improvisée dans les bureaux de son musée, sifflant la sixième-règle de l'étude scientifique qui impose l'observation à distance, pour une approche sensible et intuitive par immersion, dirigeant ses yeux non plus sur, mais depuis le costume... Michel Ballot lui-même, malgré son désir de rigueur, demande à celui qu'il interroge sur le sens du mot « blinder », s'il poserait à son tour un « blinder » et, sous l'influence de cet état « mystique », enfin voit la bête de ses yeux...

L'hypothèse du Mokélé-Mbenbé est aussi le portrait d'un homme qui cherche et dont la recherche consiste à observer infatigablement la surface de l'eau et à recueillir des témoignages. C'est l'histoire d'une quête à un moment où il n'est plus vraiment question de trouver, mais de persister à croire et pour cela, d'arrêter le fil du récit et, en lui trouvant une cohérence, l'indice d'une vérité dans la convergence de récits elliptiques et disparates. Suite aux échecs répétés dans la recherche d'une solution, la tentation de laisser tomber un problème en le déclarant insoluble ou invérifiable est compréhensible. Mais persister à croire à une hypothèse malgré tout témoigne d'une forme de résistance face aux certitudes du monde connu, d'une pensée qui recourt à l'intuition et échafaude prudemment la possibilité d'une exception. Elle rejette la logique rationnelle qui trouve ses fondements dans une ontologie stable : celle qui pose des régimes d'être, celle qui distingue entre les faits d'une part et les versions des faits d'autre part, celle qui voudrait voir clair entre la fiction et la non-fiction. L'espérance du chercheur mêlant son désir de découverte à une certaine mélancolie pour un monde qui ne soit pas tout à fait connu, cartographié, fini, repose sur un pari : ce qui n'a pas été vérifié existe encore dans un monde possible. Le crédit qu'il apporte aux légendes populaires ainsi qu'aux images photographiques aux origines non

certifiées, caractérise la cryptozoologie, littéralement, l'étude des animaux cachés. Le renversement de la méthodologie qui postule que tant qu'aucune preuve contraire n'a été apportée tout reste de l'ordre du possible, fait aussi facilement glisser le souvenir ou le dessin du côté de l'indice.

Au-delà de la relation d'un homme à une licorne dont il ne cesse d'attendre l'apparition, le film révèle une approche moins scientifique que culturelle d'un fait de fiction. Par sa nature documentaire, il ne pose aucune hiérarchie entre les discours ni ne distingue entre les différents usages du langage, entre le témoignage et la métaphore. Il n'insiste pas non plus sur la nature structurellement intégrale des échanges, sur les incompréhensions, approximations et influences réciproques entre un chercheur-explorateur français et des témoins pygmées, sur les atermoiements d'une enquête qui évolue surtout sur le terrain accidenté d'une forêt vierge que dans les zones imprécises du langage et des images. On est tenté de conclure à la fausseté littérale du monstre, mais à sa vérité métaphorique. Car si rien dans le film ne nous permet de conclure sur le caractère réel ou non de l'animal, cette chose imaginée n'est pas moins un réel objet d'échanges et de représentations collectives, de croyances partagées. Le film *L'hypothèse du Mokélé-Mbenbé* traite des notions de croyance, de potentialité, de possibilité et de disposition d'esprit. Marie Vignier, à la suite des témoins et de Michel Ballot lui-même, s'en fait le metteur en scène, donne un sentiment de la bête, sans trucs ni effets spéciaux, sans jamais obscurcir le tour de magie : le Mokélé-Mbenbé reste un fait d'imagination qui se maintient au bord de l'illusion.

L'exposition *L'Homme congelé* à art3 procède d'un même intérêt pour l'image et ses charges culturelles, les préservant pour un temps de tout jugement. « L'Homme congelé » fut un objet d'étude et de fascination pour Bernard Heuvelmans, un maître de



La cryptozoologie et ses images, conférence de Stefanie Baumann, le 22 janvier 2011 à 19h, Valence.

la cryptozoologie. Les faits et ses traces se limitent à des photographies qu'il a prises en 1988 lors d'une balade et unique rencontre avec le bloc de glace où était enfoncé l'étrange objet aux origines incertaines, une série de croquis que le chercheur avait fait réaliser d'après ses photographes, afin de rendre les traits de l'être plus parlants, ainsi qu'il un article « Living Fossil is the missing link between the man and the ape ! » dans la revue *Argosy* l'année suivante. Marie Voignier a simplement reproduit et agrandi ces images pour les exposer telles qu'elles, sans commentaire, ou plutôt en annotant une conférence à venir, en clôture de l'exposition : « La cryptozoologie et ses images », par Stefanie Baumann.

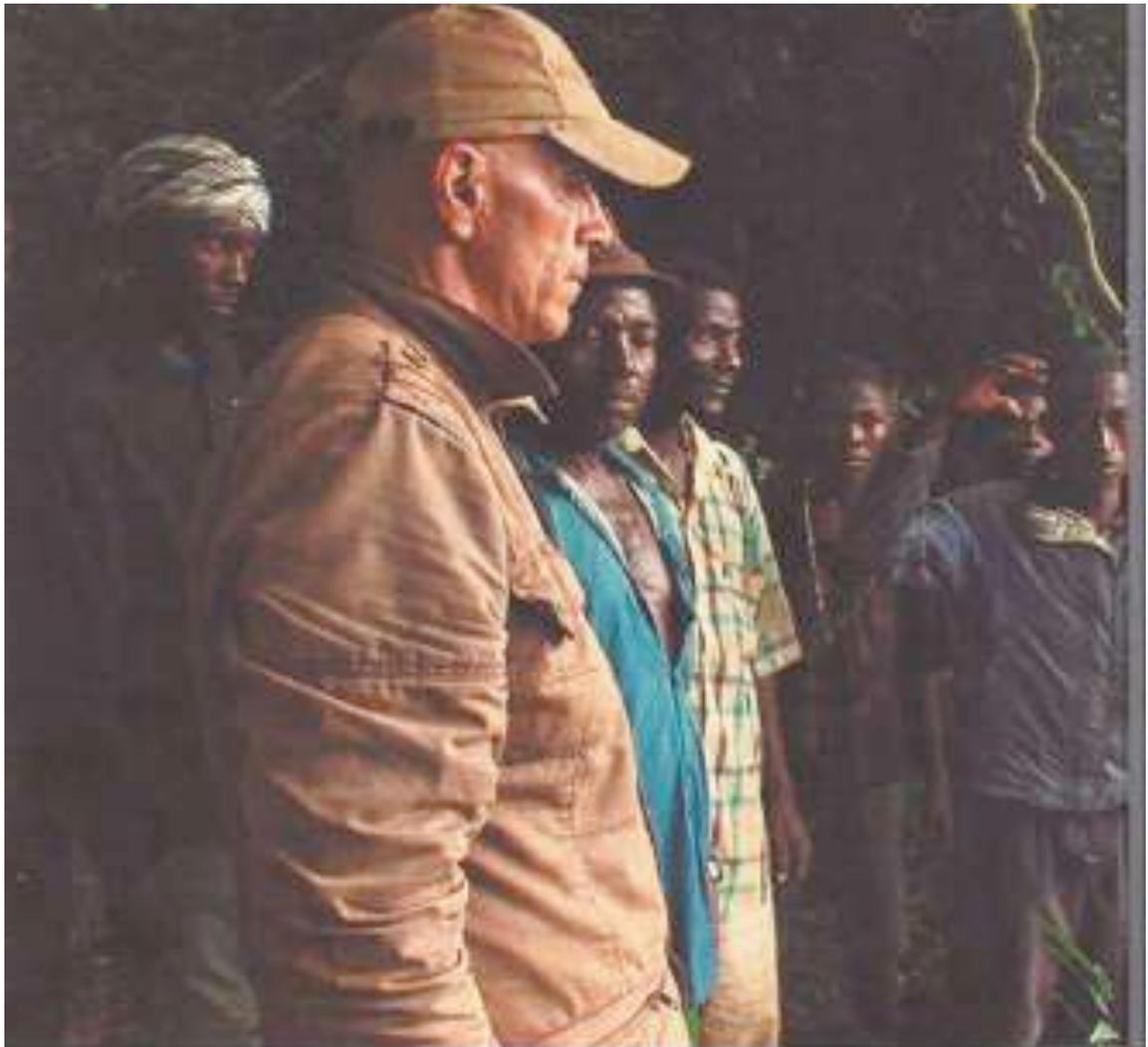
L'exposition reconstitue en images l'enchevêtrement des représentations de cet « homme congelé ». La version des faits que l'exposition en donne est d'une nature double. Les images ont

à la fois une valeur indicelle, en ce qu'elles démontrent des faits : un être pris dans un bloc de glace. Et elle détiennent une valeur picturale, en ce qu'elles sont des images quasi abstraites : le brouillage visuel dû à la simple prise de vue partielle d'un être à travers l'épaisseur de la glace est encore accentué par les altérations techniques que subit l'image reproduite et agrandie. Du côté de la coexistence des faits, passer de la photographie au dessin témoigne d'une relation anachronique : à la preuve par l'image propre à la cryptozoologie : le dessin vient épauler la photographie, médium proprement indicel, en soulignant l'effet d'illusion dans un style « réaliste ». Le statut paradoxal des reproductions photographiques et des croquis, entre efficacité visuelle et mise à distance déréalisante, souligne le brouillage des genres propre aux méthodes de la cryptozoologie. Le discours de clôture donné par Stefanie Baumann, évanescence face

aux images et qui s'est déroulé sous la forme d'une adhésion à échelle réduite, à l'aide de documents papier qui se passaient de mains en mains, témoigne de la façon dont Marie Voignier prend en charge la question du commentaire : il ne vient pas lever le voile sur l'ambiguïté des images dans l'exposition ; au contraire, il met les images en attente d'une résolution et donc, par contraste, préserve jusqu'au bout leur irrésolution tout le temps de leur exposition *

MARIE VOIGNIER,
"L'HOMME CONGELÉ"
ARTS, VALÈNCE
8 DÉCEMBRE - 22 JANVIER 2011
LE 22 JANVIER : "LA CRYPTOZOLOGIE
ET SES IMAGES", UNE CONFÉRENCE
DE STEFANIE BAUMANN

MARIE VOIGNIER
21 JANVIER - 24 JUILLET 2011
ESPACE COUËT,
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN,
NIMÈS.



Météo Vagabond, L'histoire du Météo-Mombé, 2011, vidéo, 80 min. co-production Espace Croisé et Capricot Films.

