

2005, de Kuang-Yu Tsui, des actions spécifiques, confectionnées sur mesure d’un environnement formaté, qui inventent un nouvel usage de l’espace urbain familial. L’attitude y est ludique, détournant un morceau d’herbe en terrain de golf, les véhicules en voitures de course, les pigeons en quilles de bowling. De telles micro-actions provoquent, par leur aspect insolite, inattendu, un hiatus qui favorise la prise de conscience de notre perception automatisée. La rupture de comportement fait apparaître, à travers la distanciation, les règles sous-jacentes qui régulent la vie publique et forment le corps social. Rompant avec l’automatisme social, il entraîne une dés-illusion qui fait surgir les conditions normatives ou, pour le dire avec Bourdieu, la limite arbitraire. « Ainsi, comme l’explique l’artiste, *City Spirit* est une forme d’imitation environnementale à grande échelle : au nom de l’art, à travers une série de prétextes bon enfant, toutes nos présuppositions sont recrées. Cette conscience de soi nous permet de nous engager dans des collisions constantes sans perspectives et d’y survivre, indemnes<sup>12</sup>. » Cette récréation des scénarios de la vie quotidienne rapproche *City Spirit* d’autres micro-actions d’un Boris Achour, Erwin Wurm, Francis Alÿs ou encore Gabriel Orozco, caractérisées par Nicolas Bourriaud d’œuvres de « synopsis ». « L’œuvre d’art synopsis, écrit-il, répond à un monde qui est vécu comme une fiction dont les scénarios sont rédigés par le pouvoir politique, par les multiples conventions qui régissent nos vies quotidiennes. L’art est le banc de montage de ces scénarios alternatifs<sup>13</sup>. » Grâce à la gratuité du geste, grâce à l’insolite de sa représentation, les artistes provoquent des perturbations des modes d’action, ouvrant un champ de possibilités infinies envers d’autres gestes, d’autres comportements, d’autres positionnements<sup>14</sup>.

Cette inventivité est mise à rude épreuve dans les espaces confinés et hautement contrôlés tels que le milieu carcéral. Le déplacement qu’opère Mohamed Bourouissa dans l’œuvre *Temps morts* est une véritable transgression des règles et des échanges qui déborde ainsi les territoires. À l’aide d’un téléphone mobile, introduit clandestinement dans la cellule du détenu JC, les deux protagonistes établissent un dialogue dans lequel l’un prend la place, devenue impossible, de l’autre. Tandis que JC doit se contenter de réduire son champ d’action à l’observation des trains qui passent au loin, l’artiste filme le paysage qui défile devant la fenêtre d’un autre train qui le transporte ailleurs. Devant ce monde qui se réduit à une fenêtre grillagée, c’est l’autre qui parcourt les rues de Paris, qui fait l’amour, qui voyage. Évitant tout stéréotype, Mohamed Bourouissa se fie à une mise-en-scène des actes auto-filmés de JC, pris frontalement en mangeant, montrant les ustensiles avec lesquels il prépare une boisson, présentant sa plante verte comme une vedette, sans jamais pourtant révéler son vi-

sage. Ces images, entrecoupées par les échanges SMS, témoignent de la relation qui s’installe : dirigées dans un premier temps, distinguant images introduites et images scénarisées, elle se rééquilibre par la suite, provoquant une confusion grandissante entre les provenances. La qualité assez médiocre des images captées par téléphone portable produit en même temps des abstractions et des fluides qui fonctionnent comme un troisième œil, capable d’enregistrer aussi les songes et les imaginaires, qui constituent des alternatives à une vie réduite, aux souvenirs. La perte d’une mobilité s’accompagne ici de la perte d’avec soi, comme le proposait Pontalis, ouvrant sur un déplacement qui affecte également le spectateur.

