

Documentation pour les enseignants Autour de l'exposition Aftercinema

Dossier préparé par Nour Ouayda
Assisté par Guillaume Clerc
Sous la direction de Marie Muracciole

MAI 2015

يُقدم معرض بعد السينما، الصورة السينمائية كمادة أولية لتسرد الواقع، لا لتختره في الحشد، لإعادة تركيب وواقع تاريخية لا تسجل آخر للواقع، لهذا السينما ليست صناعة للأساطير بل منشأ للواقع، الفنان هنا يتشكك من السينما لتجعل الواقع أكثر حياءً.

يلتقي المخرج الفلسطيني كمال الجعفري ومصممة الرقص الإسبانية لا ريبو على البعث من سرديات وروايات تاريخية مغفلة حيث هي كانت في خلفيات الصور السينمائية. يتكاتف مشروع الجعفري من سلسلة من الصور الفوتوغرافية وفيلم يستمدّها جميعاً من أفلام رواية إسرائيليين من الستينيات إلى اليوم. تتقبّ هذه الأفلام من تاريخ المجتمع الفلسطيني الهائل، نسبة إلى يافا، مدينة الجعفري، ويعيد الفيلم الذي أُخرج من أجل هذا المعرض بنيران المدينة كما كان لتكون قبل الفيلم هو نوع من القنصلتو من جديد يعيد لصاحبه القدرة على اختراق جدرانها موصدة لاستدائها الآخر الصور، بأطع عمل لا يبدو متحمساً تماماً حيث يعيد مشروعه الفيلم حواراً، إلى كسر هرمية التحقيق الرسمية من تعويض انتداعها إلى التوسّيس في خلفيات الأفلام التجارية راتية.

فيلم لا ريبو الثاني بعنوان ماراشي، هو تصميم رقص أو تنسيق حركة، يجمع الكادرا كعضو من أعضاء أخصائى الفنون أو كعناصر الحشد، الجسد معزول ككادرا في أعمال جمانة ممان ومعمولاتها، تنقوي أصنافها الفنية على السور والآراء، في حين تستجيب أصنافها الفنية التارخي السياسي من خلال التبريد العائلي ومعرض أشياء متطورة وأكاس من السلع... تنتج هذه الأعمال صوراً سينمائية.

Aftercinema posits film and cinematic images as raw material for exploring the real, for sharing situations and reconstructing inaccessible histories. Cinema is here considered a source for reality rather than a mythmaker, and the artists here use film as means for making the real even more alive.

Palestinian filmmaker Kamal Aljafari and Spanish choreographer La Ribot meet in their search for other narratives and historical realities in the backgrounds of cinematic images. Kamal Aljafari's project, Untitled 2015, consists of a photographic series and a film that are drawn from Israeli fiction films from the 1960s until today. They excavate the history of the Palestinian community in Aljafari's hometown, Jaffa which the film he has produced for this exhibition reconstructs as it will never be again. The film is a kind of manifesto in the way it reclaims an inaccessible territory that one can only visit in these images. Likewise, La Ribot's project, Film Noir, breaks the established hierarchies of the gaze by diverting ours towards the extras in the background of blockbuster movies.

La Ribot's other film, Marachi, is a choreography in which the camera is operating as an active part of the dancers' bodies and gaze. The body is very much at stake in Jumana Manna's films and sculptures as well. Her filmic work involves narrative and performance while her sculptures respond to the political impasse through uncanny abstractions, displays of amputated objects and accumulated commodities. In turn, these works produce cinematic images.

Kamal Aljafari
كمال الجعفري
La Ribot
لا ريبو
Jumana Manna
جمانة ممان

Aftercinema
بعد السينما



Curator: Marie Muracciole
Assistant Director and Communication Manager: Dina Hamadeh
Production Manager: Ghassan Salameh
Technical Manager: Mustafa Yamout
Education: Nour Ouayda, assisted by Guillaume Clerc
Operations: Khalaf el Hamad
Special thanks to Bo Bisgaard in his assistance on Jumana Manna's project

Table des matières

I.	Présentation de l'exposition	3
II.	Présentation des démarches artistiques	
1.	Aftercinema ou la fiction comme matière première	4
2.	Kamal Aljafari	4
3.	La Ribot	5
4.	Jumana Manna	6
III.	Pistes de travail pour les enseignants	
1.	Kamal Aljafari et La Ribot : <i>la réappropriation</i>	7
2.	La Ribot et Kamal Aljafari : <i>déhiérarchiser</i>	8
3.	Jumana Manna : <i>abstraire, vider l'image</i>	8
IV.	Textes en annexe	
1.	Georges Didi-Huberman, <i>Peuples exposés, peuples figurants</i>	9
2.	Jumana Manna, <i>Walk like a vase</i>	13
3.	Yvonne Rainer, <i>Réflexions sur le cinéma féminin : ravalier ses mots, exprimer ses luttes</i>	14
4.	Gilles Deleuze, Francis Bacon : <i>La Logique de la Sensation</i>	16
5.	Guy Debord & Gil J. Wolman, <i>Mode d'emploi du détournement</i>	17
6.	Isabelle Graw, <i>Dedication replacing appropriation: fascination, subversion, and dispossession in appropriation art</i>	19
7.	John C Welchman, <i>Global nets appropriation and post modernity</i>	21
V.	Annexe : présentation des artistes en arabe	22

I. Présentation de l'exposition

Beirut Art Center présente *Aftercinema*, une exposition qui se centre sur l'usage du film et des images cinématographiques comme matière première dans l'exploration, la reconstruction et le partage d'histoires et d'expériences devenues inaccessibles. Le titre, *Aftercinema*, ne concerne pas le passé du cinéma ni les arcanes de la production des films, mais renvoie à une préoccupation commune chez les artistes pour l'arrière plan des images en mouvement, leurs bords et leurs marges.

Selon la formule de Jean-Luc Godard : « Le cinéma n'est pas une reproduction de la réalité, c'est l'oubli de la réalité. Mais si on enregistre cet oubli, on peut alors se souvenir et peut être parvenir au réel. » L'exposition ne cherche pas à savoir comment les films ont été fait, mais à mesurer leurs effets sur nous et sur nos vies. Dans *The Remembered Film*, l'artiste Victor Burgin examine le kaléidoscope de séquences filmiques que notre mémoire mêle à nos perceptions et pensées quotidiennes. *Aftercinema* pousse cette idée encore plus loin, et cherche à examiner la manière dont les films deviennent un véhicule pour aborder le réel. Les visiteurs traverseront différents espaces du white cube à la boîte noire, où le cinéma sera là non pour fabriquer des mythes, mais pour nous mettre en contact avec la réalité, ou avec des représentations inhabituelles. Le cinéma est ici un moyen d'organiser la mémoire : de partager des perceptions et des reconstructions du réel, de partager l'oubli et d'en enregistrer les traces. En faisant dialoguer trois pratiques artistiques très différentes, cette exposition est un point de rencontre où des artistes explorent les rapports entre les films et la mémoire.

II. Présentation des démarches artistiques

1. Aftercinema ou la fiction comme matière première

Aftercinema réunit trois artistes de générations et d'horizons différents : Kamal Aljafari, La Ribot, Jumana Manna.

Le premier est un jeune cinéaste, la seconde est une danseuse, chorégraphe et performeuse qui a radicalement transformé la scène de la danse contemporaine dans les années quatre vingt, et enfin la dernière est une jeune artiste utilisant tous les medias. Aljafari et Mana sont palestiniens, La Ribot est espagnole. Ces trois artistes sont réunis au Beirut Art Center, parce qu'ils interrogent à leur manière l'utilisation de l'image filmique dans ses prolongements. Kamal Aljafari entre dans le film pour y retrouver les fragments d'une histoire occultée. Il exhume le passé de Jaffa en explorant les produits de l'industrie cinématographique israélienne et américaine tournés dans la ville. La Ribot est au croisement de la création d'une nouvelle forme, le « re-filmage », et de l'approche analytique d'une œuvre préexistante, qu'elle inclut parfois dans une chorégraphie (*Mariachi 17*). En sélectionnant des morceaux de films et en focalisant la caméra et son discours sur des personnages secondaires, elle fait l'histoire de l'arrière plan, contre la hiérarchie naturelle et très théâtrale de l'espace « réaliste ». Jumana Manna à son tour va et vient entre des pièces vidéo documentaires, telle *Blessed Blessed Oblivion*, et des animations, pour évoquer un corps masculin imaginaire aux proportions de statuaire classique dont elle produit des fragments dysfonctionnels, des sortes d'organes autonomes. Son travail s'inscrit simultanément dans l'histoire de la sculpture moderne et dans la réalité quotidienne de son propre pays.