Zéro Quatre n°8

Printemps 2011

6/6



REPÉRAGE

MARIE VOIGNIER, EXPLORATRICE VIDÉO

Sur les terres vierges du réel

Jeune vidéaste, Marie Voignier présente son dernier film à Roubaix. Voyageant dans les hors-champs délaissés par l'art contemporain, elle interroge nos croyances et notre capacité à oublier l'Histoire. Au risque de la béance.

par Emmanuelle Lequeux





repères

1974 Naissance.

1999-2004 Formation aux Beaux-Arts de Lyon.

2005 Première exposition personnelle au centre d'art contemporain de Brétigny-sur-Orge.

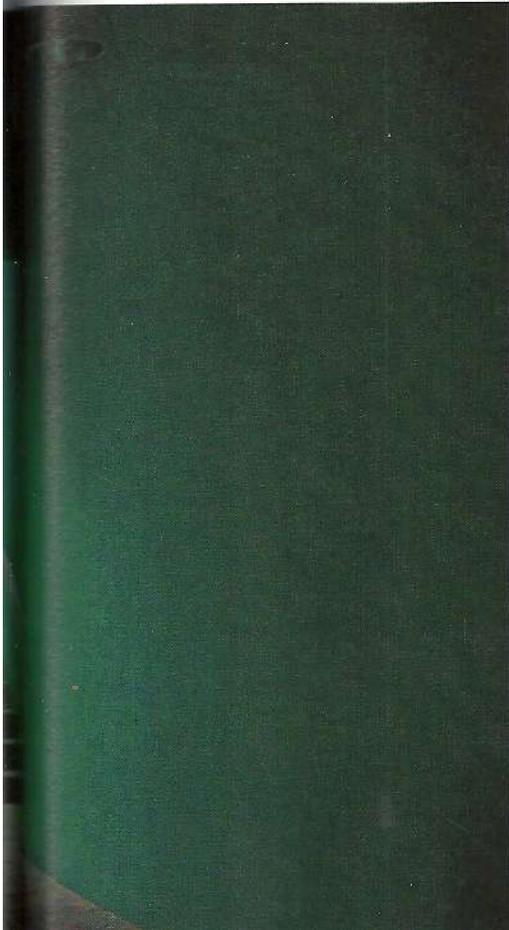
2008 Participation à la biennale de Rennes.

2010 Participation à la biennale de Berlin.

Marie Voignier vit et travaille à Paris. Elle est représentée par la galerie Marcello Alix, Paris.

Envoïée spéciale de l'art contemporain... La jeune vidéaste Marie Voignier s'est choisie comme motif d'investigation une question finalement peu explorée : celle du langage, de ses paradoxes, de ses usures, de sa capacité à inventer le monde. En guise de terrain d'action ? Des zones qui n'attirent aucun grand reporter : champs submergés d'étronneaux, hangar d'ex-Allemagne de l'Est transformé en paradis tropical, centre de formation aux techniques de vente, coulisses d'un procès. Sur chaque lieu, elle traque les mots qui le composent, les systèmes de propagande qui le soutiennent, les histoires oubliées, les fictions qui en construisent le story-telling. S'invitant au retentissant procès de Josef

Fritz, être abject qui a reclus sa fille, vingt-quatre ans durant, dans sa cave, cette jeune femme à la formation aussi scientifique qu'artistique s'est contentée de rester en retrait. Dans son film *Hearing the Shape of a Drum*, très remarqué à la dernière biennale de Berlin, elle restitue seulement les balbutiements des journalistes, leurs bouts d'essai, des bribes de leurs récits terribles. Grattements de gorges, échec de toute description. L'horreur est tue d'être trop dite ; le huis clos parfaitement respecté. Beaucoup de bruit pour rien, avalanche de mots réduits à leur néant. C'est dans les failles de toute communication que s'engouffre l'artiste, passionnée de photo que les Beaux-Arts de Lyon ont convertie à la vidéo. Qu'elle filme un DRH, un



Des lendemains qui ne chantent guère

Hinterland 2009, vidéo HDV, 49', coprod. Capricci / CAC Brétigny.

Hinterland a été tourné en ex-RDA à Tropical Islands, ancien hangar conçu pour une base aérienne soviétique et transformé après la chute du Mur en plage paradisiaque. Il abrite désormais l'équivalent de quatre piscines olympiques, une bache de ciel bleu, un jardin idyllique. De ce lieu apparemment parfait, Marie Voignier soulève les contradictions. En interrogeant longuement son directeur marketing et son attaché de presse, elle en souligne l'atrocité cachée, les prétentions d'authenticité, la capacité à cublier l'Histoire. « Tropical Islands est l'endroit d'un basculement d'un moment à un autre, d'un État (socialiste) à un autre (capitaliste), d'une conception du monde à une autre, analyse l'artiste. Ce village d'Allemagne a traversé tous les contrastes historiques et les contradictions politiques des soixante dernières années. Un neud qui fait sens à une époque où l'aspiration à la mobilité et à la pluralisation des activités de loisirs tente de s'affranchir des contraintes de l'espace et du temps. »

Beaux-Arts 69

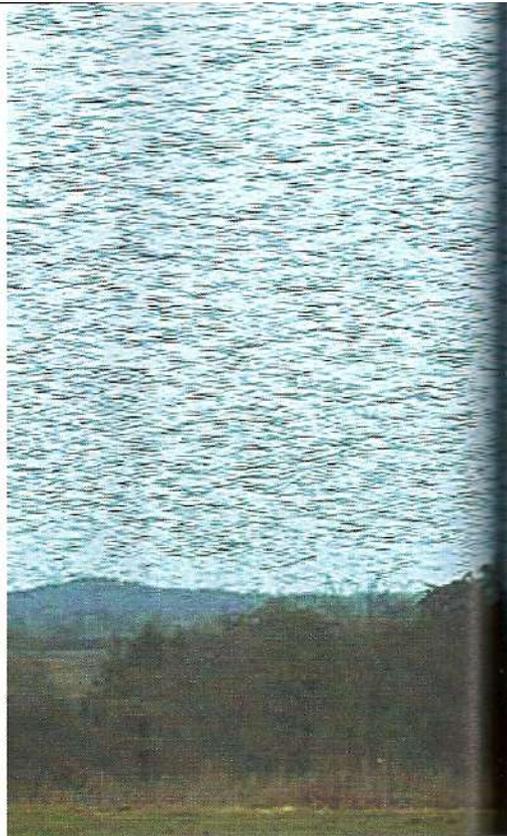


REPÉRAGE **MARIE VOIGNIER**

Barbarie à ciel ouvert

Le Bruit du canon 2006, vidéo DV, 27', prod. Capricci Films.

Sans doute le film le plus troublant de Marie Voignier. Terrible dès ses premières minutes. On y voit des paysans aux visages angoissés témoigner sur un sujet inconnu. À tour de rôle, ils évoquent leur combat contre un envahisseur jamais nommé. «On a bien essayé de les enfumer, on a tout essayé pour en réduire la population [...] Les gazer, on le fera pas, mais ça serait la solution [...] En 1985, on les a aspergés de produits chimiques, 80 % des docteurs ont été détruits, mais maintenant c'est moins dans l'air du temps»... Il faut plusieurs minutes avant que l'on comprenne que ce discours odieux évoque en fait les milliers d'étrangers contre lesquels ces hommes luttent au quotidien, car ils ruinent leurs champs. Une drôle de guerre.



MARIE VOIGNIER & VASSILIS SALPISTIS
Des trous pour les yeux
2008, vidéo HDV, 12'

Ce film donne la parole à un ethnologue grec sur son lieu de travail, le musée d'Ethnologie et des Arts populaires de Macédoine-Thrace. L'homme témoigne de sa précarité professionnelle tout en revêtant un costume traditionnel, symbole de résistance à l'occupant.

directeur du marketing ou un attaché de presse, elle laisse doucement leur parole s'épandre, jusqu'à ce qu'elle se confonde d'elle-même, se noie sous ses propres contradictions, ou se suicide en trop d'arrogance. Un art de l'écoute qu'elle a appris notamment en se frottant de très près au milieu du documentaire, arpenteant les festivals de Lussas ou le FID de Marseille comme trop peu d'artistes le font encore. Son tout dernier film, projeté actuellement à l'Espace croisé de Roubaix (ill. ci-contre), est une nouvelle manière de tenter, «à partir de l'oralité, de faire image». Après avoir assisté en curieuse à un séminaire de

cryptozoologie – cette parascience qui étudie les animaux imaginaires, de la licorne au yéti –, Marie Voignier s'est aventurée au Cameroun en compagnie d'un chercheur lancé dans une drôle de quête. Son ambition? Découvrir des traces du Mokélé-mbembé, sorte de grand rhinocéros au long cou et à la queue puissante, capable de renverser les pirogues. Un survivant des dinosaures que de nombreux Pygmées baka jurent avoir entrevu. «Ce qui me fascine dans la cryptozoologie, c'est son rapport à l'image, raconte la jeune femme. Pour ces "chercheurs", l'image fait preuve, c'est elle qui crée la réalité, tout comme le langage.



70 Beaux Arts



Il s'agit de choses qui n'existent que dans leur représentation.» Ce qui n'empêche pas la vidéaste de suivre l'explorateur sur tout son parcours, et de croire parfois en ses élucubrations. «Je voulais interroger la question de la croyance; parfois, pendant le voyage, s'opérait un glissement de la raison, qui m'incitait presque à croire à l'existence de l'animal. Une fois revenu à Paris, on prend de la distance. Ce sont ces allers-retours qui m'intéressent. Et aussi la manière dont les Pygmées, s'exprimant dans un français qui n'est pas leur langue maternelle, mettent sous les mots d'autres concepts que nous: s'ils disent "c'est vrai", ou "je le connais", cela ne signifie pas la même chose que pour nous. Dans les discussions que j'ai filmées, on sent que quelque chose flotte.» C'est cet art du flottement qui fait toute la saveur des films de Marie Voignier: sa manière d'explorer le hors-champ comme ultime terre vierge. ■

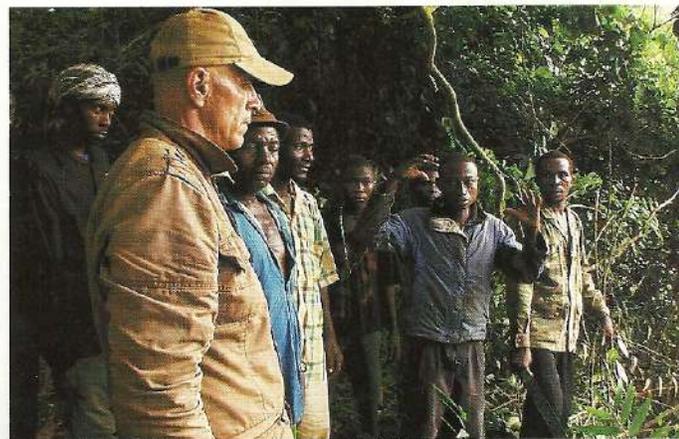
L'exposition

«Marie Voignier – L'hypothèse du Mokélé-mbembé»
du 21 janvier au 30 avril à l'Espace croisé
14, place Faidherbe • 59100 Roubaix • 03 20 73 90 71
www.espacecroise.com

L'Hypothèse du Mokélé-mbembé

2011, vidéo HDV, 78', coprod. Capricci Films/Espace croisé de Roubaix.