L’expérience d’un espace confiné est également à l’œuvre dans la vidéo de Laura Waddington *Cargo*, 2002. Invitée à participer au projet *On the Waterfront*, commissionné par le festival international de film, Rotterdam, l’artiste décide d’embarquer sur un bateau cargo, transportant des containers au Proche Orient. Pendant six semaines, l’artiste partage le quotidien d’une trentaine de matelots de différentes origines, roumaine, indienne, ukrainienne, philippine, dont la plupart n’était pas autorisés à quitter le navire durant la traversée. « Ils vivaient comme des déteenus sans papiers pour descendre », nous dit la voix-off. « C’était comme si on parcourait le monde les rideaux fermés. » Si bien que, même si le déplacement est ici physique, l’artiste produit dans sa narration filmique davantage un déplacement mental qui se tisse dans cet interstice d’un temps suspendu et traduit le sentiment d’un abandon dont elle témoigne. Comme le souligne Bouchra Khalilî, nous reconnaissons toujours dans son travail le besoin d’ « accompagner le monde dans ses mouvements, même dans les plus impénétrables<sup>15</sup>. » Filmé avec une petite caméra, parfois cachée, elle accompagne la traite involontaire de ces ouvriers navals pour qui le déplacement n’est que rarement un choix. « Me croirais-tu si je te disais que certains n’avaient pas été payés ? Ils pouvaient rester ainsi durant des mois à attendre l’argent ou une intervention extérieure. » De ces images clandestines elle dresse un portrait splendide de ces hommes dont le montage, la voix-off portent, comme souvent dans ses œuvres, le récit à travers les images en apesanteur, poussant jusqu’à l’abstraction les couleurs et le temps. Car, en constante négociation avec le réel, « son territoire commence sur les bords du visible, là où l’absence persiste en la soutenant un moment plus long<sup>16</sup>. »

L’œuvre de Christine Meisner invite également à un déplacement, mais dont le voyage s’effectue comme en remontant le fleuve du Congo qui nous emmène au cœur de l’Afrique dont le récit de Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*, écrit en 1898, témoigne. *The Present* est un projet tripartite, composé d’une série de

dessins, d’une narration filmique et d’une vidéo, dont l’exposition ne présente que cette dernière. Invitée à une résidence d’artiste à Varsovie, l’artiste transpose au contexte polonais l’intérêt artistique qu’elle porte sur l’Afrique dans une lecture postcoloniale. Le choix de l’auteur, d’origine polonaise, mais aussi la situation mondialisée en Pologne, servent de trame de fond à la construction de sa vidéo *… luminous with another than a professional light*. Cette citation de Conrad souligne l’approche qui caractérise ce projet dans sa transgression subjective d’un travail artistique qui ne se veut ni documentaire, ni manifeste politique. Présenté en plusieurs chapitres, en référence aussi à l’écrivain, Christine Meisner peint des images d’une histoire (post-)coloniale à travers les lieux de mémoire et les lieux de vie, dans un (me-)tissage du présent et du passé. On voit des avocats qui donnent des conseils gratuits au Palais de Justice à Bruxelles, les Archives Nationales du Congo à Kinshasa, un jeune homme ayant connu les enfants soldats qui étudie les droits des enfants à Varsovie, les enfants des rues qui jouent pour de l’argent à Kinshasa, un gardien qui fait sa ronde de nuit au Musée royal pour l’Afrique centrale à Tervuren, les immigrés dans un centre d’accueil d’asile à Varsovie, le bâtiment de la Banque Congo Belge (où Joseph Conrad signait son contrat d’exploitation avec la Société Anonyme Belge pour le Commerce du Haut-Congo), des chercheurs de diamants à Hewa Bora. Le ton, en dépit du titre, est neutre et dresse des portraits de lieux, plus que de personnes, tout en insistant, par le montage en chapitres géographiques, sur le surgissement d’un déséquilibre flagrant. Comme l’on peut lire dans les archives de Kinshasa : « Donnez-moi les archives et je déplace les montagnes. » Ce n’est plus le dépaysement par l’ « exotisme » qui conduit le travail de l’artiste, mais l’insistance sur la *différence*, pour parler avec Derrida, qui peut aussi se lire comme une critique des institutions, ou plus précisément de « l’institutionnalisation d’une histoire divisée<sup>17</sup>. »