2. Kamal Aljafari



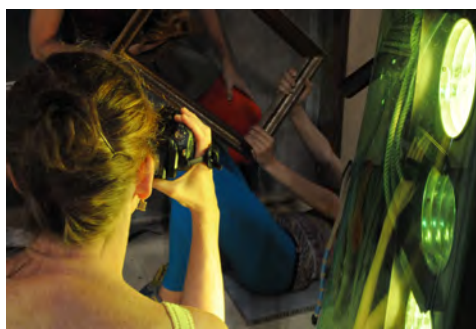
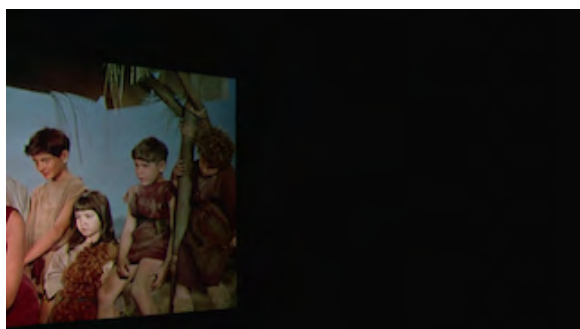
Écolier et Le Taxi d'Ahmad Farraj, cartes postales, 2015

« Je suis à la recherche de ce qui ressemble à mon pays perdu, une recherche devenue celle d'un cinéma. Adorno dit que pour un homme qui n'a plus de pays, l'écriture devient un lieu où vivre. Je dirais que pour un Palestinien, le cinéma est un pays. » - Kamal Aljafari

Chez Kamal Aljafari, la fiction est un moyen de se réapproprier le réel. Il reconstruit à l'aide d'images de films une réalité qui n'existe plus et interroge la relation entre l'histoire politique et l'histoire cinématographique, entre espaces réels et fictifs. Il retrouve dans des films israéliens et américains tournés durant les années 1970 - 1980 à Jaffa, sa ville natale, des décors et même des figurants accidentellement présents à l'arrière plan – dont son oncle. L'évidence est que ces films usent de sa ville comme d'une toile de fond dans des récits qui excluent une fois de plus les habitants palestiniens de Jaffa. Ceux-ci sont privés de toute représentation, doublement

déracinés, dans la réalité et dans la fiction. Le projet *Cinematic Occupation*, présenté ici sous forme d'une série de photographies et d'un film, *Untitled 2015*, devient un acte de ré-occupation, et de résistance politique, qui passe par la fiction pour accéder au réel. Le processus de travail de l'artiste est une réinsertion des habitants de Jaffa dans le décor de cette ville. En résulte une nouvelle image fabriquée ancrée à la fois dans la fiction et dans le réel, seul moyen de réclamer une terre et une histoire confisquées.

3. La Ribot



Images de *Film Noir 001* et de *Mariachi 17*

« Q: [...] Pour résumer les choses, je pense que tu t'attaques très directement à une hiérarchie symbolique, à un ordre des choses très établi, et que tu sapes, tu le testes et tu joues avec ça. Et donc il ne s'agit pas de faire de la danse, ou de faire de la performance ou d'entrer dans les arts visuels, il s'agit à chaque fois de défaire des hiérarchies, de re-disposer des choses, des outils, des gestes, éventuellement des traditions, avec beaucoup d'appétit et avec beaucoup d'allégresse aussi [...]

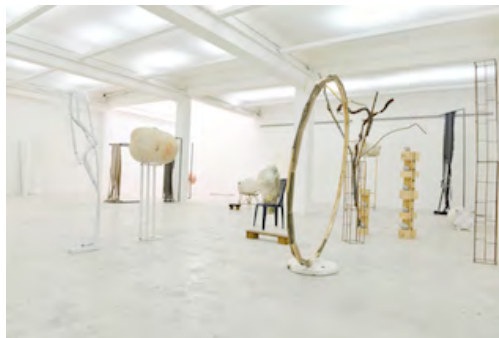
[...]La Ribot: [...] je crois qu'avec les pièces distingués c'est le moment où je commence à travailler sur cette idée de comment mettre à plat une quantité de choses qui étaient pour moi organisés d'une façon verticale. » - *La Ribot* (entretien)

La Ribot travaille la mise à plat des différentes composantes d'une performance en les soustrayant aux hiérarchies ordinaires. Elle travaille alors sur la création d'espaces horizontaux où les éléments se déploient petit à petit sans direction préalable pour occuper un plan d'équivalence. Les vidéos présentées dans le cadre de l'exposition *Aftercinema*, constituent le prolongement de ces questionnements avec le film. Ici, l'image est le lieu même de l'événement. *Mariachi 17* est construit sur le passage entre les deux types de visions (objective et subjective), une oscillation qui permet au regard du spectateur de circuler librement entre les objets, les images et les corps filmés. *Film Noir* s'intéresse aux figurants dans les films de fiction en posant le regard sur les extrémités du cadre. Les corps et les visages des personnages de l'arrière plan deviennent le centre de l'action. La Ribot renverse la logique de la narration et raconte une autre histoire.

4. Jumana Manna



General Dealer, 2015



Vue générale des sculptures dans le cadre de l'exposition *Aftercinema*

« J'ai souvent pensé à mes sculptures comme des condensations, ou des extraits des récits que j'explore à travers le temps dans l'image en mouvement. La sculpture est un espace où je peux explorer l'abstraction – où la spécificité se retire au profit de constantes et de vérités – plus précisément que dans un film. Le cinéma peut être abstrait, mais je veux aussi raconter des histoires avec, déployer des images et des narrations. Je trouve la sculpture plus apte à explorer l'aspect cérébral de la matière, et la relation physique que nos corps négocient avec les objets, les espaces et les matériaux. Je m'intéresse à la manière dont les objets sont des porteurs ou des agents, tout comme nos corps sont des véhicules de subjectivité. » - Jumana Manna

Le travail sculptural que propose Jumana Manna dans le cadre de cette exposition se présente comme le vis à vis matériel et abstrait de questions soulevées dans ses films. *Blessed Blessed Oblivion*, vidéo réalisée en 2010, donne à voir un espace habité par les conflits, dans une ville confisquée par l'histoire: elle met en relation les drames personnels de ses personnages et les affrontements d'envergure mondiale qui les entourent. L'artiste filme leurs occupations et leurs corps et examine la manière dont les objets de consommation affirment des identités, des formes de virilité et des relations de pouvoir. Le passage à la sculpture marque le désir de passer à la matière, de transformer les formes affirmatives et closes, de morceler les images du corps enregistrées par la caméra sous le regard empathique de l'artiste. Une partie de sa pratique filmique transgresse les espaces intimes des sujets interviewés pour accéder à leur spécificité. C'est l'inverse lors du passage à la sculpture. La matière est chargée d'un sens moins clair, plus abstrait, comme si elle activait un langage plus proche de l'organique et du corps.

III. Pistes de travail pour les enseignants

Les travaux présentés dans le cadre de cette exposition se rejoignent autour de l'idée de l'extraction d'éléments (motifs, questions) hors d'une œuvre cinématographique, ce qui se rapporte à la question de l'abstraction. Le film est dépassé, et la barrière de l'écran s'efface pour être l'origine d'une nouvelle production qu'elle soit photographique, filmique, ou sculptée. Voici quelques pistes de réflexions pédagogiques que les enseignants pourront engager avec leurs classes : quels motifs et quelles questions pouvons-nous extraire d'une œuvre filmique? Et quelles en seraient les caractéristiques? Qu'est ce qu'un film sur un film, qu'est ce qu'un remake, qu'est ce qu'un extrait... L'enseignant pourra proposer aux étudiants de recréer ce processus d'extraction de motifs, et de transgression de l'œuvre projetée pour en proposer une autre forme, chargées des différentes idées que le film a pu traiter. La question de l'apparition d'une œuvre nouvelle, au sein même d'une autre, préexistante, viendra souligner plusieurs questions sur la définition même de l'œuvre et dans ces cas là d'un film. *Aftercinema*, sous-tend cette idée, que toute œuvre propose de nouvelles cosmogonies possibles dans l'ordre de la création.

Penser une création plastique à partir d'une expérience cinématographique pourrait sembler complexe, mais cela ne doit pas empêcher de tenter une approche basique des questions formelles artistiques. Il s'agit alors de proposer le visionnage d'un film ou de différentes séquences de plusieurs films, et faire émerger différents thèmes récurrents ou des leitmotifs. À partir de là, des groupes de réflexions peuvent se créer à partir de différents thèmes choisis en fonction du programme.

1. Kamal Aljafari et La Ribot: *la réappropriation*

On pourra proposer aux étudiants de visionner des films libanais des années 1960 ayant utilisé Beyrouth comme arrière plan (comme par exemple *Al-jaguar al-sawda'* de Mohammad Salman, 1965). Ils utilisent la ville comme scène pour leurs films d'action et d'espionnage, véhiculant une idée de Beyrouth comme capitale cosmopolite qui ressemblerait aux grandes métropoles occidentales, alors qu'en réalité, la ville se préparait petit à petit pour une guerre civile qui va durer 15 ans. L'intérêt de ce travail serait alors de tenter de déchiffrer une histoire, celle de la ville en se posant la question suivante : qu'est-ce qu'une ville raconte au niveau du politique ?

Un premier exercice, beaucoup plus réflexif que pratique serait d'envisager alors une réécriture d'une partie du film selon un autre point de vue, celui de la ville comme décor. Un atelier d'écriture pour donner à la ville voix où il serait alors possible pour les élèves de rendre compte de ce qu'est la réalité de leur capitale, celle qui n'apparaît pas ou très peu en arrière plan de ces films commerciaux.

Un deuxième exercice consisterait à exagérer cette image de Beyrouth- ville cosmopolite jusqu'à l'éclatement. Les élèves procéderont alors à des recadrages des images des films pour en fabriquer des cartes postales. L'attention sera portée vers les plans où Beyrouth apparaît comme arrière plan pour en extraire des images qui pourraient devenir des clichés. Les élèves s'imagineront alors dans des situations qui auraient eu lieu dans l'espace représenté dans les images. Les récits qui résultent seront inscrits au dos des cartes comme adressés à des amis ou des proches. Il s'agit ici de s'inscrire par la narration dans le décor fictif de la ville pour s'appropriier la fiction comme réalité personnelle.

2. La Ribot et Kamal Aljafari : *déhiérarchiser*

Dans son investigation sur l'arrière plan des films et des protagonistes de seconde importance, La Ribot invente une vie et une histoire à ces personnages auxquels le scénario ne donne pas la parole. Ces personnes présentes à l'écran sont absentes du récit principal. Qui sont-ils, s'ils ne sont pas des personnages ? L'exercice viendra interroger cette situation d'entre deux de la présence dans le film de ces hommes et femmes silencieux.

