

souveraineté ; une image qui pense<sup>12</sup>. » Même si elle est prise sur le vif, la mise en scène de l’image rend possible la réconciliation d’un mode dialectique et d’une image unique. Elle suscite des tensions antagonistes. L’exposition dans un lieu d’art occidental provoque une distanciation supplémentaire, entre homme et femme, orient et occident, tradition et modernité, religion et laïcité. Les références historiques et culturelles favorisent les interprétations contradictoires, du couple qui s’embrasse sur la place publique – inconcevable dans la société iranienne – au transfert de l’iconographie chrétienne de la pietà au monde musulman<sup>13</sup> – la mère qui déplore le sacrifice de son fils – suggérant par là même des images formatées par les médias d’un état islamique. Le grand format de l’affiche, collée directement sur le mur, renvoie non seulement à la communication visuelle, mais interroge également la *différance* dans son écart entre support et motif. En choisissant un cadre plutôt qu’un cadrage, elle réhabilite le hors-champ, inscrivant l’image dans un contexte, dans une lecture plurielle. Car, à la différence de la photographie journalistique qui privilégie le fragment, l’image n’est plus ici conçue sur le mode de la désignation, mais sur celui de la *présentation*<sup>14</sup>. L’abstraction souligne la distance que l’artiste prend avec le mode hypervisuel des médias, tout en laissant apparaître des personnes concrètes qui sont à la fois Autre et Même. Ainsi, comme le souligne Roger M. Buergel, « l’image devient intelligible en tant qu’image du spectateur<sup>15</sup>. » Car une autre différence avec l’image médiatique, notamment de presse, permet une contemplation qui va au-delà de la simple reconnaissance : le manque de légende qui rend le lecteur aveugle fait place à un autre regard.

La déconstruction d’une perception formatée prend dans l’œuvre de Vibeke Tandberg *Posthumous (Afermath)* de 1994 la forme d’un déplacement. Devant la toile de fond de l’aide humanitaire en Afrique, l’artiste opère par le biais du photomontage pour créer une narration fictionnelle. Travaillant en grande partie en studio, l’artiste insert sa propre image dans les paysages kenyens procédant à une mise en scène d’une missionnaire fictive qui va jusqu’à la publication de l’annonce dans les journaux norvégiens de son décès tragique. Comme souvent dans les photographies de Vibeke Tandberg, l’artiste se sert de sa propre personne que la fiction rend inidentifiable. Elle lie ainsi le travail sur l’identité à la dislocation des sujets, questionnant les rôles sociaux et les conventions liées à l’identification de ce qui est donné à voir. Le déplacement physique suggéré par la fausse missionnaire s’avère alors d’être un déplacement mental et conceptuel qui provoque une modification de nos habitudes perceptives. La ruse fictionnelle, qui déstabilise les certitudes que nous avons à identifier ce que nous voyons, fait également œuvre dans la vidéo d’Oreet Ashery *Oh Jerusalem* de 2005. Ici encore c’est l’artiste elle-même qui s’invente des rôles, interprétant respectivement un juif orthodoxe et un arabe palestinien. Les deux caractères sont liés dans une répétition sans fin en tournant devant le dessin de la ville de Jérusalem qu’ils regardent par une longue vue improvisée avec un papier enroulé. Le noir et blanc, le mode silencieux et les mouvements accélérés font apparaître l’absurde, dont la référence à certains films de Keaton ou de Chaplin s’impose. L’absurde impasse de la situation

politique au Proche Orient masque le véritable enjeu qui n’est pas territorial mais humain. Le déguisement permet ainsi la transgression des appartenances – de genre et de religion – déstabilisant une fois de plus nos certitudes. Cette perturbation se manifeste également à l’égard de l’œuvre de Rachel Papo *Serial No. 3817131*, de 2005, lorsqu’elle photographie de jeunes soldates israéliennes lors de leur formation militaire. Les portraits et prises de vues fragilisent l’image stéréotypée de l’univers militaire, fortement influencée par le cinéma (notamment américain). Rachel Papo nous montre des toutes jeunes femmes dont la beauté, la chevelure et le calme contrastent avec la tenue de combat et les armes. Le service militaire joue un rôle important dans la société israélienne ; il est assuré par chaque citoyen dont l’artiste elle-même, alors qu’elle est élevée aux Etats-Unis, à l’âge de dix-huit ans. Il ne s’agit pas d’une simple formalité mais, contexte géo-politique oblige, d’un véritable engagement qui peut à tout moment entraîner les hommes et les femmes dans le tourbillon de la guerre. Brassage social et humain, le service militaire provoque une perte d’identité qui fait surgir une profonde solitude, comme se souvient l’artiste, « mélange d’apathie et de réflexion » au nom d’un corps militaire et de l’identité nationale. Une quinzaine d’années après sa propre expérience, Rachel Papo utilise la caméra afin de s’immerger à nouveau dans cet univers aux côtés des jeunes recrutées, univers qui, malgré l’impact indéniable sur chaque personne, ne laisse finalement que peu de souvenirs, comme un temps vide, aliéné. Pour autant « est-ce que cela aurait fait la moindre différence de leur expliquer que, dans quelques années, elles ne se souviendront probablement que de leur matricule<sup>16</sup> ? », qu’elles n’y penseront plus ?

