

Mark Lewis, *Above and Below*, Le Bal, Paris, du 5 février au 17 mai 2015

Michèle Cohen Hadria

Numéro 101, automne 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/79821ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

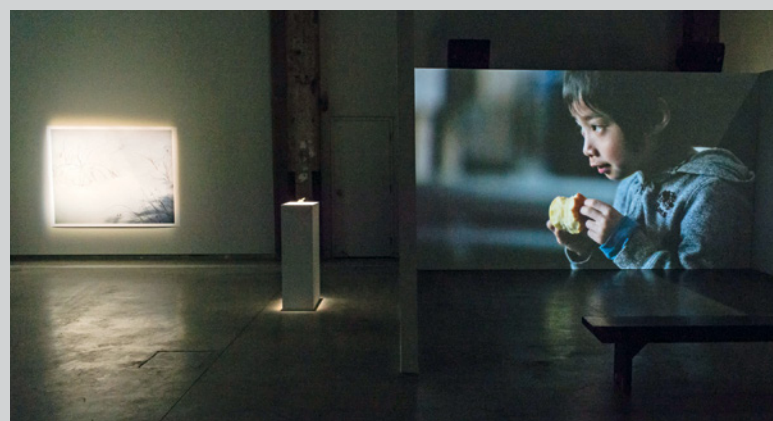
Cohen Hadria, M. (2015). Compte rendu de [Mark Lewis, *Above and Below*, Le Bal, Paris, du 5 février au 17 mai 2015]. *Ciel variable*, (101), 88–89.

collective et intimiste où acteurs, musiciens, danseurs et famille sont placés tour à tour au centre de la scène. Durant quatre-vingt-dix minutes, elles alternent entrevue et spectacle, gestes furtifs et mises en scène jusqu'à les enchevêtrer pour créer une dimension glissante de l'image, toujours sujette au doute de l'authenticité et à sa possible interprétation. Le dispositif prolonge également ce doute car il duplique les récits : presque identiques et presque synchronisées, les deux projections jouent de leur légère dissemblance entre deux cadrages différents des mêmes scènes, l'un poursuivant un *travelling* continu avec une attention à l'arrière-plan tandis que le second mobilise davantage des plans resserrés sur les visages de chacun des personnages. L'ambiguïté se glisse dans l'interstice créé entre ces deux récits jumeaux et permet de défaire l'illusion de la fiction pour placer le spectateur dans une posture de distance critique.

Face à la présence puissante de cette œuvre vidéo, la série de photographies constituée d'une séquence de quatre paysages, *Walk Away, Walk Back, Under Two Lights – Moonlight* et *Under Two Lights – Sunlight*, est en retrait. Dispersée dans l'espace, elle se soustrait à un possible récit continu pour faire valoir davantage l'importance du détail, mais aussi de ce qui se situe hors de l'image

entre deux prises de vue. La présence minimale de la figure humaine incarnée par le duo du fils et de la mère se déplaçant sur une étendue blanche, les jeux de la lumière lunaire puis solaire à la surface de la neige créent une évocation subtile du temps et de l'action simple de la marche.

Imposante et timide à la fois, l'image n'est pas pour autant l'élément déterminant et constitutif de l'exposition. *The Act of Forgetting* trouve son affirmation dans l'expérience inclusive du spectateur, avec laquelle Chih-Chien Wang prolonge véritablement son questionnement du lien à l'autre. La présence de socles blancs aux instructions simples interpelle individuellement chacun, l'invitant à y prendre et à y déposer un objet personnel, « même insignifiant ». Ce parcours fait de quatre étapes conditionne le regard et le déplacement du visiteur pour l'intégrer dans une négociation à la fois physique et symbolique, qui crée un lien sensible entre chaque individu par le truchement de l'objet. *Happening Is Recurrence II*, pièce d'asphalte coulé sur laquelle le spectateur est invité à déambuler en cercle, à chanter et à entrer en contact avec un autre visiteur, vient encore amplifier plusieurs enjeux de l'exposition. Elle condense en une seule proposition la négociation du lien à l'autre et l'usage performatif



The Act of Forgetting, 2015, vue de l'exposition, photo: Maxime Boisvert

de la scène, le mouvement en cercle infini et la circulation des gestes et récits personnels présents dans les divers éléments de l'exposition. Sous une apparence de simplicité et d'épuration des formes, Chih-Chien Wang a élaboré une exposition théâtrale qui n'est pas pour autant verbeuse. Elle ouvre la voie à une esthétique nouvelle où l'image achevée et la dimension participative sont désormais superposées pour créer une expérience complexe entre geste spontané et attention soutenue.