Bien que les raisons politiques diffèrent sensiblement, l’histoire divisée est également un des sujets centraux du travail de Marina Grzinic et Aina Smid. La division ici était idéologique et traversait le cœur de l’Europe. *The Flies on the Market Place*, 1999, croise des found footages d’images d’archives avec des inserts textuels pour construire une trame narrative fragmentée qui n’est pas sans rappeler les expérimentations artistiques des années vingt. Le montage produit ici des mises en relation contradictoires favorisant un « voir » complexe, en vue d’une nouvelle organisation de la perception. Il devient un outil conceptuel qui opère une disjonction critique des phénomènes et des représentations, permettant de saisir l’histoire dans son hétérogénéité d’action. « Il s’agit, nous rappelle Jacques Rancière, d’organiser un choc, de mettre en scène une étrangeté du familier,

pour faire apparaître un autre ordre de mesure qui ne se découvre que par la violence d’un conflit. La puissance de la phrase-image qui joint les hétérogènes est alors celle de l’écart et du heurt qui révèle le secret d’un monde, c’est-à-dire l’autre monde dont la loi s’impose derrière ses apparences anodines ou glorieuses<sup>18</sup>. » La déconstruction de l’histoire se réalise aussi à travers trois dates, constitutives pour ce qu’était la Yougoslavie : 1963 (fondation de la République fédérative socialiste de Yougoslavie), 1974 (la réforme constitutionnelle) et 2002 (le début de la dissolution). La ligne de partage (historique) se joue ici encore une fois, en anglais, à une seule lettre entre Est et West. À l’échelle du monde dans un contexte postcolonial on pourrait également dire entre West et le Rest, comme le soulignait par ailleurs Zeigam Azizov : « De comprendre la question de l’altérité déplacera finalement le regard posé sur l’autrui en tant que sujet qui sera reconnu comme un signifiant équivalent de la modernité. Il faut tenir compte de la connectivité entre le moi et l’autrui, entre présent et passé, entre l’Ouest et le reste… […]<sup>19</sup>. » C’est dans ce sens que l’exposition propose des *Alternatives to Memories*.

- Jean-Bertrand Pontalis, *Fenêtres*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 2000, p. 106 et 107.
- Cf. Jacques Lacan, « L’insistance de la lettre dans l’inconscient, ou la raison depuis Freud », in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- Silvia Eiblmayr, « Martha Rosler’s Characters », in *Martha Rosler : Positions in the Life World*, sous la dir. de Catherine de Zegher, Birmingham, Ikon Gallery et Vienna, Generali Foundation, 1998, p. 153 (trad. de l’anglais).
- Silvia Eiblmayr, *art. cit.*, p. 158.
- Discussion avec Martha Rosler lors du festival *Film Winter*, Stuttgart, 2000.
- Sigmund Freud, *Le Mot d’esprit et sa relation à l’inconscient* [1905], Paris, Gallimard, 1988, p. 128.
- Susan Steward, *Non-sense : Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature* (1980), Baltimore, John Popkins Press, 1989, p. 13. Cf. Marion Hohlfeldt, « In Case We Meet. Le déplacement et le non-sens dans l’œuvre vidéo de Jochen Gerz », in *Jochen Gerz : In Case We Meet*, sous la dir. de Jean-Michel Bouhours et Georges Heck, Paris, éd. du Centre Pompidou, 2002, p.155-161.
- Jochen Gerz, *Alternatives to Memories*, 1969.
- Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, Paris, L’Arche, 1958, p. 145.
- Adrian Danks, « On the Street where You Live : The Films of John Smith », in *Senses of Cinema*, nov. 2003, s.p.
- Nick Hamlyn, « John Smith’s Local Locations », in *John Smith : Film and Video Works 1971-2002*, Picture This Moving Image/ Watershed Media Center, 2002, p. 44 (trad. de l’anglais).
- Kuang-Yu Tsui, *Statement*, in Rendez-vous 09, Villurbanne, Institut d’art contemporain, 2009, s.p.
- Nicolas Bourriaud, *Entretenir* 23 août 2002, publié sur le site web du Palais Tokyo l’occasion de l’exposition *Cosmos*, 2002.
- Cf. Marion Hohlfeldt, « Surgissements de l’insolite. Le micro-action comme agent perturbateur », in *Recherches en Esthétique*, n° 16, automne 2010 (en préparation).
- Bouchra Khalilî, « The Pain of Seeing : The Videos of Laura Waddington », in *The 51st Oberhausen Short Film Festival*, Oberhausen, Vlg. Karl Maria Lauter, 2005, p. 170 (trad. de l’anglais).
- Ibid.*, p. 1971.
- Christian Kravagna, « ‘Give Me the Archive and I Will Move Mountains’. Christine Meisner : Voyage au Congo », in *The Present – Christine Meisner*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Varsovie, 2008, p. 111 (trad. de l’anglais).
- Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 66.
- Zeigam Azizov, in : *Anthologie de l’Art*, publié sur Internet (www.anthology-of-art.net) et sous forme imprimée, DuMont, Cologne, 2004, p. 92.