La Ribot tourne l'attention du spectateur vers ces figurants et en fait des protagonistes en leur associant parfois une voix off.

On pourra proposer aux élèves de rejouer ce processus d'écriture autour d'autres films et en regardant des films en groupes, sélectionner des passages pour investir les figures du fond de l'écran. Il s'agira ensuite proposer des voix off à ces figures muettes et de leur faire détourner les scènes principales du film. Ces discours pourraient aussi éventuellement être enregistrés et placés sur les séquences travaillées. Comme chez Aljafari, il s'agit de reconstruire un autre film à partir de plans secondaires, dévalorisés, anecdotiques.

3. Jumana Manna : *abstraire, vider l'image*

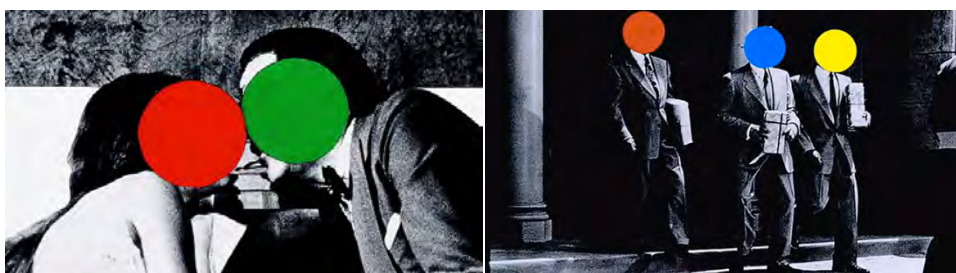
« . . . un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but: il s'agit de donner un redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat. »

Georges Bataille, "Informe." Documents 7 (Décembre 1929), p. 382

Abstraire c'est retirer, isoler, effacer le contexte pour regarder une chose séparément. L'abstraction est alors reliée à une sorte d'invisibilité mais aussi à une déviation : il s'agit de regarder d'un autre point de vue, hors du centre de l'image. Jumana Manna arrache le corps à sa réalité, le fragmente et l'expose. Ce qui fait partie intégrante d'un tout devient une entité capable d'être conçue en elle-même. Comme dans le travail de Kamal Aljafari et La Ribot, ce qui est à l'arrière devient le centre d'intérêt.

Abstraire c'est aussi faire éclater une forme qui donne sens grâce à son contexte. Penser ainsi l'informe : ce qui ne ressemble à rien, selon Georges Bataille et proposer des 'formes informes' (liquides, nuages, images de laboratoire...).

Abstraire consiste aussi à découper, recadrer en considérant la figuration de façon très analytique. Un autre exercice consistera donc à vider les images pour passer vers l'abstraction : photographies ou films seront en partie masqués, grattés, effacés sur Photoshop. On découpe l'arrière plan d'une image. On cache le premier plan etc... (cf. série *Dots* de John Baldessari) Cet exercice renvoi aussi au travail de Kamal Aljafari qui efface les personnages principaux et reconstruit l'arrière plan pour redonner forme et présence à la ville.



Dots de John Baldessari

IV. Textes en annexe

Peuples exposés, peuples figurants

Georges Didi-Huberman

dans *de(s)génération*s numéro 09, septembre 2009, p. 7-17

Les figurants

Le cinéma n'expose d'abord les peuples, semble-t-il, que selon le statut ambigu des « figurants ». *Figurants* : mot banal, mot pour les « hommes sans qualité » d'une mise en scène, d'une industrie, d'une gestion spectaculaire des « ressources humaines » ; mais, aussi, mot abyssal, mot des labyrinthes que recèle toute *figure*. Les figurants constituent, avant toute chose, dans l'économie cinématographique, un accessoire d'humanité qui sert de cadre au jeu central des héros, des véritables acteurs du récit, les protagonistes comme on dit. Ils sont à l'histoire qui se raconte quelque chose comme une toile de fond constituée de visages, de corps, de gestes. Ils forment donc le paradoxe de n'être qu'un simple décor, mais humain. On les appelle, en anglais ou en espagnol, *des extras – comparsi* en italien, *Statisten* en allemand –, façon d'indiquer à quel point ils ne sont pas nécessaires à la péripétie, à la dynamique du film. Ils sont la masse obscure devant laquelle brillent les « vedettes » (ceux qui méritent d'être vus) ou les *stars* (ceux que l'on compare à des astres, ces points de splendeur isolés qui, dans le ciel, portent encore les noms des dieux antiques). Les figurants sont la nuit du cinéma lorsque le cinéma se veut un art pour faire briller ses étoiles. Ils sont un peu à la société du spectacle ce que les « misérables » furent à la société industrielle au temps de Victor Hugo.

Les figurants représenteraient donc quelque chose comme une part maudite du grand art – et de la grande industrie – cinématographique. Ils se situent tout en bas de l'échelle artistique et sociale où l'emportent encore les « autoperonnages », les « acteurs de complément » et autres *supporting actors*¹. Même des revues comme les *Cahiers du cinéma* ne font que s'arrêter brièvement sur les « seconds rôles », façon de vouer les figurants à l'inexistence pure et simple, poétiquement et politiquement parlant : ils disparaissent alors en-dessous du dernier niveau que constituent le « troisième homme » ou le « second couteau² ». Jacqueline Nacache, dans son ouvrage de synthèse sur *L'Acteur de cinéma*, parle à raison du figurant comme de « l'homme-meuble, le passant anonyme, la silhouette mange d'ombre, le petit peuple des films³. »

Les figurants ne seraient les acteurs de rien. Ils seraient les *non-acteurs* par excellence que postule leur définition sémiologique et institutionnelle. Définition sémiologique : « Toutes [les figures humaines dans un film] ne sont pas nécessairement des "figures actuelles". En premier lieu la cohorte des figurants. À titre individuel, ils n'ont aucune valeur actantiale : ce sont des "non-actants", car ils ne constituent pas une force agissante du récit. En revanche, à titre collectif, ils peuvent jouer ce rôle (les troupes qui débarquent sur la côte normande dans *Le Jour le plus long*⁴). » Définition institutionnelle : « Le figurant n'est là que pour le costume qu'il porte, la tache de couleur mobile qu'il met dans un décor. [...]

¹ Cf. J. Nacache, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan, 2003, p. 92-99.

² Cf. T. Jousse, « Seconds rôles : l'album de famille », *Cahiers du cinéma*, n° 407-408, 1988 (« Acteurs »), p. 60-61. N. Rivière, « Le troisième homme et le second couteau dans le cinéma américain des années quatre-vingt-dix », *Brûler les planches, crever l'écran. La présence de l'acteur*, dir. G.-D. Farcy et R. Prédal, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps Éditions, 2001, p. 339-347.

³ J. Nacache, *L'Acteur de cinéma*, op. cit., p. 98.

⁴ A. Gardies, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, p. 60.

La mise en scène le parque, esclave consentant du cinéma, soumis aux ordres hurlés et à la discipline militaire. Sort-il du rang, qu'il met le plateau en danger (Jerry Lewis dans un des gags du Zinzin d'Hollywood). [...] Chaque figurant est engagé et payé par la production sur la base de son statut de "non-actant"⁵. »

Dans un manuel professionnel de la corporation cinématographique, on peut lire que « le choix des figurants revient aux assistants » qui déterminent le « nombre des figurants d'un décor » en combinant les exigences artistiques du metteur en scène avec celles, économiques, du directeur de production⁶.

Les figurants sont au pluriel. Si l'on veut parler d'un figurant au singulier, on dira, de préférence, « un simple figurant ». Simple, parce qu'il lui manque cette individuation qui fait la complexité passionnante du *character*, du personnage, de l'acteur, ce sujet de l'action. Les figurants figurent, donc ils n'agissent pas. Lorsqu'ils bougent, ils sont plutôt agis par un effet de masse qui les entraîne dans un vaste mouvement, un dessin général dont chaque figurant n'est que le segment, le carré de mosaïque, juste un point quelquefois. Le mot *figurants*, au pluriel, est attesté en français vers 1740 : il désigne un groupe de danseurs qui, dans l'entrée d'un ballet, dessinaient des figures diverses par leur arrangement collectif. Vers 1800, il est employé pour parler de ces personnages de théâtre qui ne tiennent qu'un « rôle secondaire », c'est-à-dire qui sont là, sur scène, mais n'ont absolument rien à dire. Ils n'existent le plus souvent que par leur nombre, leur masse, leur muette indifférenciation. Vers 1907, on s'est mis à employer le mot dans un sens plus général pour évoquer un groupe de personnes dont le rôle – dans une société ou dans une situation historique – n'est justement ni effectif ni significatif, ce que rendent bien les expressions de « rôle effacé » ou de « rôle purement décoratif ». Être figurant : être là pour ne pas comparaître, pour être fondu dans la masse, pour ne servir à rien, sauf de fond à l'histoire, au drame, à l'action. Malgré leur nom, les figurants tendent donc, le plus souvent, à disparaître, à ne pas « faire figure » puisqu'ils « font le fond », toujours derrière les figures agissantes. Le bruit qu'ils émettent n'est que rumeur. Leur appellation est collective. Si d'aventure les noms des figurants apparaissent sur un générique de fin, leurs lettres sont si petites et passent si vite devant nos yeux qu'ils disparaissent bien vite pour faire place à une simple colonne, une liste illisible où chacun sera censé « figurer », indistinctement. Les figurants sont ceux qui n'ont pas réussi à se « faire un nom », et c'est pourquoi ils sont si mal payés. Ils attendent pendant des heures sur le lieu du tournage pour faire ce qu'on leur demande, en général pas grand-chose. Les maquilleuses ne leur consacrent évidemment que fort peu de temps. Leurs costumes sont souvent choisis pour ne former, au total, qu'un grand camaïeu aussi uniforme que possible. Le prototype du figurant, c'est sans doute le fantassin de pacotille qui, parmi les centaines ou les milliers de ses pairs, est juste là pour figurer la bataille – dont le héros sortira vainqueur ou bien se fera héroïquement blesser –, n'ayant qu'à marcher, la baïonnette en avant, et à faire semblant de s'écrouler mort à un moment donné.