La projection envers un futur antérieur questionne l’écart qui s’immisce entre réalité et fiction. Afin d’éprouver la mémoire – personnelle et historique – Ana Torfs cherche le contact avec cette réalité mineure loin des grands récits en choisissant le texte marginal des carnets de communication d’un Beethoven devenu sourd (*Zyklus von Kleinigkeiten*, 1998) ou encore les transcriptions juridiques de l’enquête sur les assassinats de Rosa Luxemburg et Karl Liebknecht (*Anatomy*, 2006). L’Histoire n’étant pour elle jamais acquise, elle souhaite revenir aux origines pour capter le moment historique dans sa présence *native*. « Ce sont différents aspects des stratégies narratives qui m’intéressent, explique-t-elle, sachant que même l’Histoire est toujours une histoire narrée<sup>17</sup>. » Ainsi, dans *Retour aux sources*, 2003, Ana Torfs revient à l’instant d’avant l’histoire lorsque les pages du livre sont encore vierges et la projection n’a pas encore pris forme. L’artifice théâtral de la composition souligne la rhétorique visuelle de la photographie qui devient parabole ou emblème, mais dont l’interprétation, malgré la facilité de l’identification des personnages, s’avère complexe. Plus que la présence immanente des personnes représentées, c’est l’image qui invite à prendre la mesure de sa construction. Toujours tangible, elle déstabilise la certitude qui consiste à reconnaître ce qui est donné à voir. « L’offre de l’identification étant ainsi violemment mise à mal pour les spectateurs, la présentation exposée du portrait montre, que voir n’est pas seulement une perception indépendante

de l’œil mais surtout que celle-ci dépend de notre « croiance »<sup>18</sup>. » Le noir et blanc souligne cette perception de la construction qui rend intelligible la différence entre ce qui est reconnaissable et ce qui est imaginé. Que ces croyances soient aussi construites que les images elles-mêmes, devient clair quand on regarde *Toast*, 2003, et la série photographique *Vérité exposée*, les deux directement liés par le motif. La projection y est vide. Dans l’œuvre *Vérité exposée*, l’artiste projetait l’image d’une diapositif vierge qu’elle prenait en photo ; en déplaçant le projecteur, elle obtenait ainsi vingt-quatre angles différents qu’elle photographiait, puis qu’elle copiait. Ce n’est que dans un travail après-coup qu’elle inscrit, un par un et à la main, sur le vingt-quatre copies Xerox le mot *vérité*. Dans l’œuvre *Toast*, le mot est inscrit directement sur la photographie. Cette intervention manuelle déstabilise la représentation, car l’artiste ne photographie pas ce que le spectateur voit au final, elle construit l’image, donnant à la *vérité* un aspect entraîner les hommes et les femmes dans la tourbillon de la guerre. Brassage social et humain, le service militaire provoque une perte d’identité qui fait surgir une référence au dialogue du film *Le Petit Soldat*, 1960, de Jean-Luc Godard : « La photographie, c’est la vérité. Le cinéma, c’est est la vérité vingt-quatre fois par seconde<sup>19</sup>. »

Nos regards formatés, nos projections guident nos actes, certes, mais ils ne doivent pas nous emprisonner dans des certitudes afin de pouvoir accueillir l’*à-venir*. En déstabilisant nos croyances, les œuvres présentées permettent une ouverture envers un changement de perspective. La condensation de moments suspendus propose de se méfier de nos jugements hâtifs, d’avancer vers l’autre cap ou l’autre *du* cap, afin d’inventer un autre geste.

