

LE SITE COMME DOCUMENT

CONTROVERSE 2 : LA *SITE-SPECIFICITY* OU COMMENT S’AFFRANCHIR DU *WHITE CUBE*

Les deux œuvres étudiées dans la première partie de ce chapitre ont permis de mettre à jour l’idée d’exploration documentaire. Par là, on a cherché à pointer la façon dont les artistes contemporains peuvent être amenés à fabriquer, par le film, des documents. De manière très diverse, Matthew Buckingham et Mike Kelley produisent des œuvres qui s’offrent comme de véritables espaces de commentaire et de liberté formelle. Ces explorations documentaires nous auront donc permis de poser une caractéristique double : celle d’une rigueur historique, théorique et plastique associée à une expérimentation, permise par l’installation filmique qui réunit son, image et mise en espace. Il est cependant une donnée que ces deux études d’œuvres auront également mis au jour : le fait que *Profondeurs Vertes* comme *Everything has a name* s’attachent à de véritables « sites », matériel pour l’une (une partie de la collection de tableaux du musée de Detroit) et géographique pour l’autre (les rives de l’Hudson). Il ne peut nous échapper que cette saisie documentaire qui nous a d’abord intéressés, relève non seulement de l’exploration critique – ce que la première partie de ce chapitre aura tenté de montrer – mais aussi de l’exploration d’un espace choisi par l’artiste, existant ou imaginaire, dont il aura délimité les frontières. Cette idée de « site » guidera les analyses de la seconde partie de ce chapitre. Pourquoi l’exploration paraît si souvent liée à un premier geste de « cadrage » élaboré par les artistes préalablement à l’œuvre ? Comment s’effectue ce choix et quelle histoire proposer pour un geste qui irrigue aujourd’hui si généralement les œuvres contemporaines ? Entre cadrage, décadrage et recadrage, la notion de site est peut-être la véritable constante pour des œuvres, certes différentes, mais qui s’attachent toutes à cette idée que ce qu’il s’agit de documenter, en dernière instance, vise un territoire, mental, imaginaire ou géographique.

La question du lieu de l’art, de son exposition et de sa production a connu une

profonde mutation depuis les années 1970, mutation dont nous ferons l'hypothèse qu'elle est aujourd'hui prise en charge et rediscutée par les artistes contemporains via le médium filmique. Quel lieu pour l'art ? Les théories de la *site-specificity* qui émergent dans la foulée des années 1970 permettent le déplacement, l'élancement de l'art hors de la galerie et du *white cube*. Exposé mais aussi produit ailleurs, l'art fait ainsi l'expérience d'une émancipation pourtant « réglée » ou mise à disposition d'un autre facteur : la prise en compte d'un réel. Par le biais du « site » c'est aussi la réalité d'un lieu, ses spécificités, sa géographie, son histoire, ses habitants qui font effraction dans la production artistique. Une matérialité qui intéresse bien évidemment les artistes et que nous tenterons d'engager à travers le prisme du document. Les œuvres sur lesquelles nous nous arrêterons produisent, par le déplacement qu'elles initient, une lecture singulière des lieux qu'elles investissent. Lecture informée, informante, produisant du savoir sur ces espaces. La prise en compte du réel qui nous retiendra selon différentes propositions formelles, sera dans ce chapitre envisagée comme produisant des « écarts ». Il s'agira alors de comprendre le film comme proposant des manières de « mesurer » cet espace qu'il s'agit aussi de documenter. Offrant aux artistes le jeu entre cadrage, décadrage, et recadrage – que nous entendrons ici autant comme geste pratique (mouvements de caméra) que métaphoriques (se saisir, se dessaisir ou se ressaisir visuellement d'un objet donné) –, les puissances des médiums filmiques et photographiques trouveront ici de véritables espaces d'application. Ils serviront de fils conducteurs à l'équation que nous tenterons de poser entre les termes de site et de document.

Partant d'un premier exemple des années 1970 – l'expérience menée par Martha Rosler dans le quartier du Bowery à New York et qui pose en son centre l'inadéquation (du texte et de l'image, mais aussi du geste de la documentation avec le lieu « choisi ») – nous aborderons ensuite la production contemporaine comme l'héritière de cette inadéquation. Il nous semble important de poser cette difficulté au cœur de la question du document : elle permet de compliquer le rapport au réel que celui-ci engage. Les œuvres ne seront pas envisagées comme des miroirs tendus à la matérialité des lieux rencontrés. Au contraire, il s'agira à chaque fois de comprendre les films comme des tentatives de médiation pour rendre ce réel aussi problématique que possible. La fabrication de documents apparaîtra ainsi comme l'outil d'une compréhension du monde que la production artistique ne peut ni englober ni expliquer intégralement. C'est pourquoi l'idée de film comme mesure du réel nous servira ici

de fil. Mesurer permet de prendre connaissance d'un objet par la voie arithmétique, mathématique. Mais cette précision ne prend sens que si elle offre aussi la possibilité de mesurer une distance, l'espace qui file entre les objets choisis. Si la mesure peut être évaluée le plus scientifiquement possible, nous la comprendrons cependant comme le moyen de déterminer l'écart, la différence. Le film incarnera à différents niveaux cette instance de l'écart qui offre au geste documentaire la possibilité de contourner l'objet de sa recherche tout autant que de le pénétrer avec acuité. Le film comme mesure permet ainsi d'installer un système de marquage du réel tout en se donnant les moyens de l'éloignement, de la distance – nécessaires à l'instauration d'un regard.

Site-specificity: *définition*

Pour aborder la question des relations entre le site et l'œuvre d'art entendues comme espace de documentarisation, nous choisirons ici de nous appuyer sur le terme de *site-specific* que les historiens de l'art contemporain anglo-saxons ont mis en lumière. Il faut d'abord rapidement nous expliquer sur ce choix terminologique, puisque le vocabulaire français possède une expression que l'on aurait également pu utiliser ici, celle d'*in situ*. Elle aussi proposée dans les années 1970, à la fois par la critique américaine et par certains artistes français, notamment par l'artiste Daniel Buren, l'expression désigne « l'œuvre considérée dans les circonstances de son apparition. »⁸⁶ Permettant d'insister quasi-organiquement sur le lieu dans lequel s'implante l'œuvre d'art, l'expression d'*in situ* rend immédiatement problématique cette question de l'implantation et du mode d'apparition de l'œuvre, qui ne peuvent dès lors plus être comprises comme relevant de la pure autonomie. Ainsi que l'écrit Jean-Marc Poinot, l'œuvre n'a dès lors « d'autre réalité que mise en place et ceci dans les circonstances pour lesquelles elle a été prévue, c'est-à-dire qu'il n'y a pas l'œuvre, d'une part, et ses circonstances, même hautement significatives, d'autre part. »⁸⁷

86. Jean-Marc Poinot, « L'in-situ et les circonstances de sa mise en vue », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°27, Printemps 1989, p.67. Ce texte a été repris avec quelques modifications dans *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Mamco et Villeurbanne, Institut d'art contemporain, 1999. Dans cette version plus récente, l'auteur précise sa pensée : « La notion de *site-specificity* caractérise en fait de manière très imparfaite les modalités de la référence, car le plus souvent elle maintient l'idée que l'œuvre appartient au site et non pas le contraire, et reste muette sur les circonstances de mise en vue parce qu'elle a été formulée dans un contexte de fuite hors de l'institution et qu'elle évacue de manière idéaliste les véritables modalités d'existence et de mise en vue de l'œuvre. », p.95.

87. *Idem.*, p.69.

Dans l'exposé qu'il propose de cette notion, Jean-Marc Poinot oppose l'*in situ* à la *site-specificity* que nous développerons quant à nous plus avant. Selon l'auteur, «La *site specificity* caractérise, en fait, les modalités de la références et reste muette sur la circonstance de mise en vue.»⁸⁸ Il est vrai qu'en se fondant sur l'acception mise en lumière par Daniel Buren du terme d'*in situ*, il s'agit bien de mettre en place un diagnostic précis sur l'institution muséale, dont on sait qu'elle est au centre des réflexions et du travail de l'artiste. Si la notion d'*in situ* permet ainsi de mettre l'accent sur les circonstances, celle de *site-specificity* offre quant à elle les moyens de caractériser les «modalités de la référence»⁸⁹, que nous comprendrons comme moyens mis à disposition des artistes, dès les années 1960, pour prendre en charge le réel⁹⁰. C'est ainsi que nous nous attacherons à cette idée de *site-specificity* pour réfléchir aux liens entre œuvre, site et document.

«Défier l'innocence»

Le terme *site-specific*, dont il ne pourra s'agir de refaire l'histoire, sera considéré dans l'acception qu'en donnent les années 1960 au moment où la question de la dématérialisation de l'œuvre d'art traverse à la fois les pratiques artistiques et discursives. Accompagnée par le progressif démantèlement de l'idée même de médium au sein des arts visuels, cette dématérialisation reflète également le geste critique fondamental de cette période, celui qui vise l'institutionnalisation du *white cube*. C'est l'art de l'installation qui gagne ainsi ses lettres de noblesse, offrant à l'œuvre la possibilité de son éclatement tant spatial que temporel ou encore l'ouverture vers une somme de médiums et de matériaux qui ne doivent plus rien à l'idée de spécificité. L'importance accordée à l'idée de «site», c'est-à-dire au lieu dans lequel s'insère l'œuvre, n'a plus rien de neutre : l'interaction entre cet espace, le spectateur et l'œuvre elle-même sont les coordonnées à partir desquelles la production de l'objet doit être pensée. Cette idée d'interaction rompt naturellement, comme le rappelle Miwon Kwon, avec la logique moderniste :

88. *Idem.*, p.70.

89. L'expression est de Jean-Marc Poinot.

90. Il faut noter que Jean-Marc Poinot ne dément pas la capacité des œuvres *in situ* à prendre également en charge le réel, il évoque même à ce propos la «relation de contiguïté, voire de solidarité, entre le réel et ce qui est donné à percevoir [...]», in «L'in-situ et les circonstances de sa mise en vue», *op.cit.*, p.74. Son texte donne simplement la préséance à ce qu'il nomme les «circonstances de mise en vue», qui retiendront peu notre attention ici.