Les figurants sont ainsi comme les innombrables soldats inconnus du cinéma commercial. Ils meurent oubliés, comme des chiens. Ce n'est pas un hasard si les *figurants* désignent, en argot, les cadavres anonymes exposés à la morgue en attente d'être – mais c'est si rare – reconnus et nommés. Dans son *Dictionnaire français-argot* publié en 1901, Aristide Bruant citait cette plainte : « Ton homme est pas rentré depuis trois jours [...] Va voir au Musée des Refroidis [...] Il est peut-être parmi les figurants. » Si un ami vous dit qu'il a fait de la figuration dans un film et vous invite à aller le voir, il y a de fortes chances pour que sa présence à l'écran vous échappe complètement. Car tel est le paradoxe des figurants : ils ont un visage, un corps, des gestes bien à eux, mais la mise en scène qui les requiert les veut sans visage, sans corps, sans gestes à eux.

⁵ J. Nacache, *L'Acteur de cinéma*, op. cit., p. 99.

⁶ V. Othnin-Girard, *L'Assistant réalisateur*, Paris, FEMIS, 1988, p. 77-78.

On a d'ailleurs souvent l'impression que les figurants se vengent de l'indifférenciation qui leur est imposée par une indifférence – discrète mais, quelquefois, aisément perceptible – retournée contre l'histoire même où ils font tapisserie. On les voit s'ennuyer à mourir, n'attendre plus rien du cinéma, quand tout acteur est en droit d'attendre que le cinéma le fasse apparaître. Est-ce pour cela que les figurants jouent si mal, comme à contre-cœur ? Ou bien est-ce parce que le réalisateur ne sait tout simplement pas les regarder, n'ayant d'yeux que pour ses « vrais » acteurs ? La chose devient pénible lorsque les figurants sont censés incarner un groupe de gens soumis au même destin tragique que les protagonistes, par exemple dans les représentations hollywoodiennes du type Holocaust ou Schindler's List. Il est insupportable, dans ces cas, de voir que les personnages d'un film ne sont pas égaux devant le même destin qui les touche. Contre cela, on le sait, Claude Lanzmann aura pris le temps de rendre leur visage, leur parole et leurs gestes propres à ceux que les nazis nommaient *Figuren* dans les camps. Mais n'est-ce pas une tâche impossible, ou infinie, que de rendre à chacun sa différence, sa singularité, son irréductibilité d'être parlant ?

On comprend, dans ces conditions, que les figurants posent au cinéaste une question cruciale, indissolublement esthétique, éthique et politique. Comment filmer les figurants ? Comment les faire apparaître en tant qu'acteurs de l'histoire, comment ne pas se contenter de les faire passer pour d'indistinctes ombres vivantes ? C'est toute la question du rapport établi dans un film entre l'historiette et l'histoire, la *story* locale et l'*history* où elle advient. Eisenstein, on le sait, s'est attaché à inverser le rapport établi, dans le cinéma hollywoodien, entre l'histoire péripétie et la réalité historique : à Hollywood, disait-il en substance, vous mettez au premier plan l'inévitable trio constitué par le mari, la femme et l'amant, puis vous choisissez – comme on choisit son papier peint à la maison – de placer derrière eux la « couleur locale » des décors et de la figuration, peu importe que ce soit la Rome impériale, un safari africain ou Chicago des années trente⁷. Il s'agissait, contre cela, de rendre aux figurants, qui sont au cinéma ce que le peuple est à l'histoire, leurs visages, leurs gestes, leurs paroles et leur capacité d'agir. De les filmer moins comme une *masse* que comme une *communauté*, cette actrice principale – active et non passive – de l'histoire réelle.

Dans *Potemkine*, par exemple, Eisenstein s'est longuement attardé sur les visages et les corps de ses figurants pour y capter la façon dont la mort de Vakoulintchouk suscite une souveraine transformation de la douleur personnelle (gestes religieux de lamentation) en fureur collective (gestes politiques d'imprécation et d'appel à la vengeance, tout cela filmé en gros plan), bientôt en décision révolutionnaire. Pour *Octobre*, l'équipe de tournage aura inlassablement cherché ses figurants dans les rues, les bistros, les asiles de nuit. Parmi les onze mille personnes sollicitées, beaucoup avaient été les protagonistes de l'histoire vraie, fusillade de la perspective Nevski ou prise du Palais d'Hiver, et fut décidé, pour le tournage, de leur distribuer des armes réelles⁸. Eisenstein les filme certes en plans larges et en plongée, mais il se place aussi – dans le rythme époustouflant de son montage contrasté – à ras de terre pour filmer, par exemple, le visage d'un soldat écroulé dans une flaque d'eau.

Dans *La Grève*, enfin, Eisenstein expose aussi crûment que possible le corps du peuple aux prises avec l'exploitation qui l'aliène : corps mis aux liens, corps écrasés du travail et de la souffrance sociale. Pour les dernières séquences du film, il se confronte au problème de représenter « l'horreur sanglante » d'une fusillade de masse. Le moindre signe d'artifice eût à ses yeux ruiné l'intensité, donc la nécessité, d'une telle scène. Pour contourner l'aporie de mettre en scène des figurants qui s'écroulent avec plus ou moins de conviction sous les balles à blanc des soldats, il aura donc choisi de mettre ses figurants dans la situation concrète de courir éperdument dans un ravin, en sorte que l'urgence physique était, pour chacun, bien réelle. Le résultat est une vision

⁷ S. M. Eisenstein, « Les principes du nouveau cinéma russe » (1930), La Revue du cinéma. Critique, recherches, documents, II, 1930, n° 9, p. 20.

⁸ Id., « Une armée de cent mille hommes devant les caméras » (1928), trad. A. Vitez, Octobre, Paris, Le Seuil/Avant-Scène, 1971, p. 149-152.

hallucinante – mais quasiment documentaire – de corps véritablement précipités par leur propre mouvement de course. Puis on les voit joncher le sol sans qu'ils n'aient, là encore, rien à « jouer » particulièrement, tandis qu'Eisenstein invente ce formidable contrepoint qu'offre l'allégorie documentaire du boeuf égorgé aux abattoirs, filmé en gros plan : « Afin d'éviter que les figurants de la Bourse du Travail aient l'air de jouer [...], et surtout afin d'éliminer l'effet d'artifice que l'écran ne souffre pas et qui est inévitable même avec "l'agonie" la plus brillante, j'ai employé le procédé suivant [...] destiné à provoquer l'effet maximum d'horreur sanglante : l'alternance associative de la fusillade avec des abattoirs. La première, en plans d'ensemble et plans moyens "mis en scène", la chute des 1500 ouvriers dans le ravin, la fuite de la foule, les coups de feu, etc... En même temps, tous les gros plans servent à montrer l'horreur vraie des abattoirs où le bétail est égorgé et écorché⁹. »

Par ces choix formels, Eisenstein voulait évidemment rendre à la masse sa puissance : son rôle d'acteur principal de l'histoire, mais aussi la spécificité de ses gestes, de sa voix (sa clameur, sa parole). Et c'est pourquoi les figurants représentaient, à ses yeux, un enjeu esthétique fondamental. La question se pose encore aujourd'hui : comment filmer dignement ceux qui n'ont pas de nom, ceux qui n'ont d'abord pour toute voix que leur cri de souffrance ou de révolte ? Comment s'approcher des non-acteurs, comment les regarder dans les yeux, écouter leurs paroles, respecter leurs gestes ? Il y a un pari de ce genre dans le cinéma de Pier Paolo Pasolini (où l'on voit, à chaque plan, sa tendresse, son respect et même son admiration pour le moindre figurant), de Jean Rouch, d'Alexandre Sokourov (on voudrait engager la conversation avec chaque visage aperçu dans *L'Arche russe*), d'Atom Egoyan ou encore de Harun Farocki, pour ne citer que quelques exemples.

En décidant de commémorer le centenaire de *La Sortie des usines Lumière* par un film justement consacré aux figurants, Mohsen Makhmalbaf a inventé, avec *Salam cinema*, un dispositif complexe basé sur une annonce de casting pour laquelle cinq mille personnes s'étaient présentées au réalisateur. Film sans acteurs « sur ceux qui aimeraient faire du cinéma ». Film sur le désir de cinéma et sur ceux qui, animés d'un tel désir, se voient confrontés au cœur même des questions éthiques que la vie nous pose : faire figure ou disparaître, se taire ou prendre la parole, se soumettre à l'ordre ou se révolter contre lui, être jugé ou devenir juge, peser la fiction avec le mensonge, l'art avec la vie, l'émotion composée avec l'affect réel, le rire avec les larmes, le secret intime avec l'histoire partagée. Dans le processus cruel mais socratique qu'il met en œuvre, Makhmalbaf finit par rendre leur dû aux figurants auquel son film est dédié : « Vous avez tous joué. Il y avait de la place pour tout le monde. Le cinéma est l'affaire de tous. Si le cinéma parle de la vie, alors, il y a assez de place¹⁰. » Entendons ici qu'un film n'aurait de justesse politique qu'à rendre leur place et leur visage aux sans-nom, aux sans-part de la représentation sociale habituelle. Bref, de *faire de l'image un lieu du commun* là où régnait le lieu commun des images du peuple¹¹.