—
Claire Moeder est commissaire, auteure et critique d'art. Chroniqueuse d'expositions sur le Web et à la radio (ratsdeville, CIBL),

elle publie également dans de nombreuses revues québécoises (*Spirale*, *esse*, *Ciel variable*, *Zone occupée*) et françaises (*Marges*). Elle a contribué à plusieurs ouvrages consacrés à la photographie (*Mois de la Photo à Montréal*, *Christian Marclay*) et a conçu le coffret photographique *Loin des yeux*. Les invisibles avec *Le Cabinet* (à paraître, 2015). Jeune commissaire, elle a obtenu la résidence du Conseil des arts et des lettres du Québec à l'International Studio & Curatorial Program (Brooklyn, 2013) et conçu plusieurs expositions, notamment celle de l'artiste Sayeh Sarfaraz au Québec et à New York.



Fortel, 2010

Mark Lewis

Above and Below

Le Bal, Paris

Du 5 février au 17 mai 2015

C'est à des trajectoires quasi démiurgiques qu'invitent les œuvres de Mark Lewis. Non que, face aux immensités naturelles ou périurbaines qu'il privilégie souvent dans ses films, l'artiste prétende à quelque posture en surplomb. Car, si des sujets sociaux y apparaissent de façon minime, leur singulière appréhension

traduit inversement des préoccupations profondément démocratiques. S'intéressant à l'aube du cinématographe en lequel il voit une sphère active et hiérarchisée de la modernité, Lewis attire l'attention sur le précaire statut économique des figurants contemporains (*The Pitch*, 1998). Mais au fond

qu'est-ce qui dans l'époque inaugurale de l'invention du cinéma interpelle l'artiste? Un silence contingent au film muet, par-là exempt de commentaire? Ou la primesautière maladresse que les hommes d'un XX^e siècle naissant trahissaient face à l'objectif? C'est plutôt que ce médium, alors dépourvu de rhétorique, incarne pour lui une sorte de page vierge propice à des options autres que celles du cinéma ou de ce qu'il est devenu¹.

Dans *Above and Below the Minhocão* (2014), les habitants de Sao Paulo investissent une autoroute ouverte à la promenade le week-end. Fleuron du modernisme brésilien teinté d'utopies socialistes, cette infrastructure, aujourd'hui promise à la démolition, enjambe la métropole. Lewis saisit sa monumentalité, qui contraste avec le peu de poids des riverains évoluant sur son aire aux tardifs relents idéologiques. Modestie et ambition caractérisent cette œuvre. Modestie à travers un laisser-faire adopté par Lewis face à ces chorégraphies humaines. Ambition par le recours aux techniques d'un cinéma grand public (*grue*, *paluche*), dont les effets se verront décuplés par d'inédites amplitudes où percent des problématiques essentiellement sociales.

Loin de toute syntaxe narrative, Lewis exploite ces technologies sophistiquées en des sphères où précisément rien n'arrive. Même lorsqu'il filme des sites

naturels colossaux et quasi lyriques, sa *caméra-drone* n'y opère qu'avec indifférenciation esthétique. Ce retrait de l'auteur invite à prendre ces essais simplement pour ce qu'ils sont : d'implicites constats. Ces vues plongeantes sur des essaims de citadins peuvent toutefois suggérer une autorité étatique induite.

Ainsi *Fortel!* (2010), paysage aussi désincarné que des images transmises par satellite, instille une impression de surveillance – panoptique et subliminale – renvoyant aux théories de Bentham². Une vue aérienne nous rapproche du fort de Bard situé dans la vallée d'Aoste, en Italie. Des figurants en franchissent subitement le seuil pour dévaler une route sinueuse tels les robots d'une existence surdéterminée. Impliqué par l'omnisciente *caméra subjective*, le spectateur lui-même en ressent le tournis. Nous ne sommes pas dans *La région centrale* (1971) de Michael Snow, où l'artiste programmait le bras d'un automate pour que celui-ci filme jour et nuit, à 360°, le désert du Nord canadien. Car les vues de Lewis, malgré l'écrasante permanence qu'elles suggèrent, semblent indécisées et presque moelleuses. De ces trajectoires planantes, rasantes ou curvilignes, l'artiste ne décide d'aucune fin attendue, si ce n'est celle de simples propositions s'estompant avec discrétion.

Ces plans-séquences chers à la Nouvelle Vague embrassent ici une réalité autrement mixte, globale, locale dont les latences ne se ressentent qu'en silence. Lorsqu'il plaide en faveur du statut de figurants assimilés à un « silencieux prolétariat du cinéma », Lewis ne désigne à travers eux que le mètre étalon d'une oppression sociale évidemment plus vaste. Suivant ces lignes ondulantes, volatiles semblant accomplir quelque ambitieuse *courbe du monde* –

paradoxalement totalisante et tolérante – on comprend que ces hétérotopies, pour reprendre un terme de Foucault, permettent à l'artiste de traiter du déclin d'utopies politiques qui marquèrent fortement l'histoire du XX^e siècle et qui, dans le pressant contexte qui est le nôtre, n'opèrent plus qu'en potentiels rhizomes.