« Si la sculpture moderniste absorbait son socle, sa base, pour rompre ses liens ou exprimer son indifférence à l'égard du site, se rendant elle-même plus autonome et auto-référentielle, et ainsi transportable, sans lieu et nomade, les œuvres *site-specific* quant à elles, au moment où elles émergent à la suite du minimalisme à la fin des années 1960 et au début des années 1970, forcent à un renversement spectaculaire de ce paradigme moderniste. »⁹¹

La pureté moderniste est effectivement contournée par ses œuvres qui placent le quotidien, le réel et sa matérialité au cœur de leur dispositif. C'est tout le rapport engagé par l'art vis-à-vis du spectateur qui évolue ainsi vers un mode de vision plus incarné, plus engagé aussi, moins contemplatif. Ce que la prise en compte du site amène avec elle a donc à voir avec une expérience qui se veut désormais « partagée », complexifiée par cette insertion dans le réel. Une « actualité » forcément critique dont l'œuvre participe activement, étant elle-même traversée par ce condensé culturel qu'est l'espace dans lequel elle s'insère, et qu'elle vient bouleverser tant formellement que conceptuellement. En raccordant le « monde extérieur » et la production artistique, les œuvres *site-specific* développent ainsi non seulement un regard critique sur la clôture moderniste et son extension institutionnelle, le *white cube*, elles correspondent aussi à un nouveau dispositif discursif qui va tenter de faire pénétrer, dans le domaine de l'art, des régimes de discours qui n'en faisaient pas partie jusque là : questions sociales, de sexualité, de genre :

« Plus qu'un simple musée, le site devient le relais pour différents espaces et économies interdépendantes – bien que différentes – tels que l'atelier, la galerie, le musée, la critique d'art, le marché de l'art, qui constituent ensemble un système de pratiques qui ne sont pas séparées mais au contraire ouvertes aux pressions sociales, économiques et politiques. »⁹²

Dans son ouvrage *One Place after another: Site-specific art and locational identity*, Miwon Kwon propose une sorte de typologie pour saisir les variations ayant affecté la notion de *site-specificity* elle-même. Si cette typologie a un aspect chronologique, l'auteur prend néanmoins le soin de préciser que les séparations entre chaque type ne sont pas étanches, bien au contraire. La première forme de *site-specificity* serait « phénoménologique » : il s'agit d'un mode de compréhension expérimental du

91. Miwon Kwon, « One Place after Another: Notes on Site Specificity », in *October*, Vol.80, Printemps 1997, p.85.

92. *Idem.*, p.88.

site entendu comme originellement défini par des coordonnées physiques (taille, échelle, texture, pièces, conditions d'éclairage existantes...). Cette première catégorie est idéalement incarnée par le minimalisme des années 1960, qui donne effectivement à l'architecture une place singulière. Selon les termes d'Hal Foster,

« [...] avec le minimalisme, la sculpture [...] se repositionne parmi les objets et se redéfinit en terme de lieu. Par cette transformation, le spectateur qui se voit refuser l'espace rassurant et souverain de l'art formel est renvoyé à l'ici et maintenant; et plutôt que de parcourir la surface d'une œuvre aux fins d'établir une cartographie des propriétés de son médium, il ou elle se voit invité à explorer les implications perceptuelles d'une intervention particulière en un lieu donné. Là réside la réorientation fondamentale qu'a inaugurée le minimalisme. »⁹³

L'expérience phénoménologique entamée par le minimalisme « complexifie la pureté du concept par la contingence du percept, celui du corps en un lieu et un temps donné. »⁹⁴ C'est ici naturellement que l'idée de site vient s'adjoindre à l'entreprise minimaliste, plaçant du côté de la contingence du contexte l'enjeu premier des pièces produites par les artistes.

La seconde catégorie proposée par Miwon Kwon se présente comme l'envers de la première: alors que la phénoménologie mise en avant par le minimalisme met en question l'hermétisme de l'autonomie moderniste de l'œuvre en faisant dépendre sa signification de sa perception, l'idée d'une « critique institutionnelle » s'attaque quant à elle à l'espace de présentation lui-même. L'espace contrôlé du musée et de la galerie incarnent ainsi le second espace de discussion ouvert par l'idée de *site-specificity*. Contre l'évidence de ces espaces, dont la soi-disant neutralité semble toute désignée pour accueillir l'art, certains artistes choisissent de porter atteinte à la normalisation et aux conventions qu'ils voient ainsi s'édifier. Ainsi que l'écrit Miwon Kwon :

« Les caractéristiques architecturales, en apparence bénignes, d'une galerie ou d'un musée ont été comprises comme des mécanismes codés dissociant activement l'espace de l'art du monde extérieur, et servant les impératifs idéalistes de l'institution: se rendre elle-même et ses propres valeurs 'objectives', 'désintéressées', et 'vraies'. »⁹⁵

93. Hal Foster, « L'enjeu du minimalisme », in *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005, p.66.

94. *Idem.*, p.67.

95. Miwon Kwon, *One Place after another: Site-specific art and Locational Identity*, Cambridge, MIT Press, 2004, p.13. Ma traduction.

Ce que l'on entend alors par « spécificité » concerne les capacités du « site » exposant l'œuvre à révéler, par le biais même de l'exposition, l'ensemble des opérations – économiques, politiques, sociologiques – qui le contraignent. L'institution muséale, directement visée ici, est ainsi invitée à rendre transparente la réalité de ses fonctionnements internes. Les pratiques *site-specific* travaillent donc à un dévoilement, à une mise au jour des évidences qui ont accompagné l'institutionnalisation du musée moderne : sa volonté de faire prévaloir des standards universaux et intemporels censés régenter la production comme l'économie artistiques. Ce sont ainsi les « techniques et les effets de l'institution artistique en tant qu'ils circonscrivent et délimitent la définition, la production, la présentation et la dissémination de l'art qui deviennent les sites d'une intervention critique. »⁹⁶

Dernière catégorie suggérée par Miwon Kwon, attachée à des démarches plus contemporaines, celle de « champ discursif ». Il s'agirait par là de pointer une nouvelle définition du *site-specific* aujourd'hui soumise à un effet de dispersion. Le site de l'œuvre s'incarne aujourd'hui tout autant dans un panneau d'affichage, un genre artistique, un cadre institutionnel, une page de magazine, une cause sociale, un débat politique⁹⁷. Cette expansion, tant spatiale que discursive, connecte au champ de l'art des disciplines qui jusqu'ici en étaient tenues éloignées (anthropologie, sociologie, psychologie...), des pratiques populaires (mode, musique, publicité...), des espaces qui en étaient exclus : les prisons, les écoles, les églises, les zoos, mais aussi la radio, la télévision... Fruit d'un engagement plus grand avec le monde extérieur et la vie quotidienne, les œuvres en question font peut-être, c'est l'avis de Miwon Kwon, passer l'esthétique et l'histoire de l'art au second plan⁹⁸. Le « site discursif » que l'auteur cherche ainsi à définir est un site ouvert et démultiplié. Déboîté du musée, de la salle, de la galerie, le « site » est devenu un champ de connaissance autant qu'un espace d'application dans lequel d'ailleurs tous les médiums sont amenés à coexister. Proche du phénomène de l'« intertextualité »⁹⁹, il permet de se détacher de l'idée de

96. *Idem.*, p.24.

97. Il s'agit ici des exemples donnés par Miwon Kwon, *Idem.*, p.3.

98. L'auteur songe ici, elle le suggère, à tout un pan « activiste » de la production artistique qui cherche à prendre en compte le domaine social : crise écologique, sida, homophobie, racisme, sexisme... D'un point de vue européen, il est plus difficile de faire l'histoire de cette prise en charge du domaine social par l'art. Les exemples donnés par Miwon Kwon sont effectivement américains : c'est bien là que s'est jouée en première instance la rencontre des pratiques activistes sociales et culturelles.

99. Cette idée est défendue dès 1995 par James Meyer dans un catalogue d'exposition intitulé *Platzwechsel*, Kunsthalle, Zürich, puis reprise dans « The Functional Site ; or, the Transformation of Site Specificity », in *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*, éd. Erika Suderburg, Minneapolis, University of Minnesota Press,

lieu fixe (promu par les premiers défenseurs de la *site-specificity*), repérable, pour admettre une fluidité nouvelle permettant les rencontres et les associations. La condition contemporaine, travaillée par le virtuel, trouve évidemment de multiples résonnances dans ce qui s'apparente aussi à une forme de disparition progressive du site au profit de nouvelles modalités d'investissement : l'artiste se déplace plus facilement, déplacement qui aura trouvé de nombreuses formulations du côté de courants de pensée mettant en avant l'idée même de déterritorialisation. Il est dès lors intéressant de noter que cette idée de *site-specificity* aura, en quelques décennies, trouvé à s'incarner dans des propositions qui s'opposeraient terme à terme : les années 1960 et 1970 ont célébré l'attachement au site en tant qu'« espace plein » (possédant des coordonnées fixes, divulguant des informations, appelant à une prise en considération totale, sociologique, économique, historique...) là où les années 1990 puis 2000 semblent au contraire avoir imaginé un « espace diffracté, pervasif », lui-même mobile, traversant et traversé, appelant au déplacement, contenant toujours autant d'informations, mais plutôt que de présenter celles-ci de façon stratifiée, s'offrant comme le socle à partir duquel se rejoignent des données venues d'ailleurs. On passerait ainsi d'une idée du site comme éminemment identifiable, repérable, défini par des coordonnées physiques spécifiques à une ouverture progressive. Ce que l'idée de *site-specificity* nous permet de penser aujourd'hui, c'est à travers sa généalogie, un processus d'expansion dont la particularité se situerait du côté d'une prise en compte progressive de la différence. Cette différence serait à comprendre comme un processus de « déniement » : en quittant l'autonomie moderniste, les œuvres *site-specific* refusent la soi-disant « virginité » des lieux et de la production artistiques.

La nécessité du cadre

En défiant l'« innocence » du site, les artistes des années 1960 et 1970 ont, on l'a vu, permis à une certaine critique d'émerger dans la pratique artistique autant que sur son lieu d'exposition. La généalogie que l'on a tenté de dresser à partir des hypothèses de Miwon Kwon ont permis de suivre par ailleurs les avatars de ce geste critique qui, partant du site, s'élargit vers un régime discursif dans lequel l'œuvre, prenant en charge les données relatives au lieu dont elle s'inspire, produit une mise en réseau

des discours qui peuvent être associés à ce dernier. Cependant, le concept de *site-specificity* doit aussi permettre à une mise en question de ses propres principes de se faire jour. S'il s'agit aujourd'hui d'hériter de ces avancées certaines qu'a permis l'art des années 1960 et 1970, il faut aussi se garder de l'affranchissement systématique que ces pratiques pourraient tout aussi bien convoquer. Si les œuvres *site-specific* ont effectivement conduit à une prise en compte réelle par le monde de l'art de données qui jusque-là lui demeuraient étanches, elles peuvent aussi servir un discours qui, s'appuyant sur elles, pourrait se contenter d'énoncer la plus grande ouverture possible vers un dehors, ouverture parfois trop rapidement considérée comme bénéfique et progressiste.