Journal d’exposition n° 12
Galerie Art & Essai, novembre 2010.
Impression : Compagnons du Sagittaire, Rennes

Avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication - Drac Bretagne et du conseil régional de Bretagne


**UNIVERSITÉ RENNES 2**
**CULTURE**
**WWW.UNIV-RENNES2.FR**



# Alternatives to Memories

When I was younger I could remember anything, whether it had happened or not.

(Marc Twain).

En anglais, mémoire et souvenirs se distinguent par une lettre, séparant ce qui est singulier et ce qui est pluriel, la mémoire, constitutive, silencieuse, et les souvenirs, prêts à resurgir, retrouvaille avec soi, avec ce *ça a été* de la remembrance. Bien que la différence en anglais soit mince, elle ouvre sur un interstice qui peut s’investir, produisant par là même un déplacement. Ce déplacement est bel et bien un mouvement, une activité qui permet de construire des représentations, oubliées du temps passé, capable d’engendrer. Ainsi Jean-Bertrand Pontalis écrit : « Il se peut que les souvenirs servent d’écran à la mémoire alors qu’ils prétendent être ce qui s’est déposé en elle, ce qu’elle conserve précieusement à l’abri de l’érosion du temps […] » Or, « L’oubli est nécessaire pour donner de l’épaisseur au temps, pour accéder au temps sensible. L’épreuve du deuil, de la perte, de la séparation d’avec soi est ce qui nous délivre de la reproduction à l’identique<sup>1</sup>. » Une petite lettre qui ouvre un espace capable de déplacer une perception, de laisser surgir ce qui se cache et se refoule entre les représentation, un espace même au sens d’un caractère.

Prendre les mots au sens de la lettre tout en portant l’attention aux contextes de leur inscription fait partie des stratégies de déconstruction de l’œuvre de Martha Rosler. L’insistance de la lettre<sup>2</sup> depuis *Semiotics of the Kitchen*, 1975, montre que « les structures de pouvoir, de domination et de soumission, ainsi que leurs ramifications idéologiques doivent être détectées et analysées non seulement à l’intérieur des domaines économique, social et politique, mais aussi à l’intérieur du système de langage et de signes lui-même car il constitue l’ordre du symbolique<sup>3</sup>. » Dans *Seattle : Hidden Histories*, 1991-95, l’artiste procède à une telle déconstruction du système dominant en révélant le déplacement initial d’une lettre. Car, le nom de l’actuelle ville de Seattle provient bien de la corruption du nom du chef de la tribu Duwamish qui possédait la terre sur laquelle la ville fut

# Alternatives to Memories

When I was younger I could remember anything, whether it had happened or not.

construite. La prononciation approximative du nom amérindien « Se?ah » révèle à travers ce mépris initial la face refoulée de l’histoire coloniale des États-Unis. Entre 1991 et 1995, l’artiste rencontre ces habitants natifs de la ville, afin de discuter une (im-)possible transmission de leur héritage culturel. En collectant des récits, Martha Rosler propose une alternative aux représentations dominantes, de l’histoire des Etats-Unis et des stéréotypes sur ce peuple, devenu une minorité. Le déplacement ici est double car les vidéos réalisées empruntent le format des spots publicitaires télévisuels (*public service announcements*) afin d’être diffusées sur les ondes. Bien que leur étrangeté soit tangible – adaptation du format ne signifiant pas reproduction de la forme – ces spots subvertissent le médium même en s’immisçant dans une interstice qui permet de repenser ses modalités d’usage et de formatage. Ainsi, comme tout insert, elles peuvent se lire comme des parasitages, dont la particularité réside dans le déplacement de l’attention au contexte dans lequel elles s’inscrivent. La superposition de deux systèmes de référence, « créé un effet de ‘dé-suture’ d’un soudain déplacement, d’une ‘erreur’ visuelle<sup>4</sup> » que l’on peut également observer dans les séries de collage telles que *Body Beautiful*, 1966-72, ou *Bringing The War Home*, 1967-72. Ainsi, les vidéos doivent se voir en tant qu’inserts dont le contexte de leur insertion fait partie intégrante de leur exposition. Car, comme le soulignait l’artiste, dans la lenteur de traitement des portraits qui se révèlent, ces vidéos doivent décevoir l’horizon d’attente<sup>5</sup>. Elles surgissent, tels des lapsus, exposant l’histoire cachée qui hante le présent.