Jamais on ne le verra; mais on soupçonnera sa présence, attestée par les rares Pygmées qui l'ont vu... Marie Voignier est partie en quête d'un mystérieux animal qui hante la jungle du Cameroun. Avec son long cou de dinosaure et sa crête archaïque, il inspire les mythes locaux, sans pour autant être considéré comme un animal sacré. Le Yéti de l'Afrique, en quelque sorte, ou comment faire image à partir de la seule parole.



Beaux Arts 71

VIDÉO / MARIE VOIGNIER : ANGLES MORTS



Symptomatique de la reconfiguration des rapports entre l'objet esthétique et son système d'encadrement, le rapprochement désormais consommé, opéré les vingt dernières années entre le cinéma, la vidéo et l'art contemporain n'est pas pour autant un simple effet de la perméabilité des lieux d'exposition et réseaux de diffusion des produits culturels. Il devient opératoire à partir du moment où des questionnements provenant de sources diverses (cinéma narratif ou expérimental, film scientifique, docu-fiction, performance filmée, télé-réalité et nous en passons) convergent vers un territoire où l'image en mouvement apparaît comme un « mode de penser » plutôt que comme simple objet de réflexion.

L'œuvre de Marie Voignier se situe précisément dans cet espace, entre une démarche documentaire et une pratique artistique réflexive où l'une sert de prétexte à l'autre, d'une manière qui déconstruit leurs limites respectives tout en évitant de fournir la solution rassurante de leur esthétisation. Car ce qui est constant dans le travail de Voignier, c'est une incertitude délibérément cultivée vis-à-vis du statut de l'image ; incertitude non seulement entre le documentaire et l'artistique, mais surtout, en deçà des catégories et des genres, comme problématization des mécanismes de projection et d'identification de l'image, instabilité du ton adopté, glissement perpétuel vers les marges d'un récit construit autour d'une impossibilité, celle d'un rapport direct et inconditionné au réel.

Des parcs d'attraction (*Western DDR*, 2005, 10 min., *Hinterland*, 2009, 49 min.) aux musées ethnographiques (*Des trous pour les yeux*, 2009, 12 min., co-réalisé avec Vassilis Salpistis) et aux entreprises virtuelles (*Les fantômes*, 2004, 13 min.), les sujets choisis gravitent à la

périphérie du système de l'art tout en étant traversés, sur un mode centrifuge et biaisé, par des questions proprement esthétiques, qu'il s'agisse de la définition de l'« hyper-esthétisation » et de l'« œuvre d'art totale » donnée par tel chef d'entreprise ou de l'indistinction baudrillardienne du virtuel et du réel prôchée par tel autre. À l'aune de l'« esthétique d'entreprise », Voignier ne brouille les frontières entre réalité et fiction que pour mieux localiser les angles morts qui se créent au croisement de systèmes de signes et de références relevant de discours variés, allant du rationalisme et du pragmatisme économiques à l'histoire et à la mémoire collective allemandes et du relevé anthropologique ou sociologique au cinéma et à la culture de masse. Angles morts d'un regard qui ne cesse de se confronter à son propre caractère d'acte, n'hésitant pas, au cours du processus, à retourner les conventions du documentaire contre lui-même. Dans *Des trous pour les yeux* et *Going for a walk* (2007, installation vidéo), la dimension performative du processus d'enregistrement, le rapport de pouvoir instauré par la caméra et son interaction avec le sujet filmé sont menés à leurs extrêmes conséquences. *Going for a walk* consiste en l'interview d'une actrice de voix-off menée sur une période d'un an. L'interview retranscrite, l'actrice est appelée à la « rejouer » à plusieurs reprises, jusqu'au point de rupture. En donnant accès à l'image à un personnage que l'industrie du spectacle a réduit à sa seule voix, l'œuvre ne permet la réintégration d'une présence fragmentée que pour en faire la base d'une nouvelle désincorporation. Comme l'actrice elle-même le reconnaît, passablement énervée, dans la troisième des cinq vidéos qui complètent l'installation, « de toute façon, je n'ai aucun contrôle sur mon image ». Au fur et à mesure que sa spontanéité

cade la place à un exercice fastidieux, elle se trouve dépossédée de son propre discours ; ayant mis prématurément fin à l'enregistrement, elle est remplacée par une autre actrice avant que celle-ci ne disparaisse aussi de l'écran. L'interview filmée, soumise à des procédés sériels et répétitifs analogues à ceux qui sont à l'origine de la rationalisation, du morcellement et de la spécialisation du corps dans la société de consommation, comme une autre invention de Morel¹, enregistre ainsi « les effets de l'image sur l'organisme » (pour paraphraser une publicité connue) et le conflit ouvert qui l'oppose à son référent.

Cette double insistance sur la réflexivité du médium et sur la construction publique de sa signification est au centre de *Hearing the shape of a drum* (2010, 17 min.), qui sera présenté à la 6e Biennale d'art contemporain de Berlin. Focalisant cette fois sur un fait divers hautement médiatisé (le procès de l'autrichien Joseph Fritzl), Voignier construit son travail autour d'un point aveugle, un défaut de visibilité qui advient par saturation communicationnelle. Le procès étant à huis clos (acceptation explicite de l'impossible neutralité de son enregistrement) l'artiste prend comme sujet le spectacle de la couverture médiatique lui-même, s'immergeant dans une réciprocité visuelle qui renvoie l'image à ses propres conditions de production tout en démontrant les limites et les contradictions d'une entreprise strictement autoréférentielle.

À travers le contraste entre la sur-médiatation de l'événement et la pénurie flagrante d'images s'esquisse une critique des mécanismes de mise en spectacle qui s'adresse en fait au regard lui-même comme relation dialectique entre le voir et l'être vu, construction sociale

qui se négocie autour d'un vide qu'elle essaie désespérément de combler. Ici, les mouvements de caméra découvrent une chorégraphie à laquelle ils ne sauraient eux-mêmes échapper, l'observateur et l'acteur s'échangent les rôles d'autant plus facilement que leur familiarité avec ce théâtre tend à le rendre naturel. Chez Voignier il ne s'agit pas tellement de réhabiliter une réalité transparente ou objective contre la manipulation de l'industrie de l'information mais plutôt de parvenir à discerner comment, de nos jours, l'image produit la réalité comme image impossible, image d'un regard qui inscrit la cécité au cœur du visible.

PAR VALLIA ATHANASSOPOULOS

1 - A. B. CASABES, L'INVENTION DE MOREL, TRAD. A. PIERIAL, PARIS, 1978, 1973.

ILLUSTRATION :

HEARING THE SHAPE OF A DRUM, VIDÉO HDV, 17 MIN., PRODUCTION : 6^E BIENNALE D'ART CONTEMPORAIN DE BERLIN ET CAD BRÉTAGNE, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DE BRÉTAGNE, COMPTES GALERIE MARCELLE ALIX, PARIS

AGENDA :

MARIE VOIGNIER, EFFIGIES, 26.05-31.07.2010, GALERIE MARCELLE ALIX, PARIS. 6^{TE} BERLIN BIENNALE FOR CONTEMPORARY ART, 11.06-08.09.2010, BERLIN

La Biennale de Berlin prend le réalisme à bras-le-corps

31.07.10 | 14h37

Comment peut-on être réaliste aujourd'hui ? La Biennale de Berlin prend l'audacieuse question à bras-le-corps. Dans la capitale de l'art contemporain, réputée pour son formalisme, cette problématique n'est pas sans dérouter. Mais la biennale y répond avec une certaine acuité. Au fil d'un parcours très inégal qui mène du Kunstwerk, le centre d'art de Mitte, jusqu'à un grand magasin désaffecté du quartier de Kreuzberg, une poignée d'oeuvres suffisent à composer un détonnant panorama du réalisme contemporain.

LE SILENCE ET LE CRI

Sculptures et dessins (la peinture est absente) peinent à s'emparer du sujet. Pour l'essentiel, il s'agit de vidéos et de films, dont certains éveillent l'attention. A commencer par le long-métrage de la jeune française Marie Voignier. Son objet ? Les coulisses du procès Fritzl, ce bourreau autrichien qui enferma et engrossa sa fille. De ce huis clos, l'artiste a recueilli le hors-champ, le bruit médiatique. Pendant plus d'un mois, elle a tourné sa caméra vers les journalistes, s'attachant à leurs préparatifs, leurs séances de répétition. Plutôt que leur discours formaté, elle retient leurs hésitations, leurs tics.

Finement dérivée du documentaire, cette magnifique leçon de choses résume à elle seule la biennale : tous les artistes ici rassemblés disent leur difficulté, voire leur renoncement, à témoigner du monde. Ce qui peut s'offrir du réel aujourd'hui est de l'ordre du silence, du cri ou de l'abstraction. Cris des manifestants filmés au long des années par Bernard Bazile, qui aligne leurs slogans et leurs rages en une compilation désespérante. Abstraction du film de l'Israélien Nir Evron : sur une musique envoûtante au piano, de gros pixels pastel dansent. Soudain l'image se recompose, et s'ouvre le temps d'un souffle sur son secret : une violente manifestation.

L'Américain Mark Boulos répond sans détour à la question du réalisme, en offrant une projection en deux écrans. Une partie du film a été tournée dans le delta du Niger, hanté de guérilleros luttant contre l'invasion de leur territoire par les compagnies pétrolières. De terribles images : hommes noirs éperdus de fureur contre le Blanc, invoquant les dieux anciens. En face, des traders de la Bourse de Chicago font valser les actions du pétrole, vendant et achetant à tour de bras. Les deux dans un même crescendo de violence, un semblable acharnement.