Les écueils relatifs à ce sentiment d'ouverture radicale sont évoqués par le critique et historien de l'art Hal Foster dans un chapitre de son ouvrage *Le retour du réel*, dont il faut préciser qu'il précède l'ouvrage de Miwon Kwon. Intitulé « Portrait de l'artiste en ethnographe », ce chapitre se donne justement pour objet d'étude cette vaste prise en charge de l'extériorité qui caractérise la production artistique des trente-cinq dernières années. Prenant acte d'une posture effectivement neuve de l'artiste « comme lecteur lucide de la culture »¹⁰⁰, c'est-à-dire capable de prendre très matériellement en compte des données qui relèvent de champs « autres » de la connaissance, Hal Foster tente d'interroger la façon dont cette posture a accompagné le passage du domaine artistique vers le domaine culturel entendu au sens large. Si son texte prend très spécifiquement en charge la place nouvelle accordée à l'anthropologie dans l'art et les études culturelles, il pointe néanmoins des questions que les œuvres *site-specific* nous obligent à penser. À commencer par le cadre réflexif nécessaire que ces pratiques doivent pouvoir engendrer dans le champ de l'art : sans ce cadre, les œuvres qui croient prendre en charge le réel ne proposeront finalement qu'un arrimage insuffisant à ce qu'elles pensent pourtant traiter. Nous reviendrons plus loin sur cette idée de cadre ou de recadrage, évoquons plutôt, en suivant Hal Foster, ce qu'elle autorise. En admettant que les œuvres *site-specific* produites aujourd'hui portent encore largement la trace de l'héritage des années 1960 et 1970, à savoir un héritage critique et politique, et en admettant ainsi que leur intérêt pour les sites auxquelles elles se réfèrent, sur lesquels elles enquêtent ou qu'elles documentent correspond à

100. Hal Foster, « Portrait de l'artiste en ethnographe », in *Le Retour du réel*, *op.cit.*, p.225.

une manière de faire pénétrer le dehors dans l'enceinte close du musée, il faut être certain que cette logique d'importation n'est pas récupérée, voulue ou téléguidée par l'institution elle-même. Si ces œuvres veulent continuer à promouvoir l'existence d'un geste critique opéré par l'art dans des lieux qui lui sont a priori dédiés, il faut pour cela qu'elles continuent quant à elles de « recadrer » l'institution, d'en démonter les impensés, d'en dévoiler les codages internes et de démontrer à quel point il est toujours aussi essentiel de produire des récits alternatifs à la grande histoire officielle que le musée est amené, lui aussi, à produire.

À la fin de son texte, Hal Foster propose un mode de lecture intéressant pour qui cherche à comprendre les différents renversements auxquels nous confronte l'histoire de l'art des trente dernières années lorsque l'on tente de la lire sous les auspices de cette idée de site et de contexte. Selon l'auteur, les artistes procéderaient aujourd'hui horizontalement, « en un mouvement synchronique qui va d'un problème social à l'autre, d'un débat politique à l'autre, plutôt que verticalement, en une confrontation diachronique avec les formes propres à un genre ou à un médium donné. »¹⁰¹ Comprendre ici : ce passage vers un fonctionnement horizontal fait référence à ce que Hal Foster nomme le

« tournant ethnographique de l'art et de la critique : on ne sélectionne un lieu, on ne s'intègre dans sa culture, on n'apprend sa langue, on ne conçoit et ne présente un projet que pour finalement passer au lieu suivant où le cycle est répété. Ensuite, cette évolution obéit à une logique spatiale : non seulement on repère un site mais on travaille aussi selon des topiques, des cadres, etc. [...] Dans la rupture postmoderniste, [...], l'axe horizontal et spatial croisait encore l'axe vertical et temporel. Afin d'étendre l'espace esthétique, les artistes fouillaient le temps historique pour ramener des modèles passés dans le présent, d'une manière qui ouvrait de nouveaux lieux à travailler. S'il existait une tension entre les deux axes, elle était productive : idéalement coordonnés, les deux progressaient ensemble, avec le passé et le présent en *parallaxe*. Aujourd'hui, tandis que les artistes travaillent selon des axes horizontaux, il semble parfois qu'ils perdent de vue les axes verticaux. »¹⁰²

Hal Foster prend pour exemple la lecture fournie par Leo Steinberg en 1972 du travail de Rauschenberg dans ses fameux assemblages. Selon Hal Foster lecteur de

101. *Idem.*, p.244.

102. *Idem.*, p.245-246. Si son argumentaire nous intéresse pour le développement mené ici, nous ne partageons cependant pas le point de vue de Hal Foster. Les œuvres rassemblées dans cette étude tendent à prouver au contraire la conscience très forte des artistes relative au champ dans lequel ils se situent et qu'ils travaillent à croiser avec d'autres champs de la pensée. Le ton légèrement nostalgique de Hal Foster ne nous semble donc pas pouvoir être rattaché à tout un pan de la production contemporaine, celui que nous avons cherché à faire émerger dans ces pages.

Steinberg¹⁰³, ces œuvres consacrent

« le passage d'un modèle vertical de la peinture-comme-fenêtre à un modèle horizontal de la peinture-comme-texte, d'un paradigme 'naturel' de l'image en tant que paysage encadré à un paradigme 'culturel' de l'image en tant que réseau d'information [...] »¹⁰⁴

Ce passage de la nature à la culture pointé par Steinberg puis par Hal Foster fait l'objet d'un article de Rosalind Krauss, qui voit elle aussi dans les assemblages de Rauschenberg une pratique qui, de ce point de vue, fera date. Selon elle, les collages de l'artiste font de la discursivité un matériau à part entière en ce qu'ils proposent une nécessaire opération de pensée, de lecture « mettant en jeu la mémoire, la réflexion, la narration, la proposition. »¹⁰⁵ Cette donnée, tout à fait importante, ne permet a priori pas de rejoindre la question qui nous occupe ici, à savoir celle du site. Cependant Rosalind Krauss analysant le travail de Rauschenberg pousse son argument au-delà de la discursivité : celle-ci est en réalité fonction de la matérialité des images choisies par Rauschenberg, qu'il prélève dans le monde réel. Ce geste est d'importance. Si auparavant, l'image correspondait à la mise en place d'une hiérarchie nouvelle, qui soustrayait l'objet de l'espace du monde « pour l'installer en un espace radicalement différent, un espace qui était de l'ordre de la projection »¹⁰⁶ clairement séparé de la réalité, l'opération produite par Rauschenberg renverse proprement ce principe pour conserver à l'objet, inclus dans l'image, son absolue hétérogénéité. L'espace du monde n'a plus à être transcendé par l'objet artistique, au contraire, ce dernier incarne un site capable de composer avec l'existence effective d'une extériorité. L'art est le produit du monde matériel :

« En ne transcendant jamais le monde matériel, l'*image* lui est assimilée sans ambiguïté aucune. Elle en est l'émanation et non le dépassement, ce qui ne compromet en rien son adjonction au champ conventionnel du tableau. Au contraire, l'espace de ce dernier prend de ce fait un angle nouveau par

103. Dans « Reflections on the State of Criticism », *Artforum*, Mars 1972, Leo Steinberg explicite le tournant opéré selon lui par le travail de Rauschenberg, qui contredit la position verticale du spectateur. Ces peintures « ne prennent plus l'aspect de champs verticaux mais celui de plateaux [flatbed] opaques et horizontaux. » Il ne s'agit plus de se référer à un tableau-fenêtre mais à « tout support sur lequel il est possible d'éparpiller des objets, d'inscrire des données, de recevoir, d'imprimer ou de reproduire une information, et cela de manière cohérente ou non. » Ces citations sont extraites du texte de Rosalind Krauss « Rauschenberg et l'image matérialisée », in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p.289.

104. Hal Foster, « Portrait de l'artiste en ethnographe », *op.cit.*, p.245

105. Rosalind Krauss, « Rauschenberg et l'image matérialisée », *op.cit.*, p.292.

106. *Idem.*, p.299

rapport à l'espace réel. »¹⁰⁷

Le « paradigme culturel » que Hal Foster lit, à la suite de Steinberg, dans le travail de Rauschenberg tient sans aucun doute à cette mise en équivalence du monde extérieur et du site de l'œuvre, équivalence qui oblige à un type de lecture effectivement discursive. L'œuvre est à lire et à comprendre, elle dresse des passerelles entre le dedans et le dehors, elle est moins fermée et auto-référentielle qu'ouverte, diffractée, surdéterminée. Cependant nous voilà revenus au point de départ. Le gain offert par la prise en compte du dehors et de l'extériorité dans l'œuvre, telle que les travaux *site-specific* l'incarnent, on l'a vu, au mieux, ne permet pourtant pas de comprendre ce que l'on perd, dans l'acception de Hal Foster, à se défaire définitivement de l'axe vertical dont il n'est pas certain que l'on ait intérêt à se débarrasser.

En quoi la coordination entre ce que Hal Foster nomme l'axe vertical et l'axe horizontal est aujourd'hui encore très nécessaire ? Cet axe vertical dont Rauschenberg se détache incarne un ensemble de données qui continuent de compter pour qui s'intéresse à la production contemporaine. « Peinture-comme-fenêtre » contre « peinture-comme-texte » dit Hal Foster, « logique temporelle » contre « logique spatiale » : ce que l'image de la fenêtre comme la dimension temporelle offrent de crucial concerne la distance et la réflexivité, en somme la possibilité pour l'art de ne pas être englouti par les opérations parfois complexes qu'il peut être amené à entreprendre. Si seul l'axe horizontal remporte la mise, le déplacement, la mobilité sont effectivement appelés à être convoqués tant par les artistes que par les institutions. Si l'axe vertical est capable de rencontrer l'axe horizontal, ces déplacements prennent un sens, s'inscrivent dans une histoire, font image dans le sens d'une lisibilité. « Cadrer le cadreur » écrit Hal Foster pour définir cette nécessaire distance critique. Car si les œuvres *site-specific* – dont l'histoire commence peut-être avec les *combines* de Rauschenberg – ont permis d'acter de l'immixtion du dehors dans la zone réservée à l'art qu'incarne d'abord l'œuvre puis le musée, elles ont aussi pris les risques de s'identifier totalement à cette extériorité, de perdre la distance qui permet simplement à ce dehors d'exister et que la fenêtre permet quant à elle de mesurer au moins depuis la Renaissance. Ainsi, le site n'existe que pour autant que des coordonnées

107. *Idem.*, p.300.

peuvent lui être attribuées, coordonnées qui impliquent évidemment de pouvoir entrer et sortir de ce site, de la même façon que l'on entre et que l'on sort du musée. Ce pouvoir d'entrée et de sortie correspond dans l'espace du film à une manière de s'appropriier le site choisi pour l'investigation singulière dont il fera l'objet. Dans les pages qui suivent, nous tenterons d'associer cette nécessité du cadrage comprise comme décentrement avec la donnée documentaire à laquelle est consacrée cette seconde partie de chapitre.