-----

1.Hannah Arendt, *The Nature of Totalitarisme*, New School for Social Research, 1954, cit. par Paul Ricoeur dans sa préface in Hannah Arendt, *Condition de l’homme moderne*, traduit de l’anglais par Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1983, p. 10.

2.Hannah Arendt, *Le système totalitaire*, traduit de l’anglais par Jean-Loup Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy. Paris, Seuil, 1972, p. 211.

3.Jacques Derrida, *L’autre cap*, Paris, éd. du Minuit, 1991, p. 33. Et il poursuit, parlant de l’identité européenne : « Répondre fidèlement de cette mémoire et donc répondre rigoureusement à cette double injonction, cela devra-t-il consister à répéter ou à rompre, à continuer ou à s’opposer ? Ou bien à tenter d’inventer un autre geste […]? »

4.Le terme *différance* provient d’une conférence prononcée par Derrida en 1968 à la Société française de philosophie, publiée simultanément dans le *Bulletin de la société française de philosophie* (juillet-septembre 1968) et dans *Théorie d’ensemble*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Tel Quel, 1968.

5.Jacques Derrida, *L’écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 152.

6.Le flux migratoire a, certes, changé de cap aujourd’hui, mais le rappel des années quarante souligne l’universalité de l’exil et la nécessité d’instaurer des « villes-réfuge », comme l’a également défendu Jacques Derrida.

7.Laura Waddington, Entretien « Une frontière à deux vitesses »<sup>18</sup>, » par Filippo Del Lucchese, in *JGCinema*, Cinema e Globalizzazione, Italie, février 2005, www.jgcinema.org

8.Victor W. Turner, « Betwixt and Between : The Liminal Period in *Rites de Passage*, in *The Forest of Symbols : Aspects of Ndembu Ritual*, 1967

9.Victor W. Turner, « Liminality and Communitas », in *The Ritual Process : Structure and Anti-Structure*, 1969

10.Maria Antonietta Trasforini, « Partantes et revenantes. Artistes contemporaines entre lieux et diasporas culturelles », communication prononcée lors du colloque *Arts et Territoires*, organisé par GDR *Opus* (CNRS) et Shadyc (EHESS), Vieille Charité, Marseille 2006.

11.Stuart Hall, « Creolite and the Process of Creolisation », in Ewenzor, O., Basualdo, I., et Bauer U.M., (dir.) *Creolite and Creolisation. Documenta 11\_Platform 3*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2003, p. 188.

12.J’emprunte ici les mots de Luc Delahaye, entretien avec Philippe Dagen, « Luc Delahaye : décision d’un instant » in *Art Press*, n° 306, novembre 2004, p. 29.

13.Roger M. Buergel, « In Defence of Contemplation », in *Afterall*, n° 23, printemps 2010, p. 56.

14.Cf. à cet égard l’analyse de Quentin Bajac sur le travail de Luc Delahaye, « Le regard élargi. Les photographies panoramiques de Luc Delahaye », in *Les Cahiers du MNAM*, n° 92, été 2005, p. 28-41.

15.Roger M. Buergel, *art. cit.*, p. 61. Il explique : « Psychic involvement is singular, which is not at all the same as individualistic. It just means that there is a point at which everyone is responsible for his or her own memories. And also for the kind of transfer that takes place when memories match perceptions and things are recognised for what they are, what they can be, and what they are not. »

16.Rachel Papo. *Serial No. 3817131*, PowerHouse Books, 2008.

17.Ana Torfs, « ‘Never Trust the Artist. Trust the Tale.’ An Email Correspondence », une correspondance avec Gabrielle Mackert, in *Ana Torfs Album/ Tracks A + B*, sous la direction de Sabine Folie et Doris Krystof, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf et Generali Foundation, Vienne, Nuremberg, Verlag für moderne Kunst, 2010, p. 180.

18.Cf. Kassandra Nakas, « Schönheit im Zweifel. Zu Ana Torfs’ Arbeit mit Bildern und Texten » in *ibid.*, p. 15.

19Ana Torfs, in *ibid.*, p. 151.