Biennale de Berlin, Kunstwerk, 69 Auguststrasse, Berlin. Tél. : (00-49)-030-24-34-590. Jusqu'au 8 août, de 10 heures à 19 heures ; fermé lundi. Entrée : 14 €. Berlinbiennale.de

© Le Monde.fr | Fréquentation certifiée par l'OJD | CGV | Mentions légales | Qui sommes-nous ? | Index | Aide et contact | Publicité

guardian.co.uk

Berlin Biennale 2010: where art imitates real life

From protests in the Niger Delta to toilet talk in Tel Aviv, Berlin's highly politicised sixth biennale looks at art's relationship with the world beyond



Skye Sherwin
guardian.co.uk, Tuesday 15 June 2010 12.57 BST

[A](#) [larger](#) | [smaller](#)



Delta of dissent ... Mark Boulos's All That is Solid Melts into Air (2008). Image courtesy of the artist

Through his video camera, the [artist John Smith](#) is contemplating the face of an unknown man, frozen on a TV screen mid-sentence during the BBC news. Smith is in a grotty hotel room in Cork and he's been moved to pick up his video camera: Britain and the US have just invaded Afghanistan. "In Afghanistan," he muses, "voices are surely being raised, lives being cut short." He sounds dazed: something very real is happening across the world and he can't connect. He focuses his camera on a cheaply made stool. "That really is such a useless fucking bit of furniture – a waste of time," he concludes.

Berlin Biennale

Kreuzberg

Until 8 August

[See details](#)

This lo-fi video provides an anchor within curator Kathrin Rhomberg's sixth edition of the [Berlin Biennale](#), entitled What is Waiting Out There. She's setting out to explore art's relationship with reality, a premise that's admirable, yet far from straightforward. As Smith's astute in-the-moment reflections suggest, what we can know of the world is never enough to grasp its pressing complexities. [Mark Boulos's](#) compelling documentary portrait of a machete-wielding resistance group in the Niger Delta is a case in point. In the face of Shell Oil's takeover of their land, the Nigerians ask why they can't profit from their own labour, while on another screen opposite, stockbrokers go about their daily business, deaf to their cries. Yet behind the balaclavas and desperate swagger of these men lies another reality – that of how the artist made his film in the first place. Who was his local fixer and how did he explain what he was doing to his subjects? Frustratingly, Boulos doesn't tell us.



Real life, real time ...

Petrit Halilaj's replica of his Kosovo home. Photograph courtesy of Uwe Walter and the artist

The mysterious barriers set up between art and the world beyond are broken down in the vast main space of the city's KW Institute, where a work unfolds in real time before our eyes. The 24-year-old artist Petrit Halilaj has a team of builders constructing a replica of his family home in Kosovo while chickens run under their feet and befoul the usually pristine gallery floor.



Trashing taboos ...

Ruti Sela and Maayan Amir's video artwork, *Beyond Guilt* (2003). Image courtesy of the artists

Elsewhere in the biennale, exquisite preparatory sketches by the 19th-century painter and draughtsman Adolph Menzel have been brought together by legendary art historian Michael Fried in the Alte Nationalgalerie. These are small works depicting everything from ruffled beds to soldiers' corpses and that icon of modernity, the bicycle. This section is titled Extreme Realism, yet these drawings are far too impassioned to be taken for a cool slice of reality. Represent the world and you start to shape it, they suggest.

This point isn't lost in a number of the videos that dominate a crumbling multistorey former supermarket in Kreuzberg, which houses the bulk of the biennale. Here politics rule. Marie Voignier films TV presenters quietly holding mics and awaiting their cues amid the media circus of the Josef Fritzl trial. There are YouTube-style toilet confessions in Tel Aviv, in which Ruti Sela and Maayan Amir goad their subjects to say taboo things with the promise of sexual favours.

Taking the opposite tack, Bernard Bazile presents point-and-shoot footage of French protestors whose chanting voices are raised in boisterous cacophony. If this is intended as some kind of urgent reality breaking through the gallery, it falls somewhat short of the mark. Presenting images of protest to the average leftie art audience is surely preaching to the choir.

Hooray, then, for British artist and former Turner prize nominee Phil Collins, whose new commission for the biennale, *Marxism Today* (Prologue), delivers his reliable mix of political nous, human insight and humour. This talking-heads documentary features three women who taught Marxism in the GDR, whose frank and funny recollections veer from an impassioned belief in communism to finding meaning in the world of dating agencies. Also memorable is Henrik Olesen's new work, *I Do Not Go to Work Today, I Don't Think I Go Tomorrow/Machine Assemblage*, with every single component of a

10/07/2010

Berlin Biennale 2010: where art imitat...

laptop mounted neatly on Perspex. It's both creepily obsessive-compulsive and a stark vision of alienated labour.

For me, the biennale's high point is a survey of underground film-maker George Kuchar's perfectly peculiar work. Shown on multiple TVs in a cavernous garage, it provides a much-needed oddball moment in what could seem a very one-note show. Kuchar's output of the past several decades initially looks like the obsessive video diaries of an eccentric outsider artist. With basic special effects and accomplished editing, his video sketches weave semi-spontaneous semi-fictions around an American West of beauty salons, motels, drive-thru diners and the artist's chronic fear of the weather. Camp, balding and in one work troubled by a nasty fungal infection on his feet, Kuchar delivers an examination of the relationship between the self, art and life that finally feels truly visionary.

Corrected 22/6/2010: The section on George Kuchar mistakenly named him George Cuckor. This has been amended.

guardian.co.uk © Guardian News and Media Limited 2010



Cédric Schönwald

MARIE VOIGNIER

LA PERSISTANCE DU DÉSENCHANTEMENT

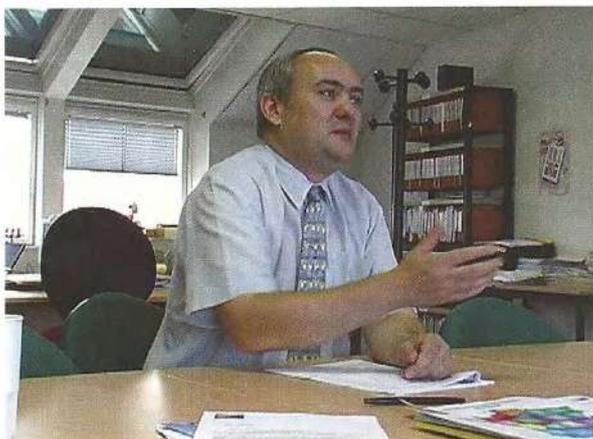
En une dizaine de moyens et courts métrages, Marie Voignier a établi les fondements d'une pertinente œuvre filmique. Si les conditions de travail en forment le sujet principal, chaque opus en traite sous un angle très différent. L'on en ressort avec l'étrange sentiment de l'absurdité des scénarii de notre quotidien.



Les films de Marie Voignier sont souvent présentés comme mêlant la réalité et l'imaginaire ou bien encore intriquant le réel et la fiction. Si cette opération a pu heurter un temps l'orthodoxie du cinéma documentaire, elle est depuis devenue le modus operandi d'une grande majorité de films s'inscrivant dans ce champ. Il y a d'ailleurs lieu de penser que tout film (documentaire ou de fiction), de même que toute œuvre d'art (pour en rester à l'art), associe d'une manière ou d'une autre réel et fiction ou bien encore réalité et imaginaire. La question ne se pose pas vraiment pour ce qui est du réel. Difficile de produire quoi que ce soit qui y échappe. Reste alors à conjecturer sur l'autre variable, la part et les moyens de la fiction. Et si cette relation (réel/fiction) participe pleinement de l'œuvre et de son commentaire, elle ne saurait faire événement par elle-même.



Marie Voignier, *HinterLand*, 2009. Vidéo HDV, 49 min. Production : Capricci Films et Centre d'art contemporain de Brétigny. Courtesy Marcelle Alix, Paris.



Marie Voignier, *Les fantômes*, 2004. Vidéo DV. 13 min. Courtesy Marcelle Atix, Paris.

“ Les situations réelles sur lesquelles Marie Voignier opère au moyen d’une transposition filmique sont toujours fortement marquées par une dimension fictionnelle

Ce qui est plus singulier dans le cinéma documentaire de Marie Voignier, c’est que les situations réelles sur lesquelles elle opère au moyen d’une transposition filmique sont toujours elles aussi et elles d’abord fortement marquées par une dimension fictionnelle. Non pas seulement que les personnes rencontrées aient tendance à « se fictionner » de par la présence du dispositif d’enregistrement filmique, mais les contextes et les situations délibérément appréhendés par Voignier intègrent eux-mêmes souvent des scénarii et des décors fabriqués en vue de solliciter l’imaginaire de divers publics. Avant même que Marie Voignier n’intervienne caméra au poing, apparaît sous ses yeux l’ordinaire fabriqué de l’extraordinaire ; son intervention rendra l’extraordinaire à son ordinaire. Mais l’ordinaire dont il s’agit n’est pas seulement l’envers d’un décor, l’ordinaire, chez Voignier, comme chez Wiseman ou Farocki, ce sont aussi et d’abord les conditions socio-économiques de production des fabriques de l’extraordinaire.

Quand, dans *Hinterland* (2009), Voignier fixe les rares nuages d’un ciel bleu fixe à travers le cadre resserré de l’escalier qui y conduit, c’est pour nous mener juste après à Krausnick, bourgade allemande qui jouxte cette gigantesque piscine tropicale sous bulle et son village balinais. Et les résidents de Krausnick de témoigner non seulement des conditions de la fabrique de ce rêve pour touristes désargentés, mais aussi de la douloureuse stratification historique de la zone et du fort nationalisme qui en constitue l’une des résultantes. De même, dans *Les Fantômes* (2004), l’incroyable fiction que constitue un pourtant très réel système de formation de stagiaire au monde de l’entreprise, le rêve est cet appât du contrat constamment brandit au sein d’un jeu de rôle où l’employeur potentiel formate les comportements d’achat de son stagiaire avant même de le rémunérer réellement. Pendant que le directeur de la formation détaille celle-ci, Voignier fait errer l’image dans des bureaux vides et tristes qui constituent le contexte d’une fable professionnelle.