II. B. 1. MARTHA ROSLER, *THE BOWERY*, 1975 : INADÉQUATION ENTRE LE SITE ET SA SAISIE PHOTOGRAPHIQUE, « ASSOMBRISSEMENT DE L'ATMOSPHÈRE »

Avant de proposer une analyse de films contemporains qui permettrait de lier ces questions de site et de documentation, nous aimerions nous arrêter sur une œuvre non filmique. Réalisé par Martha Rosler en 1974-75, *The Bowery in two Inadequate Descriptive Systems* nous offre l'occasion de poser les termes de notre équation de façon quasi-programmatique. Cette œuvre photographique propose en effet de lier documentation, description et régime visuel dans un dispositif, ancré dans l'art des années 1970, qui marque sans aucun doute un tournant important dans la production artistique lorsque celle-ci choisit de s'emparer du réel. Ce tournant est d'autant plus important à établir qu'il s'inscrit en plein dans la veine conceptuelle qui insère de façon volontariste le langage dans l'œuvre et propose un usage « théorique » de la photographie. Que l'image et le langage s'attèlent ensemble à prendre en charge le réel, et dans le cas de Martha Rosler, à documenter ce dernier, permet à une proposition d'envergure de se faire jour : comme l'indique le titre de l'œuvre qui nous occupera ici, il se n'agira jamais de circonscrire ce réel comme si sa description pouvait l'épuiser, mais bien au contraire, d'établir de façon définitive une inadéquation fondamentale : entre les mots et les images, entre le réel et sa retranscription. L'œuvre de Martha Rosler apporte une pièce importante à l'échiquier que l'on tente de mettre en place. Dans les systèmes descriptifs que l'art à partir des années 1970 va être amené à élaborer, il ne s'agira jamais de circonscrire une réalité pour en fournir une image pleine et harmonieuse, mais de pointer au contraire les aspérités, les diffractations que porte cette entreprise descriptive. Si les œuvres qui nous occuperont dans la seconde partie de ce second chapitre s'éloignent de la tonalité purement conceptuelle adoptée par Martha Rosler, notamment en proposant un autre usage du langage et en adoptant le médium filmique, nous tenterons néanmoins de voir comment cet héritage continue d'informer la création contemporaine. Puisque la notion de site nous

guide, elle servira effectivement de passerelle : depuis les années 1970 et leur rigueur formelle qui ouvrent le site à son inadéquate documentation jusqu'à aujourd'hui et à une prise en compte du site par le jeu de bascule entre fiction et documentaire.

Un « projet d'archéologie historique »

Caractérisé par Benjamin H.D. Buchloh de « projet d'archéologie historique »¹⁰⁸, *The Bowery in two Inadequate Descriptive Systems* [Le Bowery en deux systèmes descriptifs inadéquats] se présente comme une séquence de vingt quatre panneaux noirs disposés en grille. Sur ces panneaux sont associés des photographies en noir et blanc prises dans le quartier new-yorkais du Bowery et des séries de mots (noms ou adjectifs). Ce système d'association entre texte et image n'est cependant pas adopté pour les trois premiers panneaux qui comportent uniquement du texte, les photographies n'apparaissant qu'au quatrième panneau. Dans la première série de panneaux noirs, les photos sont placées à gauche et le texte à droite. Lorsque les adjectifs sont remplacés par des noms, la position du texte et de l'image s'inverse : le texte à gauche et les photos à droite. Dans le dernier panneau, les positions s'inversent à nouveau : à droite le titre de l'œuvre, à gauche, une dernière photo. Les photos s'attachent à ce quartier déshérité de Manhattan. Il s'agit de devantures de magasins, de vitrines photographiées frontalement, sans profondeur. Aucune présence humaine ne les caractérise, celle-ci ne sera présente qu'à travers quelques « marqueurs ». Face aux photos, des séries de mots. Le choix des mots qui accompagnent les images provient d'un régime argotique, relatif à un état d'ivresse, à la boisson en général. Dans un texte sur lequel nous reviendrons, l'artiste commente et explique ce choix de mots :

« Les mots naissent à l'extérieur des bas quartiers et tombent peu à peu dedans, comme les gens tombent dans l'alcool ou en bas de l'échelle. Le texte finit deux fois, il comprend deux séries. Tout d'abord les adjectifs : ils débutent par des métaphores badines qui décrivent le tout premier stade d'intoxication, celui qui est communément acceptable, puis ils glissent vers une vision plus crue de la stupeur et de la mort. Une seconde série commence, avec des noms enracinés dans la culture du Bowery qui n'appartiennent pas au monde extérieur. Parfois, le texte fait directement référence aux photographies ; le plus souvent, si on cherche un lien entre le texte et l'image, il faut le voir dans cet assombrissement simultané de l'atmosphère qui parcourt parallèlement les deux systèmes. »¹⁰⁹

108. Benjamin H.D. Buchloh, « Une conversation avec Martha Rosler », in *Martha Rosler, Sur / Sous le pavé*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p.142.

109. Martha Rosler, « Pensées au cœur, autour et au-delà de la photographie documentaire » (1981), *Idem.*, p.195.

« L'assombrissement de l'atmosphère qui parcourt » le texte comme les images fait progressivement basculer l'œuvre dans une forme de documentation matérialiste qui retranscrit les impressions de l'artiste face à la crise financière que traverse New York en 1974 incarnée dramatiquement par la décrépitude du Bowery. Seulement, le projet de Martha Rosler ne se limite pas au simple enregistrement de cet effondrement urbain. Son idée est aussi de produire un espace de commentaire sur le statut de la photographie et du texte dans l'art de son temps, un projet qu'elle replace immédiatement dans l'histoire de la photographie documentaire américaine. Si donc il faut entendre au sens fort la proposition de Buchloh, voir dans le *Bowery* un « projet d'archéologie historique », c'est aussi et surtout parce que, selon ses propres termes, Martha Rosler élabore ici un « acte critique », qui, tout en commentant une situation sociale, commente aussi les « stratégies de représentation » propres à son époque : « Si l'appauvrissement est traité ici, il s'agit plus spécifiquement de l'appauvrissement des stratégies de représentation qui sont en train de vaciller toute seules, plutôt que de l'appauvrissement comme mode de survie. »¹¹⁰

La promenade de Martha Rosler dans le *Bowery* produit ainsi une proposition artistique pour le moins complexe, qui fait du site lui-même le lieu pour une documentation multiple. L'aspect « social » du travail est pris en charge par l'inadéquation volontaire des mots et des images, inadéquation qui dit bien l'impossible établissement d'une vérité à l'endroit d'un site aussi chargé. Inadéquation, insuffisance, insoumission : ce que cette impossible rencontre des mots et des images incarne c'est la difficulté du projet lui-même. Mais cette difficulté semble cependant déplacée vers un autre site, celui de la réflexivité historique.

Comment le Bowery bouscule l'art conceptuel

Il faut indiquer que cette question des rapports entre texte et image, quasi-thématisée par Martha Rosler dans l'œuvre qui nous occupe ici, correspond à la question centrale posée par l'art conceptuel. Contredisant la primauté du visuel et du perceptuel, l'art conceptuel aura travaillé à démentir jusqu'aux critères mêmes du jugement esthétique¹¹¹. À sa manière, mais aussi plus tard, Martha Rosler met en scène cette

110. *Ibid.*

111. On se reportera ici au texte de Benjamin H.D. Buchloh, « De l'esthétique de l'administration à la critique institutionnelle (Aspects de l'art conceptuel, 1962-1969) », in *L'Art conceptuel, une perspective*, Paris, Musée de la Ville de Paris, 1989. On y lira notamment : « [...] tous les critères traditionnels de jugement esthétique – le goût

« érosion de l'hégémonie du visuel »¹¹² qui importait tant aux artistes conceptuels, une érosion qui prend un sens tout particulier dans ce site du Bowery, abandonné politiquement et institutionnellement – rendu, en un sens, invisible –, et que le langage lui-même ne peut qu'imparfaitement relayer. Comment faire face à cette érosion ? L'art conceptuel, et Martha Rosler, y répondent par la mise en place de protocoles et de stratégies qui « programment » l'aspect laconique des images ou des mots qui instruisent ces œuvres. Si l'expressivité est clairement balayée par la banalité des images ou même des expressions employées dans le *Bowery*, ce qui structure l'œuvre est l'exposition des procédures qui l'ont engendrée. L'aspect sériel de l'œuvre, sa rigueur, la présence de la grille qui classe, range, ordonne les informations assemblées par l'artiste : ces recours tant formels que structurels appartiennent à l'art conceptuel. Ils permettent d'agencer le donné, le réel, et d'effacer toute trace de subjectivité. Et pourtant, si le geste de Martha Rosler dans cette œuvre continue de surprendre, c'est aussi parce que le programme conceptuel y est légèrement dérouté. Le langage par exemple. La présentation typographique de ces mots et expressions, accolés aux images, relèvent bien du graphisme conceptuel, cependant, comme le lui fait remarquer Benjamin H.D. Buchloh,

« La dimension linguistique renverse complètement l'esthétique conceptuelle parce que vous introduisez un type de langage proche de celui d'Artaud, opposé au modèle tautologique, autoréflexif, auto-référentiel et analytique. Brusquement, le langage est directement somatique et physiquement remotivé. Tous les termes qui accompagnent vos photographies relèvent de l'argot du corps et des descriptions sociales de l'état d'ébriété. Ce modèle de langage que vous introduisez est donc, dans sa référence à une réalité sociale présente dans le quotidien le plus banal, [...] anti-conceptuel [...]. Vous établissez un contre-modèle radical [...]. »¹¹³

Ce qui décompose et dérange le modèle conceptuel a donc à voir avec cette « somatique » du réel qui traverse effectivement le Bowery, et du même coup l'œuvre de Rosler, établissant des coordonnées tout à fait extérieures à celles des systèmes, programmes, procédures ou dispositifs conceptuels. Un réel qui, une fois encore, travaille à démettre par le donné les logiques élémentaires du modernisme. Ce que les

ou la connaissance – ont été programmiquement vidés de toute raison d'être, et la définition de l'esthétique devient en fait une affaire d'ordre linguistique et de convention de langage, ainsi qu'un contrat légal et un discours institutionnel [...], p.29.