Le déplacement est caractérisé par Freud comme une des techniques du mot d’esprit, qui ne tient pas au mot proprement dit, mais à une démarche de la pensée, s’écartant « du raisonnement normal comme moyens techniques permettant de produire l’expression spirituelle<sup>6</sup>. » C’est par la dés-illusion et le surgissement de l’absurde que Jochen Gerz construit son œuvre vidéo *In Case We Meet*, 1981. À travers quatre histoires sur l’art, sur la fiction, sur les mensonges de l’histoire, les mensonges des his-

# Alternatives to Memories

When I was younger I could remember anything, whether it had happened or not.

toires, l’artiste entraîne le spectateur dans une confession intime de ses préparatifs d’une exposition au Western Front, Canada. Réalisée avec les moyens du bord, mêlant récit autobiographique, réflexion artistique et construction fictionnelle, *In Case We Meet* se joue dans un entre-deux où l’image est prise à témoin d’une narration qui semble de moins en moins vraisemblable. Médium de reproduction par excellence qui emprunte la technologie de la télévision, la vidéo doit subir ici le même traitement ‘contre’ – contre la technique, contre l’illusion d’une adhésion à la réalité – que la photographie, voire l’écriture avant elle. *Turner le dos au média*, comme l’exprimait l’artiste, afin de laisser apparaître ce que l’art ne peut pas : *Vivre*, titre d’une autre de ses œuvres. Or, vouloir quitter l’art avec les moyens de l’art semble le comble du paradoxe. Ainsi, déplacement et non-sens « opèrent *entre* les catégories », comme le souligne Susan Steward. « [...] en tant que pratiques qui disloquent sur la nature du discours, [ils] s’intègrent sans le système générique comme méthode d’évaluation et d’innovation<sup>7</sup>. » Le déplacement permet de déconstruire un discours dominant de la transmission par média interposé, permettant de percevoir l’être dans un cheminement du songe qui capte, jusqu’à dans sa transformation finale, une présence, pourtant révolue. *Alternatives to Memories*, titre que l’exposition emprunte à une autre œuvre de Jochen Gerz<sup>8</sup>, signifie ici à travers la construction d’un récit personnel la possibilité d’une transformation, d’une présence au monde, d’un devenir autre, littéralement, poétiquement, symboliquement. « Tout se reflète sans cesse comme une pièce avec mille miroirs », dit l’artiste. Ainsi, la fin de *In Case We Meet* évoque aussi bien la puissance mystique du Grand Nord canadien, avec son héritage indien et ses pratiques chamaniques, qu’elle dénonce la capacité de l’art à transformer ce qu’il touche : « Je savais que l’art pouvait faire cela [transformer l’homme en chien], mais vous imaginez mes sentiments... ? »

L’étrangeté naît ici d’un récit personnel qui se déploie devant et à l’encontre des scènes assez banales, voire familières. C’est du banal que naît l’absur-