« Il semble que l’élargissement du champ visuel et la révélation de l’envers du décor ne soient plus, bien au contraire, un facteur de désenchantement. » Cette assertion fait partie

des remarques ultimes d'un intéressant texte¹ de Michel Gauthier qui prend notamment prétexte de la fascination de l'époque pour le backstage pour en conclure à l'effet d'enchantement qui guetterait toute opération désenchantée. Or, si pareil constat semble pertinent dans le cas des œuvres que choisit Gauthier pour appuyer son propos, nombreux sont les exemples échappant à cette logique. La filmographie de Marie Voignier offre à cet égard plusieurs cas qui semblent aller un instant dans la direction de cet argument pour mieux l'infirmier ensuite. Ainsi, dans *Hinterland*, l'artifice patent des Tropiques de pacotille, de surcroît magnifié par les très beaux plans de l'artiste, peut plaire, de même que l'esthétique entropique des ruines alentours envahies par la végétation, mais cet « enchantement » (le plaisir esthétique ou cognitif de qui prise l'envers du décor équivaut-il nécessairement à un enchantement ?) est simultanément très sévèrement contrecarré par les propos amers ou simplement très prosaïques des riverains. Il s'agit là de contrats, d'emplois du temps, de racisme, soit d'éléments factuels et sociaux inclus dans un récit sobre mais nécessairement mêlé d'affects qui viennent s'opposer frontalement avec les dires appliqués du responsable de la communication du parc de loisir. Déjà, l'humanisme cynique du directeur du lieu amorçait la tension dialectique entre les images sucrées et l'aspect laborieux de la fabrication d'un rêve de façade. De la même manière, certains des exemples avancés par Michel Gauthier témoignent, quant à l'enchantement, d'une visée bien plus ambiguë que ce qu'il en dit. Ainsi, juste après la séquence introductive du *Zinzi* d'Hollywood (de Jerry Lewis) évoqué par Gauthier et qui nous révèle en effet avec brio les artifices du cinéma, Jerry Lewis se débat avec son propre nom inscrit sur une affiche. C'est déjà la personne qui tente d'en découdre avec sa fama, mais les quatre-vingts minutes de fiction qui s'ensuivent traitent, sur un mode burlesque², des relations de travail hyper hiérarchisées de l'industrie californienne du divertissement filmique. Il n'est d'ailleurs pas innocent que les diverses failles sociales pointées du doigt par les affres du très lucide idiot qu'incarne Lewis dans son film dépendent dans cette fiction de la famille Paramutual (potentat collectif bien peu mutualiste), surtout quand on sait que le film fut produit par la Paramount.

Le burlesque des films de Voignier s'inscrit lui dans un tout autre registre formel, mais son cinéma documentaire ne se prive pas de montrer discrètement la drôlerie provenant de situations sociales des plus absurdes. Ainsi, dans son dernier film, *Hearing The Shape of a Drum* (2010), l'artiste se mêle aux quatre-



Marie Voignier, *Hearing the shape of a drum*, 2010. Vidéo HDV. 17 min. Production: 6. Berlin Biennale et Centre d'art contemporain de Bretagne. Courtesy Marcelle Aïx, Paris.



Marie Voignier, *Au Travail*, 2008. Vidéo DV. 48 min. Production Vivement Lundi! - Les Ateliers de Rennes - TV Rennes 35. Courtesy Marcelle Aïx, Paris.

vingt-dix-huit journalistes accrédités dans une petite ville d'Autriche pour suivre le procès de Josef Fritzl ayant séquestré durant vingt-quatre ans dans une cave sa fille et leurs enfants. Le procès se déroulant à huis clos, l'artiste s'attarde sur la chasse aux images des professionnels d'images privés d'images. Chacun y va de la fabrication de son « sujet » en attendant quelque temps fort comme la sortie d'un avocat. Voignier se perd dans une forêt d'outils technologiques de transmission d'une information qui n'en est pas une. Ici encore les moyens de production d'une fable sont mis à nu et virent eux-mêmes à la farce. Ici encore, l'aspect laborieux de cette fabrique à sensations se fait voir dans son jus ordinaire et fascinant.

La mascarade fut aussi palpable lorsque la réalisatrice s'est penchée avec le même regard aussi sobre qu'acéré sur les résidences d'artistes en entreprise de la Biennale de Rennes (*Au travail*, 2008). La révélation du processus de création

1. Michel Gauthier, « Christopher Reeve, Les coulisses du réenchantement », in *Fresh théorie*, Mark Alizart et Christophe Kihm eds., Paris, Léo Scheer, 2005.
2. Par conséquent doté d'un inévitable coefficient critique.



Marie Voignier, *Le bruit du canon*, 2006. Vidéo DV. 27 min. Production : Capricci Films.
 Courtesy Marcelle Alix, Paris.

“ Le cinéma de Marie Voignier ne s'encombre pas d'une rhétorique critique trop explicite et l'artiste se borne à discourir par le montage

qui unissait ouvriers et artistes pouvait enchanter un instant (un double effet backstage et making of également fort prisé dans les dispositifs de médiation les plus poussiéreux des institutions muséales), mais bien vite apparaissaient les failles sociales, là encore, d'un programme enchanteur³.

Le cinéma de Marie Voignier ne s'encombre pas d'une rhétorique critique trop explicite et l'artiste se borne à discourir par le montage. Sa caméra balaye lentement les contextes en silence ou bien en appui de propos qu'ils viennent infirmer ou soutenir. Ce traitement doux, renforcé par un constant souci esthétique, exprime une certaine mélancolie. Et le désenchantement mélancolique peut effectivement, comme l'écrit Gauthier, susciter un certain plaisir. Néanmoins, au-delà des rêveries esthétiques permises par une approche filmique qui n'a pas à rougir de son ambivalence, la pragmatique des faits vient périodiquement claquer l'image de Voignier. Les récits qui illustrent cette continue caresse visuelle sont là pour aiguillonner et l'image et le spectateur. Dans *Western DDR* (2005) se jouait un scénario proche de celui d'*Hinterland*, mais cette fois l'histoire est narrée au passé et la voix off (cas exceptionnel chez Voignier), n'est pas attribuable, autrement qu'à l'artiste, par déduction. C'est la voix (masculine) du narrateur impersonnel qui accompagne les images d'archive d'une autre fable allemande, celle d'un village Western, « Silverlake City », faite de faux cow-boys et de vrais indiens, tous employés du même dirigeant faillitaire après une unique saison d'exploitation. Dans ce village dispendieux se jouaient en boucle, à longueur de journée, quatre scènes de western archétypiques. Seuls le décor, le gardien et les bisons prolongent piteusement ce rêve commercial qui avait mal pensé l'adéquation entre son prix d'entrée élevé et le peu d'aisance financière de riverains d'une région décimée par le chômage. Les images de l'attaque de la banque sont d'un anachronisme corrosif, à la lumière de l'imperturbable commentaire analysant les conséquences sociales de ce cauchemar commercial.

Le bruit du canon (2006) témoigne bien du nez de Voignier pour dénicher de beaux contextes. Cette fois le conflit est très clairement déclaré. Des agriculteurs bretons sont en guerre contre



les nuées d'étourneaux qui ravagent leur récolte. Ils témoignent de leur lutte quotidienne et font montre d'une inventivité maintes fois renouvelée sans succès pour tenter d'apeurer définitivement, sinon de massacrer, les volatiles. Voignier alterne alors des entretiens très frontaux avec le front des agriculteurs en lutte, tantôt chez l'un, tantôt chez l'autre, avec de longues et superbes images des flux et reflux de la masse des volatiles dans le ciel. Ils rendent en un instant sols ou arbres d'une densité étonnante avant de se lancer dans de souples circonvolutions solidaires en un vol de quelques dizaines de milliers d'individus.

Évoquons encore deux autres films qui, bien que plus proches de la catégorie des portraits filmés, s'attellent à leur manière à la vaste entreprise de Marie Voignier de décryptage par les principaux intéressés de leurs conditions de travail ou, plus précisément, de leur condition de sujets au travail. Et dans ces deux cas, de nouveau, la fable désigne son artifice dans un certain désenchantement, mais cette fois sous la houlette de l'artiste et non de façon intrinsèque. Le premier, *Des trous pour les yeux* (2009), réalisé avec Vassilis Salpistis, donne la parole à un ethnologue grec sur son lieu de travail (le Musée d'ethnologie et des arts populaires de Macédoine-Thrace) pour un double récit

toujours perturbé par le passage de véhicules sur une route proche. Ce jeune ethnologue témoigne de sa précarité professionnelle revêtu d'un costume traditionnel dont il nous explique par ailleurs l'usage immémorial de résistance symbolique à la puissance étrangère occupante... Le second, *Going for a Walk* (2007), est un portrait en cinq volets d'une actrice. Convoquée lors d'une première ballade avec l'artiste à retracer son parcours professionnel, l'actrice a ensuite dû restituer au moyen du jeu ce récit initial lors d'une seconde marche dans le même décor, la forêt de Rambouillet. Refusant, les deux derniers rendez-vous prévus, elle se vit remplacée dans son propre rôle par une autre actrice avant que le cinquième volet de ce portrait de plus en plus distancié ne se borne plus qu'à livrer de très beaux plans fixes du contexte, notamment d'un ballet d'engins de chantier dans une carrière. Ainsi, la comédie d'un récit sur la comédie se révèle à elle-même dans sa facticité jusqu'à l'écœurement, avant qu'un autre labeur ne vienne se signifier à l'horizon, comme en manque de considération pour ses propres turpitudes affabulatoires et sociales.

Cédric Schönwald

Marie Voignier *Effigies*

Du 28 mai au 31 juillet 2010
chez Marcelle Alix
4 rue Jouye-Rouve, Paris 20e.
TÉL. : 09 50 04 16 80.
www.marcellealix.com

3. Nous en rendons compte dans le n°18 d'art 21.



Marie Voignier et Vassilis Salpistis, *Des trous pour les yeux*, 2009. Vidéo HDV. 12 min.
Courtesy Marcelle Alix, Paris.

•48/49•



MAIN THEME: THE PERFORMATIVE BODY

LETTER ON THE DEAF AND MUTE



From 17th-century court ballet to the practice of contemporary artists, passing through medical research, anthropological cinema and dance, the pantomime is a history of silent gestures, haunted bodies and magic doubles.