112. L'expression est de Benjamin H.D. Buchloh, *Ibid.*

113. Benjamin H.D. Buchloh, « Une conversation avec Martha Rosler », *op.cit.*, p.144.

mots et expressions égrenés dans l'œuvre amènent avec eux, c'est une série d'éléments clairement référencés faisant irruption dans le protocole et faisant dévier les visées analytiques tout en les exposant. Cette importance des liens entre vernaculaire et langage, l'un venant systématiquement perturber l'autre, irrigue tout le travail de Martha Rosler, qui à propos du *Bowery* déclare : « [...] je pense que nous devrions ici faire référence au levain ludique et humoristique, poétique et comique qu'offrait le langage. Anonyme, collectif, historique, vernaculaire et nuancé, il possédait de nombreux attributs que j'aurais aimé trouver dans la photographique et dans l'art en général. »¹¹⁴ La puissance du vernaculaire tient en somme à sa capacité de dépassement de l'agencement artistique. Plus vaste, plus complexe, plus mouvant aussi, le vernaculaire posséderait cette force de déviance qui dérange la grille moderniste, ici incarnée par le dispositif général de l'œuvre.

L'ouverture théorique et critique : textes et images renouvellent l'effet de cadrage

Si l'œuvre de Martha Rosler retient notre attention, c'est parce qu'au-delà du reportage « avisé » qu'elle propose du quartier du Bowery, elle opère un mouvement tout à fait essentiel pour notre propos : celui d'accompagner son œuvre par un texte que selon les catégories que l'on a soumises plus haut, nous pourrions ranger du côté de l'essai historico-théorique. Rédigé en 1981, le texte intitulé « Pensées au cœur, autour et au-delà de la photographie documentaire » exige d'être lu comme une réponse rétroactive au projet photographique. Sa construction, les arguments invoqués, la présence d'images et de notes de bas de page relativement développées vont bien au-delà de ce qu'un artiste pourrait produire théoriquement pour accompagner une œuvre. Martha Rosler a régulièrement recours à l'écriture qu'elle utilise comme le pendant théorique de son œuvre photographique et vidéo. Dans l'introduction à l'édition de certains de ses écrits, elle écrit, à propos de l'écriture critique :

« L'objectif est de suggérer un ensemble de problématiques qui ne sont pas uniquement centrées sur la production d'images, l'exposition et la réception – en art, en photographie et en vidéo – mais aussi sur les circonstances qui les conditionnent [...]. Plutôt que de proposer une théorie de l'art qui consisterait en objets ou événements statiques et connaissables, j'ai cherché à la comprendre comme un ensemble de possibilités cryptées qui s'instituent [...] à l'intérieur d'un ensemble de circonstances

114. *Ibid.*

sociales spécifiques.»¹¹⁵

Cette idée de « contexte », de « circonstances », guide en effet la rédaction du texte de 1981 qui revient, à quelques années d'écart, sur l'expérience du *Bowery*. En dépliant l'ensemble des circonstances – historiques, sociales, artistiques, économiques – qui accompagnent l'œuvre elle-même, au sens où elles la déterminent, la modèlent mais aussi la perturbent ou l'évacuent, Martha Rosler produit un geste important du point de vue de l'art comme espace critique : fabriquer d'autres « sites » que la seule œuvre plastique destinée au musée. Si la photographie est affaire de cadre et de cadrage, le texte de Martha Rosler se donne pour tâche d'ajouter un cadre critique au geste initial qu'elle poursuit : documenter le quartier du Bowery. Dans un mouvement de mise en abyme, on peut ainsi lire « Pensées au cœur, autour et au-delà de la photographie documentaire » comme le cadre du cadre, comme le moyen d'avancer encore plus près de la réalité qu'il s'agit de saisir. Cependant, comme l'écrit l'historienne de l'art Catherine Quéloz à propos du travail de Martha Rosler et du rapport de celle-ci à la théorie,

« Il s'agit de se débarrasser avant tout de la fâcheuse habitude d'utiliser la théorie pour maintenir une distance avec l'objet d'étude – distance qui réifie et maîtrise – de s'opposer à la conception dominatrice de la théorie, qui divise, exclut, tient à distance, réduit au silence, censure et dévalorise. »¹¹⁶

La théorie telle que la pratique l'artiste vise avant tout à abolir les hiérarchies entre image et savoir, discipline et médium. Ainsi, le rapport premier au « site », ici le Bowery, devient l'espace d'une interrogation qui jamais ne réduit l'objet choisi à une seule acception (visuelle, scripturale). Le texte qui revient donc sur l'œuvre réalisée dans le quartier new-yorkais, rédigé plusieurs années après l'œuvre elle-même, tente de circonscrire le « site » théorique et critique dans lequel celle-ci s'insère. Hautement politique, le texte de Martha Rosler revient sur les conditions de possibilité d'une photographie documentaire, sa portée tant sociale qu'économique. Complexe dans sa construction, incisif dans le ton choisi par l'auteur, il traverse les époques, les figures, les objets, établissant une sorte de plateforme de lecture globale insistant sur

115. Martha Rosler, « Préface », in *Decoys and Disruption. Selected Writings, 1975-2001*, 2004, New York, MIT Press, p.ix. Ma traduction.

116. Catherine Quéloz, « Martha Rosler, l'hypertexte de la performance », in *Martha Rosler sur/sous le pavé*, *op.cit.*, p.28.

cette idée centrale : l'objectivité photographique n'existe pas. Instrument politique et économique, la photographie est profondément liée aux données contemporaines du monde dans lequel elle est amenée à intervenir. Pourchassant le sensationnalisme, la charité, le patriotisme, Martha Rosler démonte cette logique d'imbrication, qui repose sur un certain nombre de « clichés » qu'elle démêle également, sur laquelle il nous est impossible de revenir¹¹⁷. Ce qui nous intéresse néanmoins, c'est la façon dont l'œuvre, *The Bowery in two Inadequate Descriptive System* continue d'être commenté par l'artiste au sein d'un essai critique et politique sur le statut de la photographie documentaire. Le texte comme prolongement de l'œuvre, voire même comme « exposition rétroactive » de l'œuvre.

Il est de ce point de vue tout à fait central de souligner que ce texte s'ouvre sur une série de photographies « historiques », plus ou moins connues, que l'artiste légende¹¹⁸. À forte connotation sociale, s'étendant sur toute la durée du XX^e siècle, ces vingt-et-une photographies offrent un cadre visuel au texte¹¹⁹. Elles jouent comme introduction, avant-propos aux questions qu'il soulèvera ensuite. Parfois conservées au sein des mises en pages proposées par les magazines de l'époque, elles situent très directement le débat du côté de ce que la photographie documentaire porte en elle d'ambiguïté¹²⁰. D'un point de vue méthodologique, elles affirment sans aucun doute

117. La stratégie rédactionnelle complexe choisie par l'artiste pour ce texte la tient éloignée des moments synthétiques, définitionnels qui permettraient à son texte d'être rhétoriquement « admissible ». Sa logique interne échappe de façon constante à toute lecture globale. L'auteur explique d'ailleurs dans la première note de bas de page : « Si cet article était un essai historique, il aurait fallu commencer par expliciter les idées de vérité et leurs relations avec le développement de la photographie, exposer clairement les origines de l'instrumentalisation de la photographie, démêler l'écheveau de la photo 'naturaliste' (la pratique de la photographie à scandale, d'information, socialiste, communiste et 'objective') et il aurait fallu, enfin, distinguer le documentaire social d'autres conceptions moins bien définies du documentaire et qui demeurent jusqu'ici innomées. » Une forme d'évitement face à la théorie traverse le texte, une stratégie qu'il faudrait d'ailleurs interroger, et qui n'empêche en rien la densité critique de ce dernier.

118. En tout cas dans la version de 1981 du texte publié dans *3 Works/Martha Rosler* par The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, republié en 2006. La version française du texte, que nous avons déjà mentionnée, insère les photographies au cours du texte lui-même.

119. Dans la postface de l'édition de 1981, intitulée « Afterword : a history », Martha Rosler explique que cette série d'images placée à l'avant de son texte « Pensées au cœur, autour et au-delà de la photographie documentaire » est un hommage aux photographies qui ouvrent le fameux ouvrage coordonné par James Agee et Walker Evans, *Louons maintenant les grands hommes*, publié en 1941 aux États-Unis et documentant, par le texte et par l'image, les ravages de la Dépression dans le sud du pays.

120. Un exemple parmi d'autres : Martha Rosler publie une photographie prise dans les années 1950 par Elliot Erwitt pour l'office du tourisme français qui montre un homme à vélo, de dos, dans la campagne française, portant sur son porte-bagage un petit garçon tenant une baguette de pain. Deuxième image : cette photographie d'Erwitt est rejouée vingt ans plus tard pour les besoins d'une publicité télévisée pour la carte de crédit Visa. Troisième occurrence publiée par Martha Rosler : dans la rubrique voyage du *Sunday New York Times* en 1981, la photographie d'Erwitt est à nouveau remise en scène, en Guadeloupe. Cette fois-ci, un grand-père et son petit-fils noirs. Le journaliste commente : « Grâce au ciel, tout est resté français, ou du moins français caribéen. » « Je voudrais plaider contre la possibilité d'une esthétique non-idéologique », écrit un peu plus loin Martha Rosler,

ce qui relève d'une prise de position assez radicale de la part de Martha Rosler : pour parler des images, et avant de faire intervenir le discours, on met en avant les images. Le choix de Martha Rosler, qui agit ici à la manière d'un commissaire d'exposition, sélectionnant et légendant, met ainsi en avant l'importance d'un champ, constitué par la mémoire des images elles-mêmes. Ce que l'artiste nous permet de saisir concerne ainsi le « contexte » dans lequel, quelle que soit l'époque, la photographie documentaire a été reçue, publiée, mise en page, manière d'insister sur la politisation de ce débat. Chaque image convoque un travail d'explicitation : encadrement, renseignement, inscription dans un contexte ou même dans un récit personnel. Dans tous les cas, il s'agit de comprendre l'entreprise argumentative comme un travail de documentation visant à empêcher les images de « flotter », sans arrimage conceptuel, contextuel ou sans point de vue.

Le texte lui-même présente un nombre important de notes de bas de page, qu'il faut également considérer comme le prolongement d'une démarche explicative. Ces notes de bas de page présentent un « site » à part entière offrant la précision d'une information, l'approfondissement, la prise de position plus personnelle, le renvoi à une référence... Martha Rosler puise dans tous ces registres, complexifiant ainsi la lecture du texte mais aussi sa compréhension : en faisant coexister des régimes d'énonciation aussi divers, elle élargit considérablement la notion même de texte critique. Ainsi, « Pensées au cœur, autour et au-delà de la photographie documentaire » accède au statut d'objet artistique en articulant principe d'écriture, présence des images et contenu politique.