Georges Didi-Huberman est un historien de l'art et philosophe, il enseigne à l'École des hautes études en sciences sociales.

⁹ Id., « Le montage des attractions au cinéma » (1924-1925), trad. A. Robel, Œuvres, I. Au-delà des étoiles, Paris, UGE-Cahiers du cinéma, 1974, p. 132-133. Sur l'étroite parenté de ce montage avec le travail de Georges Bataille et Eli Lotar sur la figure humaine dans le cadre de la revue Documents, cf. G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 280-297.

¹⁰ Cf. M. Haghghat et F. Sabouraud, *Histoire du cinéma iranien, 1900-1999*, Paris, Éditions BPI-Centre Georges Pompidou, 1999, p. 161-162. Cf. également A. Bergala, Abbas Kiarostami, Paris, Cahiers du cinéma, 2004, p. 67, qui note avec pertinence comment « Voyage en Italie [de Roberto Rossellini] et Le vent nous emportera [d'Abbas Kiarostami] se terminent sur la même motion : laisser le peuple des anonymes envahir l'écran de la fiction. »

¹¹ Ce texte est le fragment d'un travail en cours, intitulé *Peuples exposés*. Une première version du troisième paragraphe a été publiée sous le titre « Figurants » dans le Dictionnaire mondial des images, dir. L. Gervereau, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2006, p. 398-400.

Walk Like a Vase

Jumana Manna

2014

Walk Like a Vase is part of my ongoing investment in the agency of materiality, and how sculpture can reconfigure otherwise unexplored relationships by rendering them visible. This began in Silwan, a neighborhood in East Jerusalem, where I probed the connections between the structural violence of Israeli settler-colonial archaeological practices, and the superficial threat of Palestinian thug culture, as manifested in cars, drugs, pumped bodies and their accessories. My previous installation, *Menace of Origins* (2014), juxtaposed archaeology and the relics of male thug culture in order to examine the way in which materials and goods come to fashion identities and reify performances of power in this contested space. *Walk Like a Vase*, is the next cycle of this investigation into physical language, taken further into abstraction.

The room appears both archaeological and sleep infused. It attempts to join these two realms, as tools for exploring the potentiality of the concealed. Both hide and reveal. We cry when either are lost, and feel diminished when our sleep or archaeology is abused. Sleep here is not meant as the opposite of awakening. It is not the space of negation, but rather a moment of pause in the unknown. It is the one place which escapes the unstoppable of immaterial labor of post-Fordist society. In this environment, the connecting element is the factor dis-use, and latency. The primary forms join ancient memory, that is largely lost, or maybe sleeping, with contemporary technological ways of seeing.

Using mundane materials, from plaster to plastic waste, *Walk Like a Vase* plays with inversions, proportion, weight, and material encounters. The installation consists of furniture, body parts molded as vases or urns, casts of empty books, and animations on consumer screens. The body-vases are inspired by paleolithic archaeological findings of pottery shaped as female busts, an example of creation before written language. Only the vessels here are rather male in their muscular mass than female. They are perched on make-shift furniture, amputated plastic chairs, welded metal and tossed out sofa pillows. Each one could be a different tool of a human body, with different capacities or technique. They are organs both external and internal: an elbow or a bone, balls or gluteal muscles, an arm or knee; all seemingly divested of their strength, or mobility. They sit together, amidst the plateaus of an arena, commonly associated with sports, music or politics; action in the public sphere. However, it is unclear who is the audience and who the performers are in this public staging. It is a strange room, a room of ambiguous bodies. In a post humanist spirit, all the parts are lives in becoming, that can embody different identities and see from multiple perspectives.

On an LCD screen, a skin without a body flutters like a flag. Two used smart phones play animations of unidentifiable body parts and a bone on loop. The egg carton patterned walls are biomorphic and fragile in their own right while industrially produced to protect the absent eggs. The chambers, or carriers in the room stand independently hollow, challenging the traditional idea that the body is a shell for the mind, and confident in their skins.

At times it feels that we are learning to live through dark times. Language seems to be failing to give meaning to catastrophes, and vocabularies with their means of representation seem exhausted. Turning to the intelligence of the senses, and to primordial bodily intuition feels like a necessary response. It is surely not the only one, but a viable mode of expression and reexamination of political subject matter. It is charged with violence, and desuetude of body-politics, but does not attempt to represent. The works exhibit a withdrawal from representation, in favor of affect and visceral communication.

Réflexions sur le cinéma féminin : ravalier ses mots, exprimer ses luttes (1986)

Yvonne Rainer

dans *Une femme qui... Écrits, entretiens, essais critiques*, Les presses du réel, Dijon & JPR Ringier, Zurich, 2008, p. 170-172

[...] J'ai pu arriver à un compromis lorsque je me suis mise à penser en termes de différence plutôt que d'opposition, et que s'est posée la question : « Quelles sont les stratégies qui rassemblent les femmes dans la reconnaissance mutuelle de leur oppression économique et sexuelle commune et distincte, et quelles sont celles qui ne le font pas ? » Créer des catégories oppositionnelles de films de femmes ou de vidéos de femmes, ou, simplement, de films et de vidéos de femme, évite la question.

Voici, pour ce qu'elle vaut, une liste d'oppositions inutiles. Documentaire contre fiction. Œuvre où les voix adoptent une vérité unifiée contre œuvre où la vérité doit être arrachée à des voix en conflit ou conflictuelles. Œuvre qui adhère aux codes traditionnels contre œuvre où le récit est désorganisé par des incongruités stylistiques ou des digressions (*Redupers* de Helke Sanders, *Riddles of the Sphinx* de Laura Mulvey et Peter Wollen). Œuvre dotée d'un début, d'un milieu et d'une fin contre œuvre dotée d'un début qui se transforme en tout autre chose (*Nathalie Granger* de Marguerite Duras). Œuvre où les personnages prennent leur envol avec le film contre œuvre où les personnages ne décollent jamais (*Nightshift* de Rabina Rose). Œuvre où des femmes racontent leurs histoires à elles¹² (*Union Maids* de Julia Reichert et Jim Klein) contre œuvres où elles les parodient (*Hearts and Guts* d'Ana Carolina). Œuvre qui livre directement l'information (*Secret Agent* de Jacki Ochs) contre œuvre où l'information s'accumule de manière lente, elliptique ou poétique (*Naked Spaces* de Trinh Minh-ha). Œuvre où l'héroïne est dans l'action, contre œuvre où elle ne fait que parler (mon *Journeys from Berlin/1971*). Œuvre où elle triomphe contre œuvre où elle échoue (*Invisible Adversaries* de Valie Export). Œuvre où elle est en quête d'hommes, voire dominatrice (*Variety* de Bette Gordon, *Seduction : The Cruel Woman* de Monika Treut et Elfie Mikesch) contre œuvre où elle est victime (*Committed* de Lynne Tillman et Sheila Mc Laughlin). Œuvre où on aime les héroïnes (*Rosie the Riveter* de Connie Field, *Illusions* de Julie Dash) contre œuvre où elles sont rebutantes (*Straight to the Heart* de Doris Dorrie, *Je, tu, il, elle* de Chantal Akerman). Œuvre où l'on est presque noyé dans les signifiés exotiques de la féminité (*Adynata* de Leslie Thornton) contre œuvre où la réalisatrice, n'arrivant pas à imaginer comment habiller l'héroïne, la fait complètement disparaître (mon *The Man Who Envied Women*). Tous ces films partagent un potentiel d'objectif politique et de vérité historique.

Je pourrais continuer indéfiniment avec ces oppositions du style « diviser pour régner ». Il y a un autre exemple que je ne mettrais pas sur le même pied, mais que je mentionnerais seulement dans la mesure où il comporte une ressemblance trompeuse avec eux : les films où l'héroïne épouse l'homme contre les films où elle l'assassine. Nous chercherions en vain des films récents réalisés par des femmes qui se terminent sur un mariage, ce qui nous fait prendre conscience du chemin parcouru, avec ou sans bébé. Le mariage au début, peut-être, mais à la fin – jamais. Je mets quiconque au défi de me citer un seul film de ce genre dans un passé récent. L'assassinat en revanche, c'est une autre histoire. Comme le signalait Joan Braderman le printemps dernier au colloque *Gender and Visual Representation* (Genre et représentation visuelle) à l'University du

¹² Ndt : « herstories », jeu de mot sur his-stories

Massachusetts, quantité de films de femmes produits ces dix dernières années se focalisent sur le meurtre d'un homme par une ou plusieurs femmes. Pour n'en citer que quelques-uns : *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman, *A Question of Silence* de Marlene Gorris, *Straight to the Heart* de Dorris Dorrie, *A Juror of Her Peers* de Sally Heckel, *Sheer Madness* de Margaretha von Trotta.

Yvonne Rainer est une danseuse, chorégraphe, réalisatrice et écrivaine américaine. Elle est une figure centrale de l'histoire de l'avant-garde new-yorkaise.

Francis Bacon : La Logique de la Sensation

Gilles Deleuze

Éditions du Seuil, 2002, p. 47-48

7. L'hystérie

Ce fond, cette unité rythmique des sens, ne peut être découvert qu'en dépassant l'organisme. L'hypothèse phénoménologique est peut-être insuffisante, parce qu'elle invoque seulement le corps vécu. Mais le corps vécu est encore peu de chose par rapport à une Puissance plus profonde et presque invivable. L'unité du rythme, en effet, nous ne pouvons la chercher que là où le rythme lui-même plonge dans le chaos, dans la nuit, et où les différences de niveau sont perpétuellement brassées avec violence.