de. Or, comme le souligne Henri Lefebvre, « Allons plus loin et disons que le plus familier est le plus riche d’inconnu – non de mystère [...]<sup>9</sup>. » C’est précisément ce familier riche d’inconnu que John Smith travaille et déplace dans ses réalisations filmiques. Son sujet est le quotidien observé depuis sa porte, depuis son quartier dans l’est londonien. Revisitant les codes du documentaire, *The Girl Chewing Gum* remplace le montage séquentiel par des plans plus ou moins fixes qui contribuent à la structure narrative du film de telle sorte que bâtiments et mobilier urbain deviennent des caractères au même titre que les passants, voitures et pigeons. Le montage se fait à travers la bande son qui, par un jeu de connexion/déconnexion entre image et narration, produit un déplacement de notre perception non seulement de ce qui est filmé – des scènes de rue quotidiennes –, mais aussi de ce qui constitue les règles structurelles de la fiction. Ainsi, John Smith instaure « un contraste dialectique entre l’image et le son, [...] qui sème le doute quant à leur connectivité et à la fidélité de l’une et de l’autre<sup>10</sup>. » Ici, les images servent de matériau qui permet de raconter des histoires. La voix off prend l’autorité d’un metteur en scène qui donne des instructions aux personnages, qui ne sont en réalité que des passants et dont on comprend assez vite l’après-coup du montage. Si bien que l’image qui pourrait dans sa banalité s’avérer ennuyeuse, produit, grâce à la bande son, une tension qui donne un vrai suspense et ouvre, chemin faisant, sur une transformation jubilatoire du familier, à la fois drôle et poétique. L’aventure cinématographique de John Smith se situe ainsi entre réalité et fiction, mettant en doute le médium même en tant que capteur fidèle du réel, mais produisant par là un déplacement de la perspective, comme le soulignait Nick Hamlyn : « Il ravit le pouvoir de la narration en même temps qu’il le questionne<sup>11</sup>. » Ainsi, il crée non seulement des nouvelles images à partir des situations trouvées, mais il crée des images mentales capables d’interrompre, un temps donné, la reproduction à l’identique, pour reprendre les mots de Pontalis. Ce déplacement mental émerge, dans la série des courtes vidéos *The Shortcut to the Systematic Life : City Spirit*,

# GALERIE ART & ESSAI

Université Rennes 2 – Haute Bretagne, campus Villejean

Place du Recteur Henri Le Moal, 35000 Rennes

T. 02 99 14 11 42 – galerie@uhb.fr – www.uhb.fr/culture/galerie

 Villejean-université

Ouvert du mardi au vendredi de 13h à 18h

Visite commentée de l'exposition le mardi à 14h

Accueil des groupes tous les jours sur rendez-vous

Entrée libre, accessible aux personnes à mobilité réduite

## Commissariat : Marion Hohlfeldt

## 2 décembre 2010 - 4 février 2011





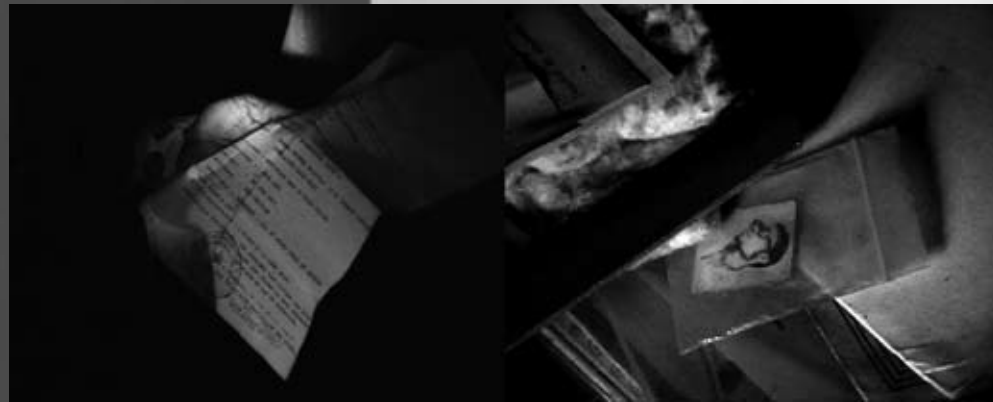
Mohamed Bourouissa, *Temps Mort*, 2008-2009, vidéo, 18 min., couleur, texte, son.



Jochen Gerz, *In Case We Meet*, 1981, vidéo, 18 min., couleur, son.



Marina Grzanic / Aina Smid, *On the flies of the market Place*, 1999, vidéo, 8 min., couleur, son.



Christine Meisner, *The Present – Luminous with another than a professional light*, 2007, vidéo, 38 min., couleur, son.



Martha Rosler, *Seattle : Hidden Histories*, 1991-95, inserts vidéo, 1 min. chaque.



Kuang-Yu Tsui, *The Shortcut to the Systematic Life : City Spirit*, 2005, vidéo, couleur, son.



John Smith, *The Girl Chewing Gum*, 1976, film 16 mm transféré sur DVD, 12 min., n / b, son.



Laura Waddington, *Cargo*, 2001, Beta numérique PAL, 29 min., couleur, son.



Montage de l'exposition, 21 novembre 2010.