Walker Evans

Dans la filiation que le texte de Rosler tente de dessiner revient une figure marquante pour l'artiste, celle de Walker Evans (1903-1975), avec qui le projet du *Bowery* dialogue de façon constante. On peut même établir que le travail de Martha Rosler vise dans cette série à quasiment « évider » les photographies d'Evans de toute trace humaine. L'artiste le raconte elle-même :

« Pour *The Bowery*, je pensais qu'Evans était le meilleur spécialiste de l'environnement urbain. Il savait représenter les diverses manières dont la boutique, la rue et les passants forment une unité.

in « Pensées au cœur, autour et au-delà de la photographie documentaire », *op.cit.*, p.186.

Cela me permettait d'extraire les gens et de regarder le paysage des rues de la ville, d'une part parce que les fantômes des gens sont là, si je puis dire, d'autre part, parce qu'ils sont sur les photographies d'Evans, mais aussi parce que nous comprenons déjà ce qu'est une rue en ville et ce que le Bowery représente, etc. »¹²¹

La fonction mnémonique qu'incarnent les images prises par Walker Evans est centrale dans l'argument de Martha Rosler: c'est parce qu'elles hantent une culture visuelle collective que ces images peuvent être maintenant (en 1974-75) vidées de ce qui les caractérise et de ce qu'Evans avait placé au cœur de son travail: les gens, anonymes, la foule, les passants. Neutralité, pureté de l'enregistrement, frontalité: le travail photographique de Walker Evans et son acception du « style documentaire » trouve dans les années 1970 l'occasion d'une relecture par les artistes qui s'intéressent à la photographie documentaire et qui souhaitent se tenir éloignés des enjeux sensationnalistes du photojournalisme¹²².

À propos de la mise en place du projet du *Bowery*, Martha Rosler revient sur l'influence de Walker Evans:

« [...] j'étais très impressionnée par une photo prise par Evans d'une devanture de magasin avec une collection de chapeaux empilés contre une vitrine. On aurait dit l'inversion bohème du discours urbain conventionnel: pour lui, la rue était l'endroit sûr et connu, et l'intérieur du magasin était une zone obscure avec une faible lueur, un espace inconnu, confusément dangereux. Pour moi, la photographie traite de cela: de l'impossibilité fondamentale de connaître ou de dévoiler cet espace intérieur. »¹²³

À de nombreuses reprises dans ses textes et dans les entretiens qu'elle a donnés, Martha Rosler indique l'importance de la citation dans son travail, ce qu'elle appelle le « comme si ». L'exemple donné ici de la photographie prise par Walker Evans qui hante son propre travail photographique joue comme citation latente. L'artiste trouve dans les avancées documentaires des années 1930, et qu'incarne la figure de Walker

121. Benjamin H.D.Buchloh, « Une conversation avec Martha Rosler », *op.cit.*, p.146-147.

122. Sur Walker Evans et le style documentaire, nous renvoyons à l'ouvrage d'Olivier Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Paris, Macula, 2001. Sur l'entreprise de lisibilité du style documentaire, dont hérite Martha Rosler, l'auteur écrit: « En résumé, pour le 'style documentaire', ce n'est pas simplement l'image qui est lisible, mais - ceci expliquant cela - le monde lui-même. En rupture avec les justifications traditionnelles de l'art et de la photographie artistique, qui voyaient dans la transfiguration du réel le seul accès possible à une essence cachée, les tenants du mouvement affirment que l'examen photographique de la surface des choses et des êtres a déjà valeur de connaissance. », p.209.

123. Benjamin H.D.Buchloh, « Une conversation avec Martha Rosler », *op.cit.*, p.141.

Evans, une double exigence qu'elle reprend à son compte : celle de prendre le monde comme décor fondamental et absolu de l'activité photographique qui cherchera à en enregistrer les signes mais aussi celle qui vise à contrecarrer l'exhibitionnisme. Le projet de Martha Rosler l'affirme : comme c'est le cas pour cet intérieur de magasin, quelque chose résiste à l'entreprise documentaire qui trouve le chemin de sa mise en image autant à travers les photographies qu'à travers les mots qui les accompagnent.

Conclusion

Le « site » aura trouvé ici différentes acceptions : le site géographique du Bowery new-yorkais, le site cadré par Martha Rosler dans ses photographies, le site de l'œuvre mettant en lien images et textes, le site du texte rédigé après l'œuvre mais qui continue de la commenter, le site historique de l'imaginaire visuel de l'artiste, celui de Walker Evans... On voit à quel point cette idée traverse les pratiques et les discours. Quelles qu'en soient ses différentes acceptions, l'idée de site rejoint fondamentalement le projet photographique : comment cadrer, donc proposer un point de vue, donc documenter, un espace ? C'est tout le sens de la controverse que nous avons décrite un peu plus haut : faire du site une question pour l'histoire de l'art, c'est tenter de mesurer des écarts, des distance entre un dedans et un dehors, entre ce qui échappe au cadre et ce qui lui appartient encore. Toute la démarche de Martha Rosler travaille ces questions.

Dans la tradition initiée par l'artiste, ces questionnements sur ce qui lie le site au geste de la documentation sont prolongés aujourd'hui. Cette idée d'une inadéquation entre texte et image, telle que l'œuvre du *Bowery* a permis de l'établir, fera figure d'ossature générale pour les projets filmiques abordés dans les pages qui suivent, même si les œuvres en question évacuent l'usage du texte. Attachés à des sites précis, les films traités dans cette fin de chapitre ne se donnent pas pour objet leur complète restitution. Il ne s'agit là en aucun cas d'une forme de renoncement ou de démission. Au contraire, et comme chez Martha Rosler, les projets travaillent à partir de cette inadéquation que les années 1970 auront permis de mettre au jour, et surtout de mettre en forme à travers l'art conceptuel. Un certain vide a été admis, repéré, qui rend impossible la totale adéquation entre un objet et sa représentation. Les années 1970 – l'œuvre photographique de Martha Rosler en témoigne – auront non seulement travaillé à rendre visuellement cette inadéquation, elles auront aussi contribué à la théoriser. Les œuvres contemporaines héritent de cet effort épistémologique qui

engage si immédiatement la production artistique. Leur question n'est plus cependant celle de la représentation de cette prise de conscience. Intégrées, digérées, ces difficultés servent aujourd'hui de préalable. Dans le parcours qui lie site et document, on cherchera à montrer comment le décollement face au réel n'empêche en rien la documentation. C'est parfois en frôlant la fiction, en jouant sur la bordure, que certaines œuvres filmiques contemporaines s'emparent des réalités choisies. Du modèle conceptuel à son héritage contemporain s'élabore une véritable continuité : depuis l'interrogation sur le cadre jusqu'à la contamination fictionnelle de celui-ci il s'agit bien de permettre au médium (photographique ou cinématographique) de prendre les mesures du réel.

Silberhöhe (2003) – *La ville fantôme*

Le film d'Antonioni, *L'Éclipse* (1962), comporte une fin étrange, souvent commentée¹²⁴, qui se déroule dans l'un des décors récurrent du film, un croisement de rue dans le quartier moderne de l'EUR au sud-ouest de Rome, point de rendez-vous des deux personnages principaux. Cette fin est clairement séparée du reste du film : les protagonistes principaux en sont exclus et il s'agit simplement du montage de plans descriptifs du décor en question, traversé par de rares passants. Délivrée du cadre de la narration, cette séquence est pourtant on ne peut plus dramatisée. Par le jeu du montage et de la bande-son, le quartier de Rome choisi par Antonioni devient le personnage principal d'une séquence extrêmement dense qui donne le sentiment de recommencer le film, là où il s'agit tout au contraire de le conclure. Cette fin de film semble préparer le terrain pour une nouvelle intrigue, plus inquiétante, plus obscure que celle développée jusque-là. Une atmosphère de fin du monde, comme avant la catastrophe, se déploie tout au long du montage de ces différents plans pourtant a priori anodins : vues du ciel, plans de chantiers, passage de bus, enfant dans un landau, vent dans les arbres, la nuit tombe progressivement. Totalement dénoués de la fiction à laquelle ils appartiennent pourtant, ces plans semblent consacrer la façon dont le film s'engouffre dans son propre décor, cannibalisé et aspiré par ce dernier comme si lui seul pouvait en avoir le dernier mot. Puissance du site, qui finit par avoir raison des destins qu'il a pourtant accueillis un temps. Le cinéaste lui offre une sorte de symphonie crépusculaire constituée par des plans sans aucun doute

124. Dernièrement, l'artiste Victor Burgin en a fait le centre de l'une de ses conférences du Jeu de Paume, donnée le 9 janvier 2010, intitulée « Le film qui vient à l'esprit. L'éclipse du temps », www.jeudepaume.org/pdf/Burgin_EclipseduTemps.pdf. [Consulté le 25 août 2010].

millimétrés et, à leur manière, documentaires: rien n'évoque mieux le vide qui parcourt toute la filmographie d'Antonioni que cette fin de *L'Éclipse* toute occupée à célébrer la ville comme espace décentré, quasi-hors du monde (la seule information délivrée par la séquence est celle annoncée par la une d'un quotidien lu par un passant et annonçant la « guerre atomique »), dont toute forme de communication semble exclue. Science-fictionnelle, cette séquence semble donner la parole à une documentation bien singulière de l'espace urbain, documentation mise en scène et montée à l'excès, traversée par la fiction ne serait-ce que par l'attente qui la caractérise: que nous annoncent ces plans ? S'il s'agit très manifestement d'une prise de pouvoir du site sur le projet narratif, cette prise du pouvoir se fait par l'entremise des moyens et des effets proprement cinématographiques.