Kelly Niper
Weather Center, video still, 2008
Courtesy: the artist

words by
YANN CHATEIGNÉ TYTELMAN

76



MAIN THEME: THE PERFORMATIVE BODY



Marie Voignier and Vassilis Salpistis
Des trous pour les yeux (Holes for the Eyes),
production still, 2009
Photo: Vassilis Salpistis
Courtesy: the artists



Catherine Sullivan
Ice Floes of Franz Joseph Land, video still, 2003
Photo: Kacper Skowron
Courtesy: the artist



Marie Voignier

Galerie Marcelle Alix

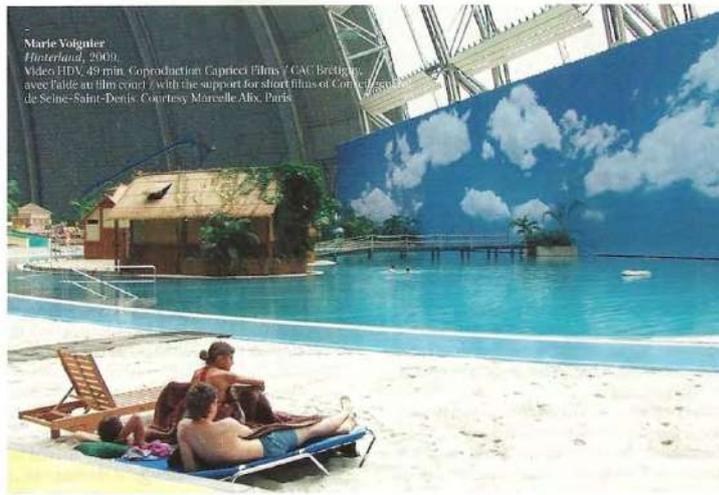
Cinq écrans, à regarder l'un après l'autre depuis l'entrée : ils racontent la vie de Natasha Black, comédienne, mais aussi journaliste de radio, doubleuse de voix au cinéma, et d'autres choses encore. Elle marche dans la forêt de Fontainebleau, l'automne. L'écran suivant, la même, dans la même forêt, égrenant la même biographie. Celui d'après, au printemps, toujours à Fontainebleau : l'actrice s'énerve visiblement de devoir à nouveau se pencher sur son court passé. Quatrième écran, l'été. C'est une autre femme qui tient le rôle de l'actrice, démissionnaire. Comme si la répétition de sa vie à l'écran lui avait fait prendre conscience que ses rêves de jeunesse s'enfuyaient. Dernier écran, des engins de chantier transforment une partie de la forêt en carrière... L'auteur de ces vidéos, Marie Voignier, filme une génération sacrifiée. Celle des trentenaires, que leur vocation condamne à des emplois précaires. C'est, dans une autre salle, l'ethnologue George Adamidis qui, dans un musée grec de traditions populaires, enfle un costume traditionnel, regrette qu'on ne l'utilise plus que pour des expositions sous vitrine, raconte sa vie de travailleur hyperqualifié, mais intermittent, et avoue être prêt à prendre n'importe quel emploi dans la branche qui le passionne. Y compris... dans un musée d'art contemporain. ■ **Harry Bellet**
« Marie Voignier, Effigies ».

Galerie Marcelle Alix, 4, rue Jouye-Rouve, Paris 20^e. M^o Belleville ou Pyrénées.
Tél. : 09-50-04-16-80. Marcellealix.com
Du mercredi au samedi, de 14 heures à 19 heures, jusqu'au 31 juillet.

Le Monde, 30-31.05.2010

Marie Voignier

Emmanuelle Lequeux



Marie Voignier
Hinterland, 2009.
Video HDV, 49 min. Coproduction Capricci Films / CAC Brétigny,
avec l'aide au film coméd / with the support for short films of Coméd
de Seine-Saint-Denis. Courtesy Marcelle Aix, Paris

Laisser la parole respirer; la confondre doucement, dans ses énormités posées comme de douces évidences; la composer en faisceau, pour mettre en scène l'histoire complexe d'un lieu. Bref interroger, dialoguer, interviewer sans relâche: comme le font les journalistes? Au contraire. Si la vidéaste Marie Voignier met les mots des autres au centre de ses films, sa méthode n'a rien de celle d'un reporter. Pas pressée, apparemment innocente, l'artiste fait parler autrui sans le harceler de questions. Elle laisse plutôt sa rhétorique s'exprimer jusqu'à ses tréfonds, ses paradoxes; elle la laisse se démonter d'elle-même. Qu'elle filme un DRH, un directeur du marketing ou un attaché de presse, c'est l'idéologique qu'elle traque, comme un chasseur camouflé, qui simule de la tendresse pour sa proie. Convaincus d'avoir affaire à un interlocuteur rendu à leurs propres conclusions, séduits par le verbiage officiel de la grande pensée libérale, les malheureux se livrent. C'est alors, seulement, que l'artiste intervient. Par le biais simple du montage, elle pointe la violence des réalités en jeu: un bureau factice destiné à former aux techniques de vente une armée de stagiaires (*Les Fantômes*); un parc d'attractions réinventant le monde du Western dans un désert d'ex-RDA (*Western DDR*); une reconstitution sous globe d'un paradis tropical, toujours en Allemagne de l'Est (*Hinterland*, 2009). Qu'ils soient lieux de l'entertainment ou du labeur, ces décors marginaux sont pour elle l'occasion de révéler la marche du monde. Lassée qu'on lui demande à chaque tournage: «Ça passera quand à la télé? C'est pour quelle chaîne?», elle est allée en 2009 suivre ses pseudo-congénères les journalistes dans une de leurs vastes arènes: en Autriche, pendant de longues semaines, elle les a regardés travailler pendant le procès de Josef Frizl, ce père qui a séquestré et violé sa fille pendant vingt-quatre ans. Se concentrant uniquement sur les envoyés spéciaux, et non sur le procès, elle les a vus s'affoler, se maquiller, résumer en

Let the word breathe; confuse it gently, in its enormities posited like forms of sweet obviousness; make it like a beam, to stage the complex history of a place. In a word, question, dialogue, interview, relentlessly: the way journalists do? Quite the opposite? The video-maker Marie Voignier may put other people's word at the hub of her films, but her method bears no relation to that of a reporter. This seemingly innocent artist is not in a rush; she gets others to talk without bugging them with questions. Rather, she lets their rhetoric be expressed, down to its depths, and its paradoxes: she lets it dismantle itself, by itself. Whether she is filming a human resources department, a marketing director, or a press attaché, what she is after is the ideological factor, like a camouflaged hunter, feigning affection for her prey. And unfortunate souls give themselves away, quite sure that they are dealing with someone who has come to their own conclusions, seduced by the official chitchat of grand liberal thinking. It is only then that the artist intervenes. Through the simple device of editing, she pinpoints the violence of the realities in question: a fictitious office designed to instruct an army of trainees in sales techniques (*The Ghosts*); a theme park re-inventing the world of the western in a wilderness in what was once East Germany; a re-creation, under a dome, of a tropical paradise, again in East Germany (*Hinterland*, 2009). Be they places of entertainment or labour, these offbeat sets, for her, are an opportunity to reveal the way the world is going. Tired of being asked, at each shoot: "When will it be on TV? Which channel?", in 2009 she went to follow her pseudo-peer journalists in one of their vast arenas: in Austria, for many long weeks, she watched them at work during the trial of Josef Frizl, that father who locked up his daughter and raped her for 24 years. Focusing solely on the special correspondents, and not on the trial, she saw them panic, put on make-up, sum up a whole day in a few words, run around



Marie Voignier
Des trous pour les yeux, 2009.
With the collaboration of Vassilis
Salpistes.
Video HDV, 12 min.
Courtesy Marcelle Allix, Paris

quelques mots une journée, courir avec une caméra, et elle livre ce combat pour la vérité en un film qui ne dit rien de ce qui s'est passé, comme la télé ne dit rien sans doute. Ce dernier opus est projeté lors de la biennale de Berlin, cet été à partir du 10 juin.

Mais pour revenir au cœur de son projet, prélassons-nous quelques instants avec elle sur la plage de Tropical Islands, qui fait l'objet d'*Hinterland*. De l'extérieur, ce microcosme miraculeux a l'air d'un énorme presse-citron allongé: un ancien hangar conçu pour une base aérienne qui abritait des milliers de soldats russes au temps de l'empire soviétique. Déserté par l'Histoire, il séduisit un spécialiste des croisières qui voulut le transformer en havre de paix. Il abrite donc désormais une mer (l'équivalent de quatre piscines olympiques), un ciel bleu immaculé haut de quelques mètres, un jardin tropical idyllique (« sans serpent ni bête dangereuse », en confirme un des acteurs). C'est de ce lieu apparemment parfait que Marie Voignier soulève toutes les contradictions. En interrogeant longuement son directeur marketing et son attaché de presse, elle en souligne l'atrocité cachée: comment ce monde est selon eux un paroxysme d'authenticité (la preuve, des ouvriers sont venus de Bali pour construire les huttes de chaume); comment ses managers l'érigent au rang de monument au « pacifisme », qui favorise l'entente entre les peuples (la preuve, il s'agit d'un ancien aéroport, certes militaire, mais les aéroports ne sont-ils pas les lieux mêmes de la grande entente mondiale, sussure avec fierté le directeur marketing); comment ces derniers, enfin, tentent de combattre les néo-nazis qui ne craignent pas d'entonner leurs chants guerriers dans les villages alentours. Pour le bienfait de l'humanité? Non, bien sûr. Mais pour que ces relents fascistes ne dégoûtent par trop les touristes de venir plonger dans ces eaux azur. « *Tropical Islands est le produit spectaculaire de cette histoire, l'endroit d'un basculement d'un moment à un autre, d'un État (socialiste) à un autre (capitaliste), d'une conception du monde à une autre*, analyse l'artiste. *Ce village d'Allemagne a traversé tous les contrastes historiques et les contradictions politiques des soixante dernières années. Un nœud qui fait sens à une époque où l'aspiration à la mobilité et à la pluralisation des activités de loisirs tente de s'affranchir des contraintes de l'espace et du temps* ». Une même mise à nu est à l'œuvre dans son *Western DDR*, qui s'attaque à un endroit similaire, mais devenu ville fantôme, lui.

Les gens se rendent-ils vraiment compte de ce qu'ils disent? C'est la question que soulève en nous chacun de ces moyens-

with cameras, and she wages this war for truth in a film that says nothing about what has happened, just as TV probably says nothing. This latest opus is being screened at the Berlin Biennial, this summer, as from 10 June.

But to get back to the nub of her project, let us bask for a few moments with her on a Tropical Islands beach, object of *Hinterland*. From outside, this wondrous microcosm looks like a huge elongated lemon squeezer: an old hangar designed for an air base that once housed thousands of Russian soldiers in the days of the Soviet empire. Abandoned by History, it seduced a cruise specialist who wanted to turn it into a haven of peace. So it now encompasses a sea (the equivalent of four Olympic pools), a flawless blue sky, a few yards high, an idyllic tropical garden ("with no snakes or dangerous animals", in the words of one of the actors). It is from this apparently perfect spot that Marie Voignier raises all manner of contradiction. In lengthily questioning its marketing director and its press attaché, she underscores the place's hidden atrocity: how this world is, in their view, the height of authenticity (the proof? workers came from Bali to build the thatched huts); how its managers elevate it to the rank of a monument to "pacifism", encouraging understanding between peoples (the proof? it was once an airport, yes, a military one, but are not all airports the very arenas of the great worldwide understanding, whispers the marketing director, proudly); how these latter, lastly, are trying to fight the neo-nazis who are not afraid of chanting their warmongering songs in the villages roundabout. For the wellbeing of humankind? No, of course not. But so that this fascist stench will not put tourists right off coming to plunge into these azure waters. "*Tropical Islands is the spectacular product of this history, the tipping place from one moment to the next, from one (socialist) state to another (capitalist) state, from one conception of the world to another*, as the artist analyzes it. *This German village has crossed every manner of historical contrast and political contradiction over the past 60 years. A crux that makes sense at a time when the aspiration to mobility and pluralization of leisure activities is trying to free itself from the restrictions of time and space*." The same exposition is at work in her *Western DDR*, which focuses on a similar place, now become a ghost town.

