

HF | RG, *Harun Faroki et Rodney Graham*, Jeu de Paume, Paris, du 7 avril au 7 juin 2009

Cyril Thomas

Number 83, Fall 2009, Winter 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63681ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Thomas, C. (2009). Review of [HF | RG, *Harun Faroki et Rodney Graham*, Jeu de Paume, Paris, du 7 avril au 7 juin 2009]. *Ciel variable*, (83), 84–85.

array of feminist thinkers such as Luce Irigaray and Catherine Vasseleu. For Irigaray, “Refigurings of the relation to the self are ‘read off’ the form of the female body or rather, the female bodymorph. The body-morph can be thought of as a sort of discursive, *langue*-like substrate supporting the particular, *parole*-like discourse of female difference.”¹

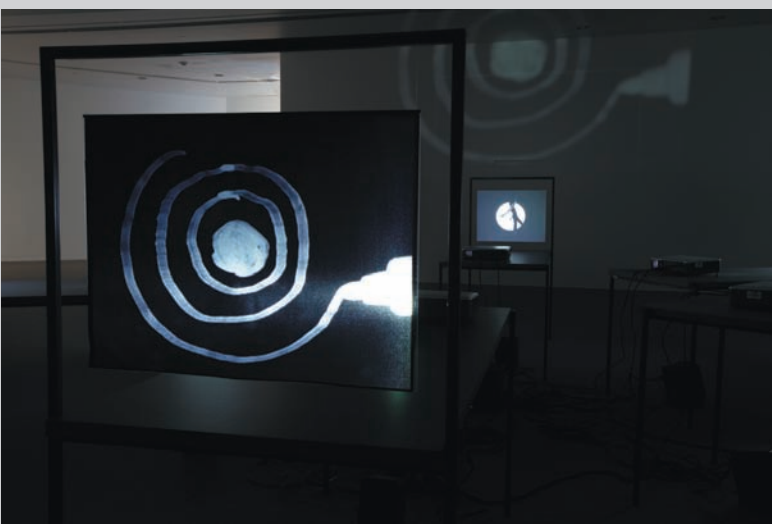
As far as the ubiquitous bodymorph goes, one of the most significant works in the exhibition was *Replis et articulations* (2004). This remarkable video triptych presents a series of actions performed by the artist, choreographed on three screens, on a black platform serving as both canvas and corporeal arena. In performing, the body acts and is acted upon, and the innate rhythms rule our appreciation of the piece as a corporeal fantasia that is also a powerful metaphor for introspection and avowal and the intertwining of what is visible and invisible therein.

De Pauw is an on-stage illusionist, a savvy manipulator of media and image, working with the teaching and learning experience and the classroom as a laboratory for the incubation of vision freed from old ways of seeing and thinking. We see her drawing on large white sheets of paper, and what she delineates is perfectly in keeping with her intentions and her virtuosity: a Giotto-like circle. Her pedagogical slant dovetails with her phenomenological concerns. *Corps Pédagogique* (2001) is not only

an audiovisual take on the quintessential classroom environment but a subversive exploration of that environment with her own body as avatar to explode the myth of the neo-Cartesian subject.

Simultaneously crossing borders between the material and immaterial, the visible and invisible, de Pauw bends both to her will with admirable dexterity. The rhythm section in her work enjoys primacy. What I mean is that when we see her shifting her body fraction by fraction in centrifugal movements, we have a sense of the primacy of her rendering a world for herself within specific limits that speak not of closure but of porosity and openness and the primacy of the body as agent. When her body travels laterally, levitation-wise, across a school desk, it is the inexorable rhythm that compels us, it is the mantra of movement that commands us, and we are delivered onto the threshold of something like revelation as a result.

These rhythms are based not only on corporeal authenticity but on the symbolic cartography of the body implicit in phenomenological discourse. This symbolic mapping of the body in the context of where it finds itself in time and space makes for a rare epiphany in the assimilation of this work. As Merleau-Ponty wrote, “What counts for the orientation of the spectacle is not my body as it in fact is, as a thing in objective space, but as a system of possible actions, a virtual body with its



Manon De Pauw, *Répertoire*, 2009, video installation with six projections in loop, black and white, 3 mn 50 s, variable dimensions, photo : Patrick Mailloux

phenomenal ‘place’ defined by its task and situation of possibilities or corporeal projects that are made possible by this interaction.”² He also wrote, “To move one’s body is to aim at things through it; it is to allow oneself to respond to their call.”³ De Pauw moves the body toward and through situations that shed light on embodiment, the bodymorph, and the reciprocal relation of self and Other.

1 See Dave Boothroyd, “The Touch of the Other on the Threshold of Sex; or The Skin between

Levinas and Irigaray,” in Michael Syrotinski and Ian Maclachlan (eds.), *Sensual Reading: New Approaches to Reading in its Relations to the Senses* (Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2001), pp. 49–50. 2 Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, translated by Colin Smith (London : Routledge & Kegan Paul, 1962), p.250. 3 Ibid., p. 139.