Surexposée comme elle l'est à la fin du film, dont elle est à la fois l'aboutissement, le commentaire et la mise en abyme, cette séquence est celle qui sert de sous-texte au film de Clemens von Wedemeyer, *Silberhöhe*. Lors de ses études d'art à Leipzig, l'artiste se rend attentif au décor urbain dans lequel il vit :

« Dans ces rues vides, j'ai eu le sentiment d'être sur un plateau de cinéma pour un film en préparation, jamais réalisé. Il m'a semblé important d'archiver cette situation, en ayant conscience que ces rues et ces vues changeraient. Les urbanistes imaginaient déjà la façon dont ils allaient abattre des appartements ou des quartiers entiers autour de Leipzig et de Halle – parce que personne ne savait quoi faire d'autre avec, ou comme une manière de stabiliser les loyers dans la région. »¹²⁵

Ce qui aiguille le projet du film se tient donc entre la volonté de filmer, d'enregistrer une sorte de dépérissement urbain, consécutif en Allemagne de l'Est à la chute du Mur, et de faire basculer cet archivage du côté d'une fictionnalisation, celle du plateau de cinéma, puisque l'aspect vide de ces quartiers fait signe pour l'artiste vers l'idée de décor. Cette tension est évidemment intéressante, car elle prépare le terrain pour un documentaire qui n'en sera pas tout à fait un. C'est ici que la référence à Antonioni prend tout son sens, et il est central ici que l'équation prise en charge par l'artiste ait été amenée à mêler documentarisation, banlieue et vide. La fin de *L'Éclipse* se présente dans ce cadre comme le protocole visuel à appliquer pour établir au mieux la somme des différents éléments :

125. « Interview with Clemens von Wedemeyer by Sabine Huzikewiz », in *Skulptur projekte muenster 07*, Vorspann, Verlag der Buchhandlung, Walther König, Cologne, 2007, p.151-152. Ma traduction.

« Au départ, j'étais à la poursuite d'un vocabulaire approprié à la description d'un espace vide, utilisé par le temps ; en d'autres termes, adopter une grammaire filmique qui ne soit pas une intrigue comme c'est le plus souvent le cas avec les remakes classiques. Le point de départ était la reconnaissance de similarités entre la banlieue de Rome dans la fiction d'Antonioni et la réalité de ville de Halle an der Saale. En un sens, j'ai superposé ces atmosphères dans mon film de façon à les analyser. »¹²⁶

Le film d'Antonioni servant ici de « grammaire » filmique, que donne son « application » dans *Silberhöhe* ? Clemens von Wedemeyer s'intéresse aux immeubles de logements vides. Dans cette recherche, il découvre à Halle an der Saale un ensemble de lotissements construit dans les années 1970 qui constituera le décor de *Silberhöhe*. Composé d'un ensemble de plans descriptifs de la ville choisie, quasiment vidée de toute présence humaine, son film commence dans la nuit par un éclair, accompagné par un coup de tonnerre, qui vient illuminer un ensemble de barres d'habitation. La bande-son du film se compose de celle d'Antonioni à laquelle sont ajoutés de nombreux effets visant à dramatiser les plans : le montage du film correspond à une sorte de récit désarticulé qui travaille à faire du décor choisi un espace étrangement inquiétant, qui sort progressivement de la nuit. Le début du film se concentre sur un intérieur dans lequel la télévision, allumée, qui cite explicitement les derniers plans de *L'Éclipse*, sert à la fois de source lumineuse et de bande-son. Filmés en plan fixe, différents contre-champs lui sont attribués : bouquets de fleurs, radiateurs, rideaux et paniers de fruits qui apparaissent comme des natures mortes illuminées par l'écran soumis à un zapping qui enchaîne différentes sources sonores. Le jour se lève, on quitte le pavillon pour différents plans d'ensemble : la cité apparaît, des oiseaux dans le ciel, des bretelles d'autoroutes, des parkings, la neige, le vent qui glisse dans des immeubles abandonnés. Puis des images de débris, de grues, la mise en pièces du quartier se fait plus précise. Un plan sur des gravas qui « coulent » le long du plaque de béton vient manifestement répondre au plan qu'Antonioni consacre à l'eau qui s'écoule d'une barrique pour rejoindre le caniveau. Quelques plans s'attachent à des usines ou constructions environnantes qui semblent elles aussi abandonnées, puis la nuit retombe progressivement et les premiers plans réapparaissent, permettant à une boucle de se former.

L'idée d'un va et vient comparatif entre Antonioni et *Silberhöhe* n'aurait aucun sens.

126. *Ibid.*

Si certains parallèles visuels sont bien remarquables, ce n'est pas dans le sens du remake qu'il faut comprendre le geste de Clemens von Wedemeyer. Il s'agit plutôt d'une expérimentation visuelle : à l'étrangeté de la séquence d'Antonioni, qui doit tout au montage et à la bande-son, donc aux moyens cinématographiques, vient répondre l'étrangeté de cette banlieue allemande, dont le rendu visuel s'apparente, comme chez Antonioni, à cette idée d'approcher les « bords » de la fiction. Si la fin de *L'Éclipse* donne le sentiment d'une catastrophe imminente, comme si nous allions plonger dans un autre film, qui raconterait une toute autre histoire, dans *Silberhöhe* aussi il s'agit de travailler dans les franges : l'action réelle semble toujours sur le point de démarrer. Cependant, l'enchaînement des plans et l'effet de « condensation » de ce sentiment d'étrangeté nous ramène à cette idée qu'il n'y a rien à attendre : la déréalisation de ces espaces est le vrai sujet des deux films. La séquence de *L'Éclipse* fonctionne comme un court film expérimental compris comme débranchement de la convention narrative qui a par ailleurs guidé le reste du film. En fournissant la méthode de ce décrochement, il permet à Clemens von Wedemeyer de procéder à une double opération : conserver l'objectif « documentaire » qui caractérise la séquence originale, attachée à ce quartier romain, mais faire basculer cette documentarisation dans une entreprise beaucoup plus expérimentale, qui fait cohabiter cette prise en charge du réel avec la mise en place d'un dispositif formel à priori éloigné de ce type de programme. Dans le geste de l'artiste se loge donc, en même temps qu'un documentaire pour le moins inhabituel sur un quartier d'une ville d'Allemagne de l'Est, une réflexion plus analytique sur le projet d'Antonioni. Dans les deux cas, ce qui retient notre attention concerne la manière dont un site choisi oblige et contraint un artiste à produire une méthodologie cinématographique capable d'intégrer la singularité de ce dont ce dernier prétend traiter. La banlieue romaine en construction partage avec la banlieue allemande à l'abandon l'aspect d'un terrain non-fini, esquissé, mal compris sans doute aussi, absurde, tous ces caractères conduisant à rendre l'atmosphère de ces espaces difficilement saisissable selon les critères admis du documentaire. En passant par les franges de celui-ci autant que par celles de la fiction, Antonioni comme Clemens von Wedemeyer obtiennent un résultat formel plus proche de l'expérience que procurent ces espaces. Il s'agirait donc ici de déterminer quelle courroie de transmission formelle sera la plus à même de rendre l'étrangeté des sites choisis.

Die Siedlung (2004) – « *Which way is the West ?* »

Die Siedlung commence par un panneau noir : « Recherches pour un film à Leipzig, Grünau ». Le film se présente comme un repérage filmé caméra à l'épaule consacré à cette zone urbaine à l'abandon, espace de projection pour de nombreux désirs de construction et de développements économiques jamais réalisés. Un document qui aurait pour horizon la reconstruction de l'Allemagne de l'Est. Réalisé sous un soleil estival, le film de Clemens von Wedemeyer tente de restituer le délabrement économique et social de la ville. Les premières images se concentrent sur une ancienne caserne abandonnée, construite par les nazis puis occupée plus tard par l'Armée rouge. La voix-off nous en explique très succinctement l'histoire. La caméra continue son déplacement. Le long d'une route goudronnée qui semble n'avoir jamais été terminée - « On se croirait dans un western », nous dit la voix-off - le sentiment de vide s'accroît. La nuit tombe progressivement, quelques habitants sont filmés. Des coupes franches, avec panneau noir, interviennent régulièrement. La seconde partie du film est consacrée à une visite du quartier par un agent immobilier destinée à une jeune mère et sa fille, prétexte à une explication du fonctionnement de cette zone urbaine. Dans un premier temps, l'agent immobilier décrit la façon dont une maison pourrait être construite sur un emplacement pour le moment encore vide. Ses gestes racontent le salon, le jardin, la cuisine en désignant des espaces inoccupés. Il vante la capacité pour de jeunes familles d'acheter des terrains et de les faire construire, la politique de la ville encourageant ce type d'achat en réduisant les prix. Ce serait ainsi, explique-t-il, par l'accès à la propriété privée, que cette catégorie sociale intégrerait la communauté. Le fonctionnement de ces nouvelles propriétés semble à ce point idéal, qu'il n'est nul besoin de construire de séparations entre les maisons. Les plans imaginés par les urbanistes pour cette future zone pavillonnaire auraient, toujours selon l'agent immobilier, comme source les constructions historiques du Bauhaus : les maisons construites selon ce modèles ne remportèrent cependant que peu de suffrage auprès des acheteurs, et demeurent aujourd'hui encore inoccupées. Par ailleurs, dans les années 1970, ce quartier a accueilli des nombreux immeubles d'habitation collective, aujourd'hui progressivement détruits. La voix-off, cette fois-ci de l'artiste, nous explique le passage, hautement symbolique, de l'habitation collective à la propriété privée qui remodèle intégralement le quartier : un reconditionnement social qui permet à l'Etat de se débarrasser de ses anciennes propriétés. La fin du film se concentre sur l'espace de jonction entre les quartiers des habitations collectives et

ceux dévolus aux futurs pavillons : un lac artificiel qui devait être enjambé par un pont, jamais construit lui non plus. Au bord de ce lac, un chômeur raconte ses difficultés. Impossible de trouver un travail, incompréhension devant la manière dont son quartier évolue et dont il se sent manifestement de plus en plus exclu.

Le film de Clemens von Wedemeyer enregistre les contradictions, visibles ou latentes, qui accompagnent la restructuration de cette ville d'Allemagne de l'Est. Délaissée, délabrée, celle-ci s'apprête pourtant à accueillir une nouvelle population. Les nouvelles constructions filmées à la fin du film l'attestent. Cependant, malgré les bonnes volontés des pouvoirs publics, l'artificialité complète de ces constructions ne parviendra pas à suturer les blessures propres à ces espaces urbains, que l'histoire a malgré tout violemment traversés. De la caserne nazie à l'occupation par l'Armée Rouge, des habitations collectives à la propriété privée, le film démontre la façon dont le collage a régi le passage d'un règne – historique, politique, économique – à l'autre. Un collage qui déconstruit l'idée même cohérence. En friche, collectant des espaces qui ne seront jamais reliés les uns aux autres, le film est à l'image de ce lieu : incapable d'établir de la continuité. Réalisé sur le mode de l'esquisse, par touches successives, sa forme répond au délabrement qu'il décrit. Le drame social du chômeur, confié en fin de parcours, permet cependant d'en établir l'objet véritable en se heurtant à l'autre témoignage direct, celui livré par l'agent immobilier, version « officielle » forcément orientée, du destin promis à ces espaces. Ces zones urbaines entièrement abandonnées sont des espaces tragiques.