¹ Mark Lewis, « Is Modernity Our Antiquity? », *Documenta Magazine*, n° 1, Cologne, Taschen, 2007, p. 109-117. Ce texte fut initialement publié à Londres dans la revue *Afterall* (n° 14, automne-

hiver 2006), dont Lewis est cofondateur.
² Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 228-264.

Michèle Cohen Hadria est née en 1950 à Tunis et vit à Paris. Diplômée des Beaux-arts (Rome, 1974) et d'une maîtrise en études cinématographiques (Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1996), elle s'intéresse tant à l'art contemporain qu'au cinéma expérimental. Depuis 1998, elle a collaboré à des revues telles que *art press*, *Jeune Cinéma* (Paris), *ETC*, *Ciel variable* (Montréal), *Third Text*, *n.paradoxa* (Londres), *Tema Celeste* (Milan), *Camera Austria* (Graz, Autriche). Entre 1998 et 2014, elle s'est intéressée aux artistes du monde arabe et aux questions féministes et postcoloniales. En 2014, elle a publié, aux éditions féministes en ligne *KT Press* (Londres), trois entretiens d'artistes tunisiennes aux lendemains des soulèvements en Tunisie.



Above and Below the Minhocão, 2014

Alain Lefort

PEQUOD ('pi: 'kwad)

Plein sud, Longueuil

February 21 to May 18, 2015

Lefort fittingly cribs his title from American author Herman Melville's 1851 magnum opus *Moby Dick*: the *Pequod* is a fictitious nineteenth-century Nantucket whaling ship that appears in the novel as an instrument of revenge. Narrated by Ishmael (here, Lefort), the story follows the ship's strange captain, Ahab (perhaps also Lefort), who is still recovering from losing his leg to a rogue sperm whale on his last voyage. His fierce desire to pursue and kill that great white whale, the *Moby Dick* of the

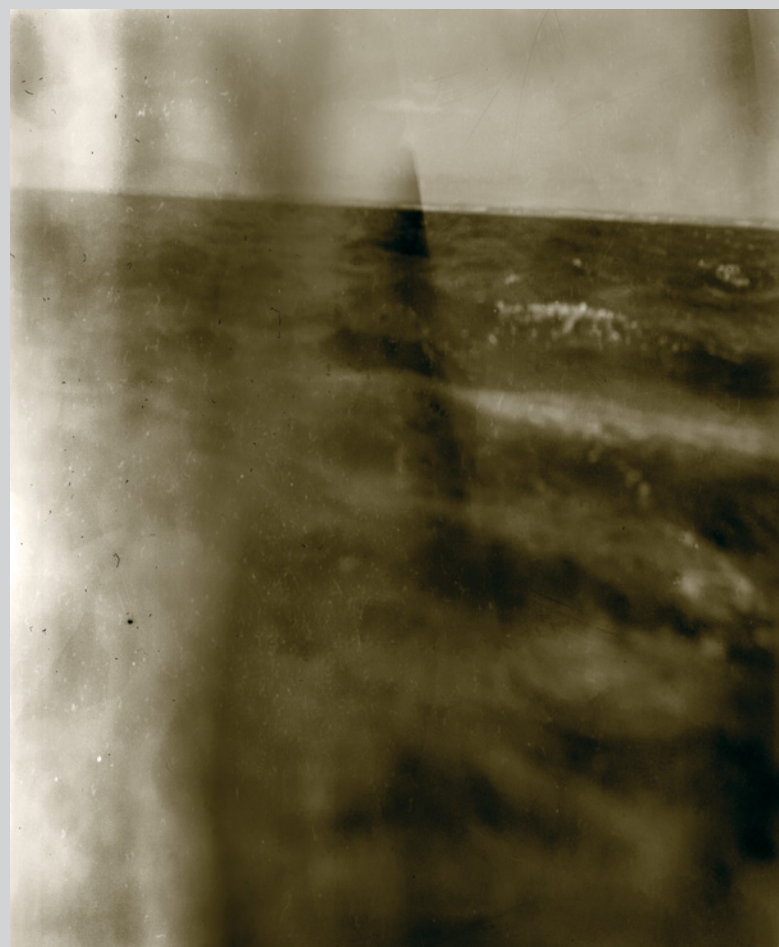
novel's title, is fuelled by his belief that the creature is the pure embodiment of evil and must be expunged.

In his *Pequod* series on exhibit here, Lefort searches not for a paradigm of evil as Ahab did, but for the numinous itself in the compass of a camera lens. This is not surprising, since he has historically been drawn to images of the natural environment with an almost profane joy. Certainly, his images of the bayou and other tropes of nature demonstrate the truth of this. Here, equally powerful, it is the sea.

These images of untamed water convey their ferocity with rare immediacy, and the vulnerability of the photographer equally well. That vulnerability is felt in confrontation with a natural force that is unrelenting, rife with numinosity – and inimical in its mien.



PEQUOD ('pi: 'kwad), 2015, exhibition view



épreuve #8, from the series *PEQUOD* ('pi: 'kwad), 2015, inkjet print on Barite paper, 102 x 81 cm