Do people really realize what they are saying? This is the question raised in us with each one of these medium-length films. For their editing, which is very subtle without being manipulative, manages to reveal the violence of the harmless



Marie Voignier
Hearing the Shape of a Drum, 2010.
Video HDV, 17 min.
Coproducteur 6^e Berlin Biennale /
CAC Bretagne,
Courtesy Marcelle Allix, Paris

métrages. Car leur montage, très fin sans être manipulateur, sait révéler la violence des paroles les plus anodines. Son superbe film *Le Bruit du canon* est à cet égard révélateur. Ses premières minutes font frémir, l'air de rien. On y voit des hommes attablés, paysans aux visages angoissés qui, chacun à tour de rôle, évoquent une drôle de guerre contre un envahisseur jamais nommé. « *On a bien essayé de les enfumer, on a tout essayé pour en réduire la population (...) Les gazer, on le fera pas, mais ça serait la solution (...) En 1985, on les a aspergés de produits chimiques, 80% des dortoirs ont été détruits, mais maintenant c'est moins dans l'air du temps* »... Contre qui, quoi, luttent-ils? Leur discours réveille bien sûr les souvenirs du nazisme, les épandages de napalm américain sur les rizières du Vietnam, la lutte universelle contre les dangers supposés de l'immigration. Et pourtant, ce sont de simples étourneaux que ces malheureux, qui semblent à bout de forces tant les oiseaux ruinent leurs terres agricoles, tentent de se protéger. En lançant sur eux des effraies, en faisant tonitruer de la musique, en en capturant quelques-uns pour qu'ils crient et terrorisent leurs congénères. En vain. Sous le bruit de vent de leurs ailes, Marie Voignier filme longuement leurs nuées incroyables, leurs ciels d'abstraction chatoyante, une mer sans cesse mouvante qui ne peut qu'émouvoir quiconque n'en souffre pas. Elle les laisse planer comme un doute, heurtant la beauté de la nature à l'âpreté de la vie paysanne: comme si trop de beauté faisait écran à la réalité, et nuisait à notre écoute du monde.

Marie Voignier

6^e biennale d'art contemporain de Berlin
11 JUIN - 8 AOÛT 2010

Effigies
Galerie Marcelle Allix, Paris
26 MAI - 31 JUILLET 2010

Spatial City: An Architecture of Idealism
Exposition des collections des Prac
Institute of Visual Arts, Milwaukee, États-Unis
5 FÉVRIER - 18 AVRIL 2010

Hinterland
CAC, Bretagne-sur-Orge
15 FÉVRIER - 21 MARS 2009

words. Her superb film *Le Bruit du canon* is epiphanic in this regard. Its opening minutes make us shudder, in an unassuming way. In it we see people at table, country folk with worried faces who, turn by turn, conjure up a weird war against an invader who is never named. "We really tried to smoke them out, we did everything to reduce the population [...] We wouldn't gas them, but that would be the solution [...] In 1985, we sprayed them with chemicals, 80% of the dormitories were destroyed, but now it's not so much the mood of the times".... Who and what are they fighting against? Their discourse, needless to say, stirs up memories of Nazism, the Americans napalming Vietnam's paddy fields, the universal struggle against the alleged dangers of immigration. And yet these unfortunate souls who seem at the end of their tether are just trying to protect themselves from starlings ruining their farmland. By tossing barn owls at them, by playing deafening music, and by capturing some of them, so that they will cry out and terrorize their fellows. In vain. Beneath the noise of their wings, Marie Voignier films at length their incredible swarms, their skies of iridescent abstractness, a sea in perpetual motion which cannot fail but move anyone not suffering. She lets them float like doubts, making the beauty of nature collide with the harshness of peasant life: as if too much beauty were like a screen against reality, damaging the way we listen to the world.

Marie Voignier

6^e Berlin Biennale for Contemporary Art
11 JUNE - 8 AUGUST 2010

Effigies
Marcelle Allix Gallery, Paris
26 MAY - 31 JULY 2010

Spatial City: An Architecture of Idealism
Collections of Prac Exhibition
Institute of Visual Arts, Milwaukee, États-Unis
5 FEBRUARY - 18 APRIL 2010

Hinterland
CAC, Bretagne-sur-Orge
15 FEBRUARY - 21 MARCH 2009



MAIN THEME: THE REALITY SHOW

THE ACTION OF SEEING



The question of the nature of the documentary invites us to scrutinize the border between artwork and evidence, stressing the instability of the documentary's truth claim and the guilty accomplice of the camera.

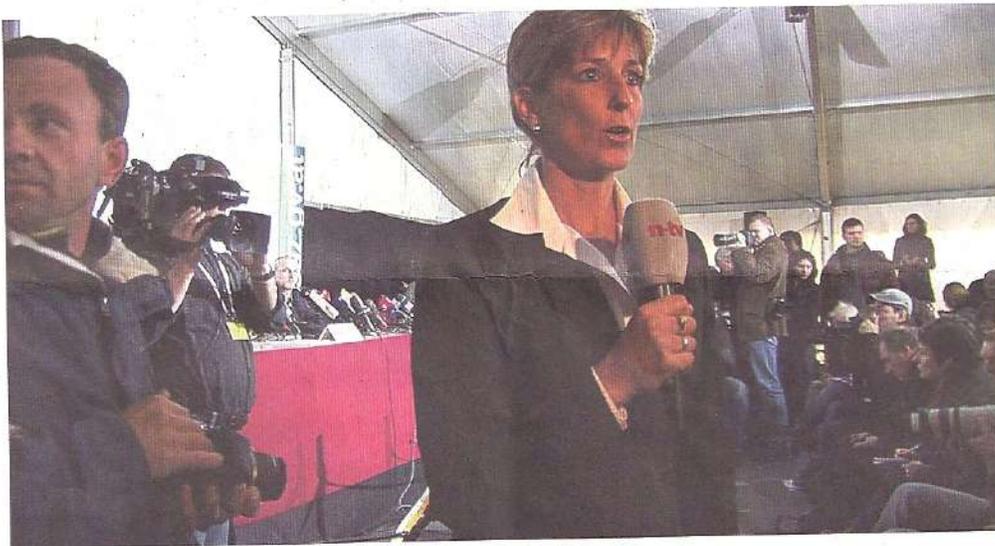
words by TINA DICARLO & KHADIJA CARROLL LA

Renzo Martens, Episode 3, video still, 2008
Courtesy: the artist; Galerie Fons Wollers, Amsterdam;
Wilkinson Gallery, London
© Renzo Martens



MAIN THEME: THE REALITY SHOW

Six years ago, curator Jeff Kipnis observed that the documentary was a missed opportunity that garnered little attention within the art world. Today discussions and presentations of the documentary, either taken up directly or comprising a dominant genre within an exhibition, are everywhere: the "Berlin Documentary Forum 1: New Practices across Disciplines" opened in early June, to be quickly followed by the Berlin and Bucharest Biennales, respectively "what is waiting out there" and "Handlung. On Producing Possibilities." At the same time, Allan Sekula is exhibiting *Polonia and Other Fables* in Budapest until this September, and "The Storyteller," an exhibition curated by Claire Gilman and Margaret Sundell, will open this fall at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, after having toured to Salinas, Kansas, New York and Toronto. The exhibition features, among others, Jeremy Deller, Emanuel Licha, Omer Fast and Hito Stereyl (who in 2008 co-published, together with Maria Lind, the prescient *The Greenroom*, an anthology of essays that considers how the documentary has evolved over the past two decades). This fall, Allan Sekula will exhibit *Polonia and Other Fables* in Budapest and Hito Steyerl's *The Green Room*, which documents how the documentary has evolved over the past two decades, will be published by Sternberg Press. What these exhibitions and projects evidence, and what the publications no doubt argue, is that the documentary's proclivity to be perceived as classic reportage—an immediate and accurate view in the heat of battle—and the myths embedded therein have been rigorously re-thought and re-framed over the past twenty years.



Marie Voignier
Hearing the Shape of a Drum, video still, 2010
Courtesy: the artist and Galerie Marcella Aix, Paris
© Marie Voignier

Despite such cogent rethinking, the documentary's proliferation comes with a certain looseness of tongue, and even looser, more complex affiliations: as a recording, it is (mis)taken as witness and testimony, assumed to act as evidence. Such terms, generally attached to legal and scientific discourses, conflate the documentary with the document and documenting, confounding the artwork, which records and reveals, with evidence. But are they the same? Is the documentary, as an artistic form, evidence? If such connotations were perhaps implied at the Documentary Forum, they were pervasive and overt in the recent Berlin Biennale.

The Documentary Forum, an initiative of artistic director Hila Peleg, explored the documentary's historical and contemporary form, while re-thinking the documentary format of the exhibition itself. A six-day program at Berlin's Haus der Kulturen der Welt presented a curated program of talks, discussions, screenings, performances and installations grouped into six different themes: Rules of Evidence; Missing Image; Catastrophe; Authorship, Authority, and Authenticity; Documentary Moments; and Blind Spots. The program featured a wish list of contemporary practitioners, scholars, cultural theorists and historians: Catherine



MAIN THEME: THE REALITY SHOW



This page:
Allan Sekula
"Kiss me I'm Polish," September 2007

Next page:
Ladies Auxiliary Polish Army Veterans of
World War II, Polish Constitution Day parade,
Chicago, 8 May 2008

All the images from the series
"Polonia and other Fables," 2007-09
All the images courtesy
the artist and Galerie Michel Rein, Paris

David, who gave the keynote address, Eyal Sivan, Ariella Azoulay, Okwui Enwezor, Tony Cokes, Walid Sadek, Thomas Keenan, Chris Marker, Steyerl, and Fast, to name but a few.