Au-delà de l'organisme, mais aussi comme limite du corps vécu, il y a ce qu'Artaud a découvert et nommé: corps sans organes. « Le corps est le corps Il est seul Et n'a pas besoin d'organes Le corps n'est jamais un organisme Les organismes sont les ennemis du corps. »¹³ Le corps sans organes s'oppose moins aux organes qu'à cette organisation des organes qu'on appelle organisme. C'est un corps intense, intensif. Il est parcouru d'une onde qui trace dans le corps des niveaux ou des seuils d'après les variations de son amplitude. Le corps n'a donc pas d'organes, mais des seuils ou des niveaux. Si bien que la sensation n'est pas qualitative et qualifiée, elle n'a qu'une réalité intensive qui ne détermine plus en elle des données représentatives, mais des variations allotropiques. La sensation est vibration. On sait que l'œuf présente justement cet état du corps «avant» la représentation organique: des axes et des vecteurs, des gradients, des zones, des mouvements cinématiques et des tendances dynamiques, par rapport auxquels les formes sont contingentes ou accessoires. «Pas de bouche. Pas de langue. Pas de dents. Pas de larynx. Pas d'œsophage. Pas d'estomac. Pas de ventre. Pas d'anus. » Toute une vie non organique, car l'organisme n'est pas la vie, il l'emprisonne. Le corps est entièrement vivant, et pourtant non organique. Aussi la sensation, quand elle atteint le corps à travers l'organisme, prend-elle une allure excessive et spasmodique, elle rompt les bornes de l'activité organique. En pleine chair, elle est directement portée sur l'onde nerveuse ou l'émotion vitale. On peut croire que Bacon rencontre Artaud sur beaucoup de points: la Figure, c'est précisément le corps sans organes (défaire l'organisme au profit du corps, le visage au profit de la tête) ; le corps sans organes est chair et nerf; une onde le parcourt qui trace en lui des niveaux ; la sensation est comme la rencontre de l'onde avec des Forces agissant sur le corps, « athlétisme affectif », cri-souffle; quand elle est ainsi rapportée au corps, la sensation cesse d'être représentative, elle devient réelle; et la cruauté sera de moins en moins liée à la représentation de quelque chose d'horrible, elle sera seulement l'action des forces sur le corps, ou la sensation (le contraire du sensationnel). Contrairement à une peinture misérabiliste qui peint des bouts d'organes, Bacon n'a pas cessé de peindre des corps sans organes, le fait intensif du corps. Les parties nettoyées ou brossées, chez Bacon, sont des parties d'organisme neutralisées, rendues à leur état de zones ou de niveaux : «le visage humain n'a pas encore trouvé sa face ... »

Gilles Deleuze est un philosophe français, auteur de nombreuses œuvres théoriques très influentes, notamment sur la philosophie elle-même, la littérature, le cinéma et la peinture.

¹³ Artaud, in 84, n° 5-6 (1948).

Mode d'emploi du détournement

Guy Debord et Gil J. Wolman

dans LES LÈVRES NUES N.8, MAI 1956

[...]

On peut d'abord définir deux catégories principales pour tous les éléments détournés, et sans discerner si leur mise en présence s'accompagne ou non de corrections introduites dans les originaux. Ce sont les détournements mineurs, et les détournements abusifs.

Le détournement mineur est le détournement d'un élément qui n'a pas d'importance propre et qui tire donc tout son sens de la mise en présence qu'on lui fait subir. Ainsi des coupures de presse, une phrase neutre, la photographie d'un sujet quelconque.

Le détournement abusif, dit aussi détournement de proposition prémonitoire, est au contraire celui dont un élément significatif en soi fait l'objet; élément qui tirera du nouveau rapprochement une portée différente. Un slogan de Saint-Just, une séquence d'Eisenstein par exemple.

Les œuvres détournées d'une certaine envergure se trouveront donc le plus souvent constituées par une ou plusieurs séries de détournements abusifs-mineurs.

Plusieurs lois sur l'emploi du détournement se peuvent dès à présent établir.

C'est l'élément détourné le plus lointain qui concourt le plus vivement à l'impression d'ensemble, et non les éléments qui déterminent directement la nature de cette impression. Ainsi dans une métagraphie relative à la guerre d'Espagne la phrase au sens le plus nettement révolutionnaire est cette réclame incomplète d'une marque de rouge à lèvres : "les jolies lèvres ont du rouge". Dans une autre métagraphie ("Mort de J.H.") cent vingt-cinq petites annonces sur la vente de débits de boissons traduisent un suicide plus visiblement que les articles de journaux qui le relatent.

Les déformations introduites dans les éléments détournés doivent tendre à se simplifier à l'extrême, la principale force d'un détournement étant fonction directe de sa reconnaissance, consciente ou trouble, par la mémoire. C'est bien connu. Notons seulement que si cette utilisation de la mémoire implique un choix du public préalable à l'usage du détournement, ceci n'est qu'un cas particulier d'une loi générale qui régit aussi bien le détournement que tout autre mode d'action sur le monde. L'idée d'expression dans l'absolu est morte, et il ne survit momentanément qu'une singerie de cette pratique, tant que nos autres ennemis survivent.

Le détournement est d'autant moins opérant qu'il s'approche d'une réplique rationnelle. C'est le cas d'un assez grand nombre de maximes retouchées par Lautréamont. Plus le caractère rationnel de la réplique est apparent, plus elle se confond avec le banal esprit de répartie, pour lequel il s'agit également de faire servir les paroles de l'adversaire contre lui. Ceci n'est naturellement pas limité au langage parlé. C'est dans cet ordre d'idées que nous eûmes à débattre le projet de quelques-uns de nos camarades visant à détourner une affiche antisoviétique de l'organisation fasciste "Paix et Liberté" - qui proclamait, avec vues de drapeaux occidentaux emmêlés, "l'union fait la force" - en y ajoutant la phrase "et les coalitions font la guerre".

Le détournement par simple retournement est toujours le plus immédiat et le moins efficace. Ce qui ne signifie pas qu'il ne puisse avoir un aspect progressif. Par exemple cette appellation pour une statue et un homme : "le Tigre dit Clemenceau". De même la messe noire oppose à la construction d'une ambiance qui se fonde sur une métaphysique donnée, une construction d'ambiance dans le même cadre, en renversant les valeurs, conservées, de cette métaphysique.

[...]

C'est évidemment dans le cadre cinématographique que le détournement peut atteindre à sa plus grande efficacité, et sans doute, pour ceux que la chose préoccupe, à sa plus grande beauté.

Les pouvoirs du cinéma sont si étendus, et l'absence de coordination de ces pouvoirs si flagrante, que presque tous les films qui dépassent la misérable moyenne peuvent alimenter des polémiques

infinies entre divers spectateurs ou critiques professionnels. Ajoutons que seul le conformisme de ces gens les empêche de trouver des charmes aussi prenants et des défauts aussi criants dans les films de dernière catégorie. Pour dissiper un peu cette risible confusion des valeurs, disons que "Naissance d'une Nation", de Griffith, est un des films les plus importants de l'histoire du cinéma par la masse des apports nouveaux qu'il représente. D'autre part, c'est un film raciste : il ne mérite donc absolument pas d'être projeté sous sa forme actuelle. Mais son interdiction pure et simple pourrait passer pour regrettable dans le domaine, secondaire mais susceptible d'un meilleur usage, du cinéma. Il vaut bien mieux le détourner dans son ensemble, sans même qu'il soit besoin de toucher au montage, à l'aide d'une bande sonore qui en ferait une puissante dénonciation des horreurs de la guerre impérialiste et des activités du Ku-Klux-Klan qui, comme on sait, se poursuivent à l'heure actuelle aux Etats-Unis.

Guy Debord est un théoricien marxiste, écrivain et réalisateur français. Il est membre fondateur de l'Internationale Situationniste.

Gil Joseph Wolmane est un peintre, poète et réalisateur français.

En Juin 1952, ils ont fondé, avec Jean-Louis Brau et Serge Berna, l'Internationale Lettriste.

Dedication replacing appropriation: Fascination, subversion, and dispossession in appropriation art

Isabelle Graw

in Louise Lawler and others, Lawler, L. et. al. (Eds), Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2004, p. 45, 59-60

1. Active Formation or Parasitic Behavior?

Appropriation is a precondition of artistic work. Appropriation, in the literal sense, is the process of making something one's own property. The Renaissance artists, whose legends were collected by Giorgio Vasari, spent a great deal of time appropriating technical skills and artistic standards, with the aim of surpassing these standards and skills while assimilating them. The majority of them received instruction from teachers: appropriation became organized in the crucial institution of the teacher-pupil relationship. The classical academic study of art can also be interpreted as a lesson in practices of appropriation, considering how much time is spent copying pictures. Copying a picture means no more than to appropriate it by reproducing it, thus internalize the knowledge contained in the image. However, this form of appropriated reconstruction remained – still in modernism – oriented toward the production of "originality". When, as a young man, Picasso, for example, copied the Old Masters, this was considered to be a kind of preparatory study, which, although already showing signs of his own handwriting, would be at some point replaced by an "original" visual expression. A work of art that feeds only on appropriation, and even makes this explicit, would have no chance of acknowledgement in this scenario. Something must be added, something more than simply appropriation that that could be described as the artist's own achievement. This system of values, however, was shaken up radically in the 1980s in the course of postmodernism with its questioning of the significance of authorship and originality. Postmodernism was a quotation culture (Fredric Jameson). The definition of art began to change as the notion of genuine creation was lost in favor of "pastiche" – the method that reassembled what was already to be found that Fredric Jameson declared to be one of the main characteristics of postmodern practices.