En mettant en rapport la réalisation et la forme définitive de son film avec la situation du site qu'il documente, Clemens von Wedemeyer, une commentatrice le note, pourrait bien s'être inspiré d'*Allemagne année 90 neuf zéro* de Jean-Luc Godard (1991)¹²⁷. « Fable savante »¹²⁸, *Allemagne année 90 neuf zéro* est un film-fragment, aussi accidenté que l'est l'Allemagne de l'Est à la chute du Mur. Suivant l'errance d'un espion dont le travail n'a plus aucun sens, Lemmy Caution – ressuscité depuis sa présence dans *Alphaville* –, le film agence histoire, textes philosophiques, musique, fragments cinématographiques, tentant de faire le portrait d'une culture et d'un pays

127. C'est en tout cas l'hypothèse développée par Ariane Beyn dans son texte « Notes on the two film sketches 'Silberhöhe' and 'Die Siedlung' », in *Clemens von Wedemeyer: Filmmaterial 2. Silberhöhe / Die Siedlung*, GASAG / Kunstpreis, Berlin, 2005.

128. L'expression est de Nicole Brenez dans « Jean-Luc Godard, Witz et invention formelle (notes préparatoires sur les rapports entre critique et pouvoir symbolique) », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, Vol. 15, n° 2-3, 2005, p.37.

dévastés. Cet aspect fragmentaire du film est affirmé dès les premiers mots prononcés par la voix-off :

« peut-on raconter le temps /le temps en lui-même /comme tel/et en soi /non, en vérité ce serait une folle entreprise/un récit où il serait dit/le temps passait/il s'écoulait /le temps suivait son cours/et ainsi de suite /jamais un homme sain d'esprit/ne le tiendrait /pour une narration/ce serait à peu près /comme si l'on avait/l'idée /de tenir pendant une heure/une seule et même note /un seul accord/et si l'on voulait /faire passer cela/pour de la musique. »

Dédié à l'histoire intellectuelle allemande, comprise comme somme immense que les événements du XX^e siècle auront en grande partie érodée, le film de Godard donne effectivement le sentiment d'une unité perdue, d'un puzzle impossible à reconfigurer. À l'image du territoire dont il s'empare, et que le film ne parvient volontairement pas à cartographier, le montage travaille à éparpiller par bribes les références, les images, les notes de musique, les mots. Face à cet éclatement, une « histoire de la solitude », que porte tout particulièrement la « solitude du narrateur », présent et absent, « oscillant entre deux vérités aléatoires, celle du document et celle de la fiction ». Placé sous le signe de la variation, qui permet les digressions, les écarts, les mouvements brusques, *Allemagne année 90 neuf zéro* est exemplaire de la façon dont un film, en inventant son objet, s'invente lui-même. Cette invention tient pour nous dans la puissance d'attraction du « site » choisi : chez Godard le territoire allemand compris comme culture disloquée, et chez Wedemeyer, évidemment à une toute autre échelle, bien plus « locale », la dislocation d'une zone urbaine. L'un et l'autre territoire, toute proportion gardée, jouant comme figure métonymique d'une Allemagne de l'Est en pleine dégénérescence, que l'on sent perdue. « Solitude, un état et des variations » est le sous-titre du film de Godard.

Von Gegenüber - From the Opposite Side (2007) – *L'homme à la caméra*

Invité à Münster pour le Skulpture Project de 2007, Clemens von Wedemeyer commence par visiter tous les cinémas de la ville. Il découvre le Metropolis, sur le point d'être détruit, situé tout près de la gare, dans le centre vivant de la ville. Le projet de l'artiste va consister à faire se relier ces deux espaces – la gare et le cinéma –, l'un et l'autre connectés à l'émergence de la modernité, par le geste hautement cinématographique du plan-séquence. Si les deux films dont nous venons de parler, *Silberhöhe* et *Die Siedlung*, prennent pied dans la fiction pour l'un et dans le documentaire pour

l'autre, *Von Gegenüber* tente de corréliser ces deux pratiques. Utilisant à la fois des figurants et des passants qui fréquentent la gare, Clemens von Wedemeyer tourne, en 35 mm, huit plans-séquence du déplacement d'un personnage (respiration, murmures et bruits de pas nous indiquent que ce que l'on voit est perçu par quelqu'un) dans l'enceinte et autour de la gare. Vingt-quatre heures sont ainsi couvertes : démarrant au lever du jour le film se terminera à la nuit. Une fois monté, le film sera projeté dans le cinéma Metropolis et c'est là que les visiteurs de l'exposition de Münster le découvriront. Entre espace public et flânerie privée, les plans filmés par l'artiste offrent une autre version de la ville comme site que celles proposées dans les films abordés précédemment. Il s'agit ici de saisir l'état d'un quartier en pleine activité, pris dans le flux du déplacement, dont le mouvement est peut-être la plus fondamentale des caractéristiques. Des situations très quotidiennes, des échanges entre les personnes devant lesquelles passe le filmeur, des plus intimes au plus impersonnelles. Comment documenter un espace public ?

Le procédé qu'emploie Clemens von Wedemeyer – qui cite d'ailleurs Vertov, *L'Homme à la caméra* (1929) et Beckett, *Film* (1965) – tente de concilier une réalité visible et une réalité mise en scène, conciliation dont l'espace d'inscription commun, le plan-séquence, a évidemment pour finalité d'oblitérer les différences éventuellement induites par ces deux options. Il semble que cette oblitération, cet effacement des différences entre le reportage et le script, a pour objectif de faire ressortir avec encore plus de force le lieu lui-même. La progression de la caméra, les personnes rencontrées, dont les visages se détournent ou non d'elle, les saynètes ou les dialogues qu'elle enregistre : tout contribue au vacillement, au glissement constant du document à la fiction qui renforce l'emprise du lieu. Le passage des mobiles dans le champ consacre le champ lui-même bien plus que la question de savoir si la présence des deux sœurs marchant en avant de la caméra a été voulue par l'artiste ou non. Comment qualifier cette emprise ? L'indécision qui innerve le film n'est pas cependant si tranchée : fiction et documentaire possèdent ici un caractère commun, celui de la description. Cette phrase de Louis Marin, extraite d'un article consacré à la mimésis et à la description, explicite au mieux cette idée :

« [...] la description peut susciter les forces de la connaissance rationnelle, par l'exactitude, la clarté, la distinction et la pénétration du regard [...]. Mais [la description] elle peut aussi provoquer les émois et les passions du cœur par le jeu de ses amplifications ou de ses ellipses, par le mouvement de ses hyperbates ou de ses prosopopées. Dans les deux cas, il n'en reste pas moins que la description

en langage, en visant objets et êtres dans leur simultanéité, et procès et événements comme des spectacles ou des tableaux, semble suspendre le temps et étaler le récit dans l'espace. »¹²⁹

Attaché au langage écrit, ce passage pourrait tout aussi bien servir le langage cinématographique tel que Clemens von Wedemeyer l'utilise ici. Le plan-séquence joue effectivement sur ces deux tableaux que sont l'exactitude documentaire et l'amplification fictionnelle et travaille à « étaler le récit dans l'espace ». L'intérêt de l'entreprise descriptive fournie par le film est de la faire dépendre du déplacement dans l'espace de cette caméra humaine : celle-ci nous procure un point de vue intérieur à l'espace choisi tout en développant un regard mobile, curieux, attiré par les menus événements sur lesquels il s'arrête. Pour garder à l'esprit ce que la citation de Louis Marin indique, il semble que le film de Clemens von Wedemeyer conserve comme intimement liées une démarche processuelle, que l'on pourrait voir héritée de l'art conceptuel et de ses opérations préméditées, et une démarche émotive, profondément connectée à la dimension d'expérience du geste de l'artiste. Le plan-séquence tel que l'utilise Clemens von Wedemeyer ici a cette fonction de rendre le geste de la description extrêmement palpable. Non seulement parce que la caméra est vue et non pas cachée des regards, mais aussi et surtout parce que l'espace tout entier de la gare lui est en réalité subordonné. Le vacillement entre documentaire et mise en scène donne une force inédite à l'idée de cadrage auquel rien n'échappe tout à fait. L'avancée de cet homme-caméra dans le décor donne le sentiment d'une mise à nu de cet espace, auquel le cadre de l'image donne comme une conscience de lui-même. De la photographie, l'artiste Jeff Wall écrivait :

« [La photographie] ne peut pas procurer l'expérience de la négation de l'expérience, mais doit continuer de procurer l'expérience de la description, de l'Image. Il est possible que le choc fondamental que la photographie a provoqué ait été de fournir une description dont on pouvait faire l'expérience comme on fait l'expérience du monde visible, et ce comme jamais auparavant. Une photographie montre donc son sujet en montrant ce qu'est l'expérience ; dans ce sens, elle propose une 'expérience de l'expérience' et définit ceci comme la signification de la description. »¹³⁰

D'une façon très différente de la photographie, l'usage que fait Clemens von

129. Louis Marin, « Mimésis et description ou de la curiosité à la méthode de l'âge de Montaigne à celui de Descartes », in *De la représentation*, Paris, Seuil / Gallimard, 1994, p.84-85.

130. Jeff Wall, « 'Marques d'indifférence' : aspects de la photographie dans et comme art conceptuel », in *Essais et entretiens. 1984-2001*, Paris, Ensba, 2001, p.310.

Wedemeyer du plan-séquence offre aussi les moyens d'une « expérience de l'expérience », rendant au final service à l'entreprise descriptive. C'est-à-dire une façon de jouer sur la visibilité et l'invisibilité d'un dispositif, définissant peut-être par là une situation éminemment contemporaine (à propos de *Von Gegenüber*, l'artiste fait également mention des jeux vidéos, auxquels on peut effectivement songer ici). L'usage du plan-séquence a clairement une valeur réflexive. Cette valeur est héritée du travail élaboré dans les années 1970 – Martha Rosler incarne bien cette génération où les questions discursives, formelles ou politiques étaient encore saisies par la frontalité mais où la conscience des difficultés, des nuances, commence à se faire jour et à être mise en scène. Chez Clemens von Wedemeyer, cette conscience de l'héritage est affirmée et assumée à différents niveaux – son usage de l'histoire du cinéma atteste de cette présence des fantômes qui président aux protocoles. « Procurer une expérience de l'expérience » : c'est l'exigence que le passage des années 1970 à nos jours maintient. Les films sont des espaces de lecture et de commentaire, non seulement des situations ou des phénomènes dont ils s'emparent, mais bien au-delà des stratégies d'interprétation et de saisie qu'ils mettent en place.