-----

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



Journal d’exposition n° 10 Galerie Art & Essai, avril 2010

Impression : Compagnons du Sagittaire, Rennes

-----

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.univ-rennes2.fr/service-culture/galerie-art-essai
Villejean-université

## Demain vous n’y penserez plus

Marion Hohlfeldt

« Le seul avenir désirable et digne d’intérêt, c’est de laisser se mettre en mouvement la différance de l’autre. » (Derrida)

Prospectif, rassurant, *Demain vous n’y penserez plus* anticipe un futur antérieur en se situant dans l’oubliesse rétrospection de ce qui importe aujourd’hui. Dans cette distanciation envers l’actualité, il capte le futur comme l’entre-deux d’un passage incertain et souligne la dimension fictionnelle de chaque projection. L’évocation d’un futur, en résonance avec la deuxième Biennale de Rennes, propose ainsi l’approche double d’un avenir qui se déduit, d’un côté, de l’événement qui a eu lieu et, de l’autre, de la *natalité* de l’action. Hannah Arendt insiste sur cette différenciation dans une conférence donnée à la New School for Social Research quand elle déclare : « L’événement illumine son propre passé mais ne peut jamais en être déduit<sup>1</sup>. » La faculté d’agir des hommes s’enracine, selon elle, ontologiquement dans le fait de la *natalité* qui est l’essence même de la liberté. L’avenir n’est possible que parce que des hommes nouveaux naissent, et qu’avec eux naît « la possibilité qu’advienne quelque chose d’entièrement nouveau et d’imprévisible<sup>2</sup>. » Cette liberté d’agir confère aux affaires humaines leur fragilité, certes, mais rend possible le fait de se soustraire à toute tentative totalitaire, à toute domination qu’elle soit d’ordre politique ou morale. L’événement qui émerge de cette *natalité* est imprévisible, comme le souligne également Jacques Derrida lorsqu’il lie d’emblée le futur à l’*à-venir*, c’est-à-dire à une ouverture affirmative d’accueil qui seule permet la rencontre avec l’autre, avec le *tout autre*. Pour lui laisser le passage, il faut déstabiliser les structures, il faut déconstruire, laisser venir, « ne pas se fermer sur sa propre identité et […] avancer exemplairement vers ce qui n’est pas elle, vers l’autre cap ou le cap de l’autre, voire, et c’est peut-être tout autre chose, l’autre *du* cap qui serait l’au-delà de cette tradition moderne, une autre structure de bord, un autre rivage<sup>3</sup>. »

L’installation vidéo *Le Voyage*, 2006, de Maja Bajevic procède à un tel déplacement par le montage et la déconstruction des récits. Elle suit avec une caméra le passage de migrants partant du Maroc, lieu de transit et dernier ancrage incertain dans la terre, avant le départ vers l’Europe. L’image accompagne ce déplacement fortuit, dont les mouvements imprègnent la prise : image bougée, parfois floue, tracé d’une mobilité déterminée qui se tisse entre aspiration et désespoir. Le départ *vers* l’Europe apparaît comme un mirage, un rêve emprisonné par les flots qui constituent ici aussi bien l’horizon (d’attente) que le péril. L’insistance sur l’eau durant cette dernière étape du voyage reflète cet entre-deux d’incertitude qui signifie à la fois l’état d’esprit partagé par tous les exilés et l’imminent-danger de courir à sa perte. Le récit est ponctué de courtes séquences du film hollywoodien *Casablanca*, sous-titré en arabe. La référence à l’histoire du *cinéma* situe géographiquement les discours, tout en soulignant l’influence considérable du récit cinématographique dans la constitution des rêves et des espoirs – qui diffèrent sensiblement de

-----

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.univ-rennes2.fr/service-culture/galerie-art-essai
Villejean-université

Ouvert du mardi au samedi de 13h à 18h
Visite commentée de l’exposition le samedi à 14h
Accueil des groupes tous les jours sur rendez-vous

## Commissariat : Marion Hohlfeldt

29 avril - 5 juin 2010

-----

la réalité périlleuse. En tissant la trame de la narration d’une migration avec les fils cinématographiques de l’exil historique et européen, l’artiste propose un mouvement de la *différance*<sup>6</sup>. En tant qu’œuvre, la vidéo condense ce moment de passage comme une image suspendue, notée d’une force prémonitoire qui hante notre imaginaire. Or, c’est de l’*à-venir*, dont il s’agit, prenant à témoin notre capacité d’accueil. La déconstruction dans le travail de Maja Bajevic s’avère alors une ouverture, un déplacement de significations figées, qui crée un passage afin de pouvoir laisser venir.