[...]

6. Appropriation as Subversion, a Criticism of Language, and Replacement

Since the 1980s, scarcely any distinction has been made between "artistic appropriation" and "appropriation" in the sense of a fundamental way of relating to the world. The question of what is specifically artistic about appropriation ceases to be valid if appropriation is seen as critical (in the sense of a criticism of language) or subversive per se. The general understanding of Appropriation art is still influenced by this critical-subversive emphasis today; this even goes as far as the current lexical definitions that describe the act of artistic appropriation itself as "re-coding" or a "shift in meaning". This means that a shift in meaning takes place purely due to the fact that an original image has been appropriated. The interest in how artistic appropriation takes place did not begin until the end of the 1980s, because then it became necessary to differentiate between "good" and "bad" appropriation. With such a large number of artists – such as David Salle, Julian Schnabel, Philip Taaffe, Jeff Koons, and Haim Steinbach – all riding the ticket of appropriation, a set of criteria was required. The critic Douglas Crimp, who had more or less "given birth" to Appropriation art with his legendary exhibition *Pictures*, admitted that critics had made things a little too simple for themselves by maintaining that appropriation was per se critical. The scheme

that he now offered, however, was no less arbitrary and also tended to quick conclusions. Crimp suggested that a distinction be made between a simple appropriation of style and an appropriation of the material, whereby the latter was to be accepted and the former rejected. This "criterion" also seemed to remain abstract, not taking into account the concrete aesthetic phenomena and not making strong enough distinctions. Is it not the case that every "appropriation" inevitably adapts the style of the original, whatever kind that original might be? And, if style cannot be avoided, what would be so bad about that? Could the appropriation of a style not lead to the open display and emptying out of the style, as is demonstrated in David Salle's pictures in their appropriating reference to Picabia or Polke? The works of Sherrie Levine or Louise Lawler can also be seen to over-answer to a certain extent the style of the art they have appropriated. The fact that the artist might not have an entirely critical and detached view of the originals was an idea that did not easily go hand in hand with the main critical assumption, not least because criticism implies a critical distance. On closer examination, Levine's careful, if not affectionate, copy of a drawing by Egon Schiele indicates a relationship based on fascination. Here, the object is seen both casually, while at the same time through the eyes of a lover. The idiosyncratic, detached perspectives, and pictures of installations which seem to have been taken in passing, and the arbitrary and seemingly abrupt sections all speak for the gaze of a connoisseur. Richard Prince's photos were all the more suspect for progressive critics the more they were clearly indebted to personal fascination, and for example the photos in *Biker Girls*. In the case of Levine the logic of subversion was taken to extremes: even as far as to celebrate her work as theft, and thus to confuse it with a criminal act.

Isabelle Graw is Professor for Art Theory and Art History at Staatliche Hochschule für Bildende Künste (Städelschule), Frankfurt am Main, where she co-founded the Institute of Art Criticism. She is an art critic and co-founder of Texte zur Kunst in Berlin.

Global nets appropriation and post modernity

John C Welchman

2001

[...]

Among the theorists of appropriation, it is Georges Bataille who offers the term perhaps its greatest, and most troubling, cultural extension. In his essay on the Marquis de Sade, Bataille correlates appropriation with bodies, unitary and collective, identifying 'two polarized human impulses: EXCRETION and APPROPRIATION' which follow on from 'the division of social facts into religious facts... on the one hand and profane facts... on the other'. Excretion, he suggests, is associated with the heterogeneous expulsion of foreign bodies: with 'sexual activity... heedless expenditure... certain fanciful uses of money' and 'religious ecstasy'. Appropriation, on the other hand, finds its 'elementary form' in 'oral consumption', and its process 'is thus characterized by a homogeneity (static equilibrium) of the author of the appropriation, and of the objects as a final result'. Appropriational experience may begin with the ordering of foreign bodies through digestive incorporation, but it extends to analogous forms of additive material: 'clothes, furniture, dwellings, and instruments of production... finally... land divided into parcels'. 'Such appropriations', notes Bataille, 'take place by means of a more or less conventional homogeneity (identity) established between the possessor and the object possessed'. In this reckoning, appropriation is aligned with what Gilles Deleuze and Félix Guattari describe as the striation of space with hierarchisation, convention, identity, classification and possession, while excretion is a form of becoming-animal staged in the smooth space of deterritorialised desire. Like Deleuze and Guattari, however, Bataille refuses to lock his oppositional constructs into binary separation, for 'production can be seen as the excretory phase of a process of appropriation, and the same is true of selling', while the practice of 'heterology' 'leads to the complete reversal of the philosophical process, which ceases to be the instrument of appropriation, and now serves excretion; it introduces the demand for violent gratifications implied by social life'. If the borderline 'philosophy' that Bataille calls 'heterology' can be redeemed in voiding and violence, no such gratificatory discomfort is associated with representation itself. For the desire to imitate, make or copy, is caught up in 'the persistence of a dominant need for appropriation, the sickly obstinacy of a will seeking to represent, in spite of everything, and through simple cowardice, a homogenous and servile world'. This trenchant attack on the predicates of representation that the art world has for two decades called 'appropriation' invests, on its surface at least, in an even more extreme antithesis (more cowardly, obstinate, sickly and servile) to the heterological discharge elevated by Bataille.

John C. Welchman is Professor of Modern Art History in the Visual Arts Department at the University of California, San Diego. He works in modern and contemporary art history and critical theory.

كمال الجعفري

بطاقات بريدية

«هذا المشروع مستوحى بالكامل من أفلام روائية إسرائيلية وأميركية، تم تصويرها في يافا من الستينات إلى الوقت الحالي. تعرّضت المدينة للتطهير العرقيّ في عام ١٩٤٨، ولم يبق فيها سوى نفر من الناجين الفلسطينيين المقيمين لا يتعدى عددهم بضعة آلاف. من هؤلاء الصامدين هناك، عائلة جدّتي. هذه أفلام لا أثر للفلسطينيين فيها، ولكنّ وجودهم عالق في حواشي الصورة، بارز في الآثار. أنتجت ما يقارب ٢٥٠٠٠ صورة بطاقة بريدية من هذه الأفلام وضمنتها كتاباً عنوانه «شغل سينمائي».

بالنسبة إليّ، كان الصبي الغافل عن التقاط صورته في فيلم سينمائي فاتحة للاكتشاف. لم يكن وحده. بين عشرات الأفلام التي صوّرت في يافا، نَقَبْتُ عن الفلسطينيين الآخرين في المدينة. في الصور المغبشة، الخاطفة، تعرّفت على أصدقاء طفولتي، كهول كنت ألقى عليهم تحية المساء وأنا بعد صبيّ، وأخيراً خالي.

كذلك تحفظ الصور مدينتي، تردّ إليها الحياة في الصور المتحرّكة. دمارها التدريجي على مدى عقود، توثّقه فيلماً فيلماً. أجد نفسي أشاهد هذه الأفلام مراراً كي أعاود زيارتي للأماكن. أقلبها لقطه لقطه حتى أصل إلى المتجر عند الناصية حيث كنت أجلس مع جدّي في الماضي، أتنقل في المدينة القديمة بغير هدى، ألمح حيّ المنشية العظيم عند الساحل. هذه الأفلام ألبوم لتذكارات أحفظها. أعود إلى زمن مفقود» - كمال الجعفري

بلا عنوان ٢٠١٥

٧٥ دقيقة

«لسنوات عدة، رُحْتُ أجمع أفلاماً روائيةً تمّ تصويرها في يافا منذ العام ١٩٦٠. كانت ترافقني أينما ذهبت. أردت استعادة المدينة من خلال فيلم جديد أصنعه في يوم من الأيام. أخذت صوراً

فوتوغرافية للخلفيات والحواشي، محوت الممثلين وجعلت من المارّة شخصيات رئيسية في فيلمي. وجدت طريقي إلى المدينة صعودًا من البحر، كما يحدث في الحلم. عندما وصلت، مشيت في كل مكان، مترددًا تارة وضائعًا تارة. همت في الذكريات، وصوّرت كل ما قابلته عيني» - كمال الجعفري

ولد كمال الجعفري عام ١٩٧٢. تخرج من أكاديمية فنون الميديا في كولونيا، ألمانيا، حيث حاز على جائزة فريدريش فوردمبرغ للفنون البصرية لمدينة كولن في العام ٢٠٠٤. من أفلامه «السطح» (٢٠٠٦)، الحائز على جائزة مهرجان الصور في تورونتو ومهرجان فيد مارسيليا، وفيلم «ميناء الذكرة» (٢٠٠٩)، الحائز على جائزة لوي ماركوريل في مهرجان سينما دو ريبيل باريس. من أفلامه القصيرة «زيارة العراق» (٢٠٠٣)، «بلكونات» (٢٠٠٧)، «فيديو والدي» (٢٠٠٩).

يعرض كمال الجعفري هنا مراحل متعدّدة من مشروعه طويل الأمد ويشمل سلسلة من البطاقات البريدية وصورًا فوتوغرافية وفيلمًا.

يمكنكم طلب بطاقة بريدية واحدة تختارونها من المكتبة عند المدخل.

لا ريبو

أحدث عمل لا ريبو في عزّ الصحوة التحريريّة التي شهدتها اسبانيا في الثمانينات، أثرًا بالغًا في الرقص المعاصر. يستعير عمل هذه الفنّانة تعابيرهِ بحريّة من مفردات المسرح والفنون البصريّة والفنون الأدائيّة والسينما، ويركز على إظهار مواضع الاحتكاك بين هذه المجالات والممارسات على اختلافها.