The forum was impressively comprehensive in its exploration—de-bunking, parodying, involuting, re-framing and self-consciously exposing the complex facets of documentary practice, the instability of the truth claim, the guilty accomplice of the camera and the missing frame, and the image as a co-constituted construction, both produced and productive of certain truths. Of particular note was the "Rules of Evidence" section, an installation of works and a panel discussion of artists organized by Enwezor, the objective of which was to put routines of the visual in remand in exchange for other strategies.

Alternatively, "what is waiting out there," the 6th Berlin Biennale thrust the extreme realism of the external world to the fore, relying on the documentary form to reinforce its thesis. Documentary video and photography occupied a large percentage of the Biennale, and included works by Mark Boulos, Renzo Martens, Armando Lulaj, Minerva Cuevas, Olga Chernysheva, Mohamed Bourouissa, Michael Schmidt, Nir Evron, Ferhat Özgür, Phil Collins, George Kuchar, Margaret Salmon, John Smith, Marie Voignier, Anna Witt, Bernard Bazile, Avi Mograbi and Ruti Sela & Maayan Amir, which represented abuses of power and violence everywhere from Africa to Gaza, and Mexico to Albania. Documentary reportage was mistrusted and parodied by artists such as Marie Voignier, whose video of the media frenzy around Josef Fritzl's trial—which was closed to the cameras—shows how the news constructs a report of the story.



MAIN THEME: THE REALITY SHOW



As a whole, the array of documents stands as evidence of the artists as non-complicit witnesses to inhumane treatment, however this position of resistance acted out for the camera is not transferred to the art audience. Rather, in a case like Voignier's contribution, the documentary becomes a self-referential meta-medium for the artist's practice. It is thus perhaps pertinent that in conversation, the documentarian Mark Boulos complained about what he perceives to be an a-historical and naïve appropriation of his medium by the contemporary art scene. We watch, for example, children suffering from malnutrition in the making of world-vision-style television campaigns in Renzo Martens's 88-minute *Episode 3: Enjoy Poverty* (2009) as inept, almost complicit bystanders.

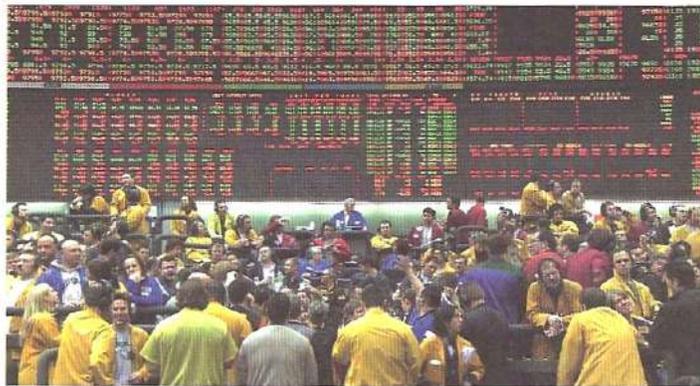
Under these auspices, even within such responsible and artistically strong programs as Enwezor's, agency is thought to be implicit in the documentary's ability to reveal and make known. Although the artist may expose, even undermine the medium itself to reveal the documentary's limitations, implicit in these works is what Thomas Keenan calls the the "Mobilization of Shame": the assumption that to see is to witness, and if one witnesses, then the documentary—given its ability to make known, expose and to appeal to one's reason—will shame one into acting. Keenan's point is a strong one, compelling us to examine what is generally conflated, collapsed and perhaps lazily rolled into the term "documentary": that to evidence, to witness, to document, to testify—what Renzo Martens calls an "Action Art Project" or perhaps what Felix Vogel terms "Producing Possibilities"—all allude to different nuances of the medium and different levels of agency, and are therefore engaged in some-



MAIN THEME: THE REALITY SHOW

what different projects. Indeed, one may need to document evidence, evidence may appear in the form of a document, or the document might record information that is evidentiary—but the three possibilities are not necessarily equivalent, nor do they possess the same forms of agency. Possibility isn't necessarily productive. Activism isn't necessarily agent, nor is the artwork. And perhaps the artwork, eager as they are to be agent or politically engaged, are still and rightly so, relics of a Kantian discourse in which action lies in knowledge and reason.

Evidence, as Keenan argues, "is what we see, what is exposed or obvious to the eye... It exists against the backdrop of a contagion and proliferation in the field of the visible and evidential and takes us on toward the techniques and regimes of vision."¹ Contrary to what was implied in Enzewor's panel, evidence is engaged in rulings—as opposed to rules of the game, those applicable and capable of being suspended in the playing field. It makes legible and is legislatively inscribed, actively involved in the production of space through a forum



This page:
Mark Boulas
All That Is Solid Melts into Air,
video stills, 2008
Courtesy: the artist © the artist

Next page, from top:
Eyal Sivan
Jaffa, The Orange's Clockwork,
archival material, 2009
Emanuel Licha
Mirages, video still, 2010
Courtesy: the artist

outside of art's own autonomous one, be it the legal court or an impromptu gathering on the banks of the Amazon.

Recently, Eyal Weizman, along with several peers at Goldsmiths, including Lawrence Abu Hamdan, Ayesha Hameed, Charles Heller, Emanuel Licha and Paulo Tavares, has been exploring what he terms "forensics architecture." Forensics, from the Latin source meaning "before the forum," refers to the practice and skill of presenting evidence before a gathering of citizens in a forum such as a court. As Weizman writes in a recent studio brief, "[F]orensics assumes that events, as complex and multivalent as they might be, are registered within the material properties of objects-bodies-spaces. On the basis of artifacts, bodies, traces, medical samples, foot-finger printings, DNA samples or spatial products—and to the extent that they have been accepted as evidence—conclusions are made and decisions, taken." Things—or in this case, documents—become the embodiment of events, and experts—in space, science, law and medicine—are assigned the task of harvesting from them



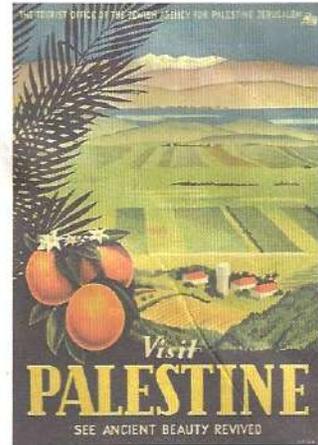
MAIN THEME: THE REALITY SHOW

evidence, which is considered more objective than the testimony of the witness or living subject. In this way, Weizman argues, "Forensics implies a complex process of translation in which objects/things become the agents of controversy in dispute. Its 'material rhetoric' presents the substratum around which a public forum is formed, but also creates a forum itself, for what counts as the genuine evidence of an event is, in fact, the product of conflicts and negotiations over the very possibility of determining whether an object is what it purports to be, and what can thus be claimed in its name."

Weizman's interest in evidence is engaged in the very "agency of things": the rubble in Gaza that attests to human rights violation; the model of the wall between Israel and the Palestinian West Bank that, documented as a spatial apparatus, can be "tried" in a court of law. No doubt Weizman considers the court a sort of laboratory; nevertheless, he and his crew recently presented their evidence within the forum of the United Nations itself, a body by-and-large dedicated to recording and registering—i.e., documenting—to which, paradoxically, often no one is listening.

In his "Fake as Evidence," an 8-minute presentation delivered within the 14th session of the United Nations Council on Human Rights in Geneva on 11 June 2010, Emanuel Licha proposed that "the work of journalist is often associated with a work of investigating, and what is being brought back from those investigations presented as evidences." He questioned "the viewer's resulting assumption to be in an immediate relation to reality," through historical examples of various forms of fabrication of evidence: Prince Potemkin's hollow facades to impress Empress Catherine II in 1787; the Theresienstadt concentration camp, installed by the Nazis in then Czechoslovakia, for the visit of the International Red Cross in June 1944; Colin Powell's infamous speech to the UN Security Council in February 2003 in which "fabricated" evidence of voice recordings, and satellite and computer images were used to initiate the war on Iraq; and the Fort Irwin National Training Center in Northern California, where mock Iraqi villages are built for the purposes of training US soldiers, a situation Licha invokes in his most recent work *Mirages* (2010). Recently on view at the Montreal SBC Gallery of Contemporary Art, Licha's two-channel video installation re-stages Fort Irwin as a rehearsal space, as much for soldiers as it is for journalists. The installation re-creates Fort Irwin's theater of operations via a viewing platform that contains a window of 16:9 cinematic proportions, which overlooks the camp, and a curtain-less "hotel room" window with the 3:4 aspect ratio of a television screen, overlooking what is the most picturesque element on site: the Mosque. At Fort Irwin, everything is organized, meant to be watched, documented, evidenced.

Indeed Licha has a point here, and it goes beyond his art installation, beyond the documentary forum, to the forum of the UN. His point is not only to reveal embedded journalism but to expose the very actions and implications of some of its most illegal aspects and the spatial paradoxes thereof, paradoxes implicit in zones of conflict that someone like Weizman—who by presenting the rubble of buildings itself as evidence—work to expose in court. As evidence, these documents can be contested; they have two faces. Within the true can lie the lie; within the legal, the illegal; within evidence, the fake. Weizman and his colleagues take this notion further, from an art that reveals to an architecture that has agency, from the artistic forum to the forum of the international court, in the hopes that there, evidence will do more than make known and appeal to reason. Rather, it will become disputed, capable of producing different spaces of conflict and negotiations. ◊



FOOTNOTES

1. Tom Keenan, as quoted in Eyal Weizman, John Palmesino, and Paulo Tavares, "Forensics Architecture," Centre for Research Architecture, Goldsmiths, London, Studio Seminar Brief, 2009-10.

AUTHORS

TINA DICARLO is a writer and curator living in London and Berlin. From 2000–07 she was a curator of architecture and design at the Museum of Modern Art, New York. In addition to publishing widely, she is a contributing editor of *LOOC: Observations on Contemporary Architecture and the City*. Tina DiCarlo holds a Master's degree in architecture from Harvard's Graduate School of Design, as well as advanced degrees in philosophy and art history from the Courtauld Institute, London. She is currently a PhD candidate at Goldsmiths, University of London.

KHADJIA CARROLL LA is an Austrian/Australian writer based in Berlin. She makes books of poetry, photo-essays, art history, theory, and criticism. The author of *Originals: Contemporary Art from Colonial History*, she also makes installations and is the co-founder of the design studio Look (www.nowlook.at). Khadija Carroll La holds a PhD from Harvard University and is currently a lecturer at the Academy of Fine Arts, Vienna, artist-in-residence at Homebase Berlin, and recipient of the 2010 Arts Victoria grant to build a possum skin museum.