James D. Campbell is a writer on art and independent curator based in Montreal. The author of over 100 books and catalogues on contemporary art and artists, he contributes frequently to visual arts publications across Canada.



Harun Farocki, *Immersion*, 2009, installation vidéo, double projection, coproduction Jeu de Paume, Galerie Thaddaeus Ropac Salzbourg, Paris.

HF | RG

Harun Faroki et Rodney Graham
Jeu de Paume, Paris
Du 7 avril au 7 juin 2009

Chantal Pontbriand, ancienne directrice de la regrettée publication *Parachute* et fondatrice du Festival international de nouvelle danse, investit les deux étages du Jeu de Paume pour une exposition conceptuelle au titre énigmatique, HF | RG, quatre initiales séparées par une barre

verticale. Elle y explore l’univers de deux plasticiens, Harun Farocki (HF) et Rodney Graham (RG). Gageons que cette exposition laissera une forte impression dans la mémoire des visiteurs. Loin de la débauche d’effets liée à la médiation, elle se resserre sur les thèmes centraux des deux artistes-cinéastes : l’archive, le montage, le non-verbal, auxquels très vite s’ajoutent le faire à l’œuvre, l’image, la machine, etc., autant d’œuvres pour détailler et examiner les champs sémantiques liés aux verbes filmer, enregistrer et regarder. L’exposition a

pour but d’appréhender le concept de dispositif, qu’il soit visuel ou moteur, et d’approcher l’Image ou les Images contemporaines sous toutes leurs formes : fixes (photographies), projetées (films, vidéos) et en installation.

Ce parcours à travers les œuvres de Farocki et de Graham s’effectue pas à pas, film après film, installation après installation. Au total, une quarantaine d’œuvres sont présentées. Tel un archéologue en action, Farocki, qui est considéré comme l’équivalent allemand de Jean-Luc Godard¹,

décortique l’histoire d’un motif dans *Sorties d’usines en onze décennies* (2006). Sur douze moniteurs, il extrait ses corps d’ouvriers ; au spectateur de se faire sa propre théorie. Chez Graham, l’obsession du motif transparaît dans son utilisation de la boucle qui lui permet de singer les codes du cinéma hollywoodien : dans *Vexation Island* (1997), puis dans *How I Became a Ramblin’ Man* (1999) et enfin dans *City Self/Country Self* (2000), films sans début ni fin, les actions incongrues se répètent en vain. Le pirate s’éveille et s’évanouit, le cow-boy chante, le citadin donnera un coup de pied au paysan, mais rien n’est si simple chez Graham, surtout quand il incarne lui-même les personnages. Farocki, lui, se dévoile dans un premier temps par la réflexion sur l’image et sur la pratique du montage. La preuve par l’image ? Dans *Nicht löschesbares Feuer* (1969), il éteint une cigarette sur son bras en expliquant l’amplitude de la brûlure par rapport à celle infligée par le napalm. Il ne glose pas, il fait surgir la pensée de l’image, de sa manipulation lors de la fabrication du film ou d’une remémoration. La pratique cinéphilique, celle du metteur en scène et du critique (une vitrine est entièrement consacrée à tous ses textes et à son travail éditorial au sein de la revue *Filmkritik*) se superposent², s’entrecroisent dans *Schnittstelle* (1995) ou *Der Ausdruck der Hände* (1997).

L'image provient d'un dispositif mais elle est également machine, sujet et objet d'un même tenant. Elle se déploie chez Graham dans des dispositifs optiques anciens qu'il détourne, dans sa *Camera Obscura Mobile* (1993-1996). Elle prend la forme d'un lieu de projection, mais miniaturisé dans *Coruscating Cinnamon Granules* de 1996. Elle devient système et œuvre dans *Reading Machine for Parsifal. One signature* (1992). Machine-image et image-machine. Graham s'intéresse au trait d'union, le souligne ; l'image, liée, est aussi le liant de l'œuvre, comme le suggère notamment la pièce intitulée *Rheinmetall/Victoria 8* (2003). Tandis que chez Farocki, la machine est sujet car elle introduit un type de vue, d'images particulières (celle des caméras de surveillance, celles sur les missiles, celles placées dans les stades) qui obéissent à des règles précises tout en délimitant un espace et un sujet.

Si, au premier étage, les productions de Farocki semblent écraser par leur déploiement et leur force les rares pièces de Rodney Graham, la scénographie construite en de multiples va-et-vient, allers et retours de l'un à l'autre, prend tout son sens au second étage. À la sortie de la dernière salle, une explication se fait jour : l'exposition n'est pas construite sur des systèmes d'équivalences, de rapprochements chronologiques ou d'oppositions formelles ; c'est une démonstration juste et pertinente qui joue sur et avec un effet à rebours. La scénographie est ici déployée à contre-courant, de manière à briser les frontières traditionnelles de la pratique muséale ; elle ne donne pas seulement à voir les œuvres, elle en révèle les présupposés. L'exposition donne à penser le che-