La migration en tant que passage par excellence entre passé et futur, constitue un entre-deux, liminal, dont le présent *lui-même* devient imprévisible. Dans son œuvre *Border*, 2004, Laura Waddington capte cet état de liminalité des migrants bloqués aux bords de la Manche, dernier déplacement des structures figées, la déconstruction des significations. Ainsi écrit-il : « Je ne saurais parler d’autrui, en faire un thème, le dire comme objet, à l’accusatif. Je puis seulement, je dois seulement parler à autrui, l’appeler au vocatif qui n’est pas une catégorie, un cas de la parole, mais le surgissement, l’élévation même de la parole. Il faut que les catégories manquent pour qu’autrui ne soit pas manqué<sup>5</sup>. »

de Sangatte sans pour autant proposer un quelconque espoir fondé de réintégration. Ainsi, note Turner, la personne « durant la période liminale, est structurellement, sinon physiquement, ‘invisible’. » Elle ne possède rien « ni de statut [...], ni de rang [...] rien pour se démarquer structurellement de [ses] camarades [de fortune] »<sup>8</sup>. » Les individus liminaux ne sont « ni ici ni ailleurs ; ils sont dans un entre-deux, entre les positions assignées et instaurées par la loi, les coutumes, les conventions, et les cultes<sup>9</sup>. » *Border* traduit le vécu de l’artiste en expérience esthétique au travers les images qu’elle déforme, utilisant des ralentis et arrêts, enrayant le son. Par la forme, elle donne une dimension inédite à la tragédie politique qui se joue devant nous, condensant l’imprévisible dans un récit lui-même oscillant entre contemplation et reconnaissance. Les modalités de construction de la vidéo détournent le regard autant du « direct » que du documentaire pour laisser apparaître l’image. En tant qu’œuvre, produisant un déplacement contextuel du regard, ces *images* du déplacement, qu’il soit choisi ou subit, sont « toujours inséparable de l’interaction culturelle et imposent de remettre au travail les notions ordinaires d’identité<sup>10</sup>. » Or, rappelant Stuart Hall, l’identité « n’est pas seulement un *being* mais elle est surtout un *becoming*<sup>11</sup> », un devenir, imprévisible, un *à-venir*.

La migration en tant que passage par excellence entre passé et futur, constitue un entre-deux, liminal, dont le présent *lui-même* devient imprévisible. Dans son œuvre *Border*, 2004, Laura Waddington capte cet état de liminalité des migrants bloqués aux bords de la Manche, dernier déplacement des structures figées, la déconstruction des significations. Ainsi écrit-il : « Je ne saurais parler d’autrui, en faire un thème, le dire comme objet, à l’accusatif. Je puis seulement, je dois seulement parler à autrui, l’appeler au vocatif qui n’est pas une catégorie, un cas de la parole, mais le surgissement, l’élévation même de la parole. Il faut que les catégories manquent pour qu’autrui ne soit pas manqué<sup>5</sup>. »

L’installation vidéo *Le Voyage*, 2006, de Maja Bajevic procède à un tel déplacement par le montage et la déconstruction des récits. Elle suit avec une caméra le passage de migrants partant du Maroc, lieu de transit et dernier ancrage incertain dans la terre, avant le départ vers l’Europe. L’image accompagne ce déplacement fortuit, dont les mouvements imprègnent la prise : image bougée, parfois floue, tracé d’une mobilité déterminée qui se tisse entre aspiration et désespoir. Le départ *vers* l’Europe apparaît comme un mirage, un rêve emprisonné par les flots qui constituent ici aussi bien l’horizon (d’attente) que le péril. L’insistance sur l’eau durant cette dernière étape du voyage reflète cet entre-deux d’incertitude qui signifie à la fois l’état d’esprit partagé par tous les exilés et l’imminent-danger de courir à sa perte. Le récit est ponctué de courtes séquences du film hollywoodien *Casablanca*, sous-titré en arabe. La référence à l’histoire du *cinéma* situe géographiquement les discours, tout en soulignant l’influence considérable du récit cinématographique dans la constitution des rêves et des espoirs – qui diffèrent sensiblement de

la réalité périlleuse. En tissant la trame de la narration d’une migration avec les fils cinématographiques de l’exil historique et européen, l’artiste propose un mouvement de la *différance*<sup>6</sup>. En tant qu’œuvre, la vidéo condense ce moment de passage comme une image suspendue, notée d’une force prémonitoire qui hante notre imaginaire. Or, c’est de l’*à-venir*, dont il s’agit, prenant à témoin notre capacité d’accueil. La déconstruction dans le travail de Maja Bajevic s’avère alors une ouverture, un déplacement de significations figées, qui crée un passage afin de pouvoir laisser venir.

-----



ANA TORRES, *Toast*, 2003, impression argentique sur aluminium, encadré, 82,5 x 122,5 cm