الرقص عند لا ريبو منطلق لاختبارات عدة مكنها لغات الجسد، كما أنه مساحة للتفاوض بين الأطر المختلفة التي تقدّم للجسد مكانًا ينوجد فيه فيتغيّر هذا الأخير بفعل الممارسة الفنيّة: المتحف، المسرح، الشاشة السينمائيّة كما هي الحال في معرض «بعد السينما» خصوصًا.

تعتبر لا ريبو الجسد تكنولوجيًّا بقدر ما ينطوي على قدرة توليد الحركة والإيماءة، غير أنها وبدلًا من محاولة تطويعه ليتوافق مع نماذج محدّدة بعينها كما هي الحال في الرقص الكلاسيكي، تحاول كشف ميكانيزماته للتماهي وتدمير المبادئ المتحكّمة به.

«قطع متمايضة» هو مشروع قيد التطوّر منذ عام ١٩٩٣. هذا المشروع المرقّم والمنظّم في سلسلة: «١٣ قطعة متمايضة» (١٩٩٣)، «ماس ديستنغويداس» (١٩٩٧)، «أيضًا متمايضة» (٢٠٠٠) «بانوراميكس» (١٩٩٣ - ٢٠٠٠) «بارا ديستينغويداس» (٢٠١١)، يحاول تسوية عناصر منظّمة تراتبيًّا ببعضها.

الهدف الأساسي من هذه السلسلة إقلاق التنظيم الهرمي التراتبي والحكم السلطوي ومساءلة عموديّة الجسد وتطويع الجاذبيّة لمصلحة الفنّان سواء عبر السقوط الحرّ أو بالاعتماد على الهزل أو الفكاهة الرخيصة وكشف عريّ الجسد وتجريده عرضًا من إيروتيكيته من خلال إبهام جندريته. وقد أتاحت العلاقة بين الرقص والأداء والتجهيز ولاحقًا بين الفيديو

والسينما؛ أتاحت هذه العلاقة للفنانة إعادة تنظيم الأشياء والأدوات والحركات منهجياً ومساءلة المفاهيم الكلية والتراتيبات الهرمية التي تستتبعها.

سمح للفنانة استخدام السينما بعد عشر سنوات من تلك التجربة، وتحديداً مع فيلم «مارياتشي ١٧»، توليف منظور الكاميرا ذات الاتصال الوثيق بجسد الراقصة مع وجهات نظر أخرى لا متجانسة ومن جمع هذه العناصر في وحدة زمنية متسقة. تتعاقب في هذا الفيلم ثلاث راقصات، الواحدة تلو الأخرى، تستعمل كل منهن الكاميرا كأحد أعضائها، تتحرك فتزوّد عين المشاهد بمقتطفات من الحركة، العناصر السردية، العراقيل، الصور، المساحات. يتضمن الفيلم لقطات من مشاهد كارثية تضيء على الكوريوغرافيا وصفاً لعلاقة بالفضاء ذات سمة متطرّفة (الزلازل، الانهيارات الثلجية..)

تم تصوير هذا الفيلم في جنيف على مدى شهرين داخل قاعة مسرح ضخمة، وجرى الإعداد الكوريوغرافي المكثف لإنتاج ١٧ محاولة، اعتُمدت آخرها في هذا الفيلم. العرض كان رداً على مشهد الخراب الذي حلّ على إسبانيا جراء أزمة ٢٠٠٨-٢٠٠٩ وتجلّى في مناظر الهياكل الفارغة لمواقع البناء المقفرة في أنحاء مدريد.

سلسلة «فيلم نوار» تنحى أكثر في اتجاه السينماتوغرافيا، حيث تعكس لا ريبو تراتيبات العناصر الموزعة ضمن حقل الصورة: تصوّر العناصر الكامنة في أقصى عمق الصورة أو على أطرافها، راصدة الممثلين الثانويين الذين يبتئون الحياة في المشهد ويصنعون السياق للحدث الرئيسي. يتحول الكومبارس إلى ممثلين رئيسيين فيما لا ريبو تعلق بصوتها على حركاتهم وتعيد تفسيرها من موقعها خارج المشهد. استوحيت لا ريبو هذا الفيلم أثناء مشاهدتها فيلم «سبارتكوس» (١٩٦٢) لستانلي كوبريك الذي أنتج أثناء حكم فرانكو لإسبانيا وفيه إسبان يمثلون أو يعيدون تمثيل ثورة العبيد بشغف يشي بتوقهم إلى الثورة المحرّمة في الواقع.

تعيد هذه القراءة المغايرة لموقع الممثلين والأبطال في رواية أو مشهد أو مساحة اجتماعية؛ تعيد إلى السينما بعدها التوثيقي والمعلوماتي ولكنها تمدّها في الوقت عينه بتجربة أخرى غير نمطية في وجه مدّ من السرديات الغالبة وهرميّات السلطة التي تحكم النظم الإعلامية.

جمانة مناع

جمانة مناع فنّانة فلسطينية ولدت في العام ١٩٨٧. تقارب مناع مواضيع أعمالها بحميمية تتحدّى من خلالها الأطر المفروضة على الجسد في تموضعه ضمن السرديات التاريخية والقومية السائدة. أعمالها تتضمن الأفلام والتجهيز والنحت، وتطوّر مناهج التأريخ والأنثروبولوجيا والأداء.

يضمّ هذا المعرض بعضاً من أعمال مناع السابقة ومنحوتات حديثة معينة خصيصاً للموقع. يعدّ فيلم «مبارك مبارك النسيان» (٢٠١٠) أحد منطلقات هذه المجموعة. الفيلم الذي صنعه جمانة مناع في العام ٢٠١٠ يصرّو ثقافة «التشبيح» الرجالية في مجتمع القدس الشرقية. تصف مناع هذا الفيلم بأنه بحث في كيفية استعمال الأجساد والأشياء لصنع الهويات ولتجسيد أداء السلطة في فضاء متنازع عليه [القدس]. لقطات الفيلم مأخوذة في محلات لتصليح السيّارات ومراكز رياضية لكمال الأجسام ومغاسل للسيارات، تتبع تحركات أحمد، تاجر المخدرات ابن ٢٥ عاماً، ومغامراته الليلية. تقارب مناع هذا النوع من السرد بأسلوب ذاتي ومتفاعل تاريخياً، منفتح على المدركات غير الواضحة وتعقيدات البنيان الجندي.

تتحدّث مناع عن «الانسحاب من التمثيل لمصلحة إطلاق التعبير على المستويين الشعوريين الظاهري والباطني». التجريد وحضور المادّة القويّ في منحوتاتها هما على تضاد مع تعطل التاريخ وبمثابة ردّ عليه. تمارس مناع بمقاربتها النسوية النقد إزاء سيطرة المادّة وصرامة الأشكال وعدم قابليتها للتغير. قد يسترجع عمل مناع في الأذهان بعضاً من منحوتات إيفا هيسي من حيث معالجتها لموضوع الخرس والنسيان والإدراك بالتماس في سياق مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية. كما يمكننا ربط أعمالها بمنحوتات فرانز وست بعنوان «التكيفيات» كأثار تدل على غرابة الجسد وعلى عدم اكتماله. يذكّرنا عمل مناع أيضاً بليندا بنغليس من حيث إحالة المعنى على المادّة بثقلها وطواعيتها، واستخدامها كشاهد على تحدّي السلطة والسيطرة والعقلنة. تكتب مناع أن أعمالها «تعيد النظر في المواضيع السياسية [...]»

المحمّلة بالعنف المَهْملة سياسة الجسد، إلا أنها لا تسعى إلى التمثّل».

سلسلة الأعمال الموجودة في المعرض هي امتداد لتجهيز بعنوان «وعيد الأصول» من العام ٢٠١٤، حيث «سبرت [الفنانة] العلاقة بين العنف البنيوي في ممارسات الإسرائيليين الاستيطانية الاستعمارية الأركيولوجية في سلوان في القدس الشرقية مقابل التهديد الظاهريّ الذي تمارسه ثقافة التشبيح لدى الشباب الفلسطينيين والتمتّلة بالسيارات والمخدرات والعضلات المتورّمة والأكسسوارات». قطع أحزمة الأمان الموجودة في معرض «بعد السينما» هي بقايا الثقافة الذكورية التشيحية، خيطت بحركة تأنيثية لتتحول إلى ستار أو بساط. إلى ذلك، تجمع مناع أشياء عادية، قطع أثاث مبتورة، حديدًا ملحومًا، أو مزهريّات من الجبس بأشكال عضلات. تلمح هذه القطع إلى اللقيات الأركيولوجية مثل الخزفيات التي تعود إلى ما قبل التاريخ والتماثيل التي ترمز إلى آلهة الخصوبة، تقلبها على أعقابها، تتلاعب في مقاساتها، تشوّه أشكالها، تصنع منها أعضاء لجسد متخيل. بذلك، تثير مناع مفهوم «الحرم» (*abject*) عند الفيلسوف الفرنسي جورج باتاي باعتباره أي شيء يقلق الهوية الثقافية ويعتبر خارج حدود المتعارف عليه من المعايير الاجتماعية.

صنعت مناع لمعرض «بعد السينما» قشرة ضخمة تتوسّط الطابق الأول من مركز بيروت للفن. خواؤها يبرز هشاشة المنحوتات الأخرى. بجرانها الداخلية المبطّنة بكترتونات البيض، تعيد القشرة إلى الذهن مجددًا مفهوم «اللا شكل». ما لا شكل له هو «الذي لا يشبه أي شيء»، لا هيئة له، فهو إنّا ما ينفر من إدراكنا ومن مفهوم المعرفة ككل.