minement comme la représentation concrète de la notion d'« après-coup » (*Nachträglichkeit*), si liée à celle de trauma chez Freud. Dans *Immersion* (2009), Farocki filme dans un laboratoire américain³ plusieurs séances où les psychologues allient la prise de parole à un système de réalité virtuelle afin de mesurer et de tenter d'apaiser les angoisses des soldats revenus de la guerre en Irak. À l'aide de deux écrans, dont l'un montre des vues modélisées de Bagdad ou d'un village, le soldat tente de revivre un épisode traumatique. La réalité déjouée par le jeu vidéo resurgit dans la voix et le corps. La parole des militaires se crispe, se noue, s'échappe dans de long sanglots... Graham appréhende les textes du psychanalyste viennois sur un mode plus détaché, moins littéral mais tout aussi opératoire, ce qui donnera naissance au livre d'artiste *Freud Supplement (170 A-170D)* (1989), puis à *Shorter Notice-Plates* en 1991 — ouvrages auxquels s'ajoutent les six modules (évoquant ainsi certaines sculptures de Donald Judd) contenant six livres d'*Abstract of the Second Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (1993) — et enfin, en 1996, à une conférence intitulée « Schema : Complication of Payment ». Graham s'immisce dans les interstices de la littérature ou de la musique pour se les approprier, les comprendre et en proposer son analyse. Lorsqu'il aborde le rêve, dans sa vidéo *Halcion Sleep*⁴ (1994), il use d'une stratégie de détournement. Après que l'artiste a absorbé un puissant somnifère, son frère l'installe dans une voiture ; la caméra filme ce corps lourdement endormi sur la banquette arrière, tandis que l'éclairage urbain envahit l'image par intermit-



Rodney Graham, *Halcion Sleep*, 1994, vidéo, noir et blanc, 26 min, en boucle, collection de la Vancouver Art Gallery, Vancouver Art Gallery Acquisition Fund, avec l'aimable permission de Donald Young Gallery, Chicago.

tences. De l'image latente à celle liée aux caméras de surveillance (chez Farocki dans les pièces *Gefängnisbilder* ou *Ich glaube Gefangene zu sehen*, 2000), de celle qui enregistre les bombardements (*Auge / Maschine* en 2000) à celles utilisées lors d'une compétition de football (notamment dans *Deep Play* de Farocki en 2007), l'exposition décline les figures, les rhétoriques, les flux et les strates que l'image recouvre afin d'interroger la place et la subjectivité du spectateur et celles du créateur.

1 Se reporter à l'ouvrage de Thomas Elsaesser, *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, Amsterdam University Press, 2005. 2 Voir également l'entretien publié dans *Hors Champ* : <http://www.horschamp.qc.ca/conversation-avec-harun-farocki.html>, dont un large extrait a

été publié dans *Ciel variable* 78, printemps 2008. 3 Il s'agit du laboratoire de l'Université de Californie du Sud. Se reporter à cette adresse : <http://ict.usc.edu/projects/post-traumatic-stress-disorder-assessment-and-treatment-ptsd/> 4 À ce sujet, se reporter à cet article : <http://www.cinemascope.com/cs19/fea-mcbride.bigsleep.htm>. Il serait intéressant d'analyser cette œuvre en regard de la pièce de Farocki, *Gegen-Musik/Counter Music* (2004), présentée à la galerie Thadaeus Ropac (Paris) jusqu'au 25 juillet.

Cyril Thomas est doctorant en histoire de l'art à l'université Paris-X Nanterre. Il est membre du Centre de recherche Pierre Francastel et enseigne actuellement la photographie à l'université Paris-VIII Saint-Denis.

Tony Fohse

USER: Portraits of Crack Addicts
iPs Gallery, Montreal
June 6 to 27, 2009

Crack cocaine is the classic drug of addiction nightmares: it gets you high for five or ten minutes, and then haunts you for the rest of your life. The most addictive form of any drug, crack turns most of its users into dependents, the majority of whom spend their lives chasing the memory of that first high – a blissful, dopamine-induced euphoria whose original intensity will forever elude them. Sadly, most addicts take crack to dull memories of painful or traumatic experiences, exchanging one set of miseries for another. In the words of Rose, a long-term addict now living on the streets, “I call crack cocaine the Devil, and I married him.”¹



Tony Fohse, *Kim*, Ottawa, 2008, from the series *User : Women*, digital print, 76 x 102 cm.

Much time and public money is spent trying to make downtown Ottawa into a flower-filled historic site free of vagrants and drug addicts. Despite various programs and crackdowns, street people continue to live there and take part in the urban community. Since 2007, photographer Tony Fohse has been visiting a particular street corner in Ottawa's Lowertown, a kind of micro-version of Vancouver's East Hast-



Tony Fohse, *Morgan*, Ottawa, 2008, from the series *User : Women*, digital print, 76 x 102 cm.

ings. Made up largely of crack addicts, the community that congregates there is not hidden, and its proximity to the fashionable Byward Market makes it easy to wander into unawares. In this part of the city, at any time of the day, it feels like Ottawa has been turned upside-down.

Fohse's project *USER* began here, at the invitation of Archie, a local addict who randomly asked, “Are you looking for a sub-

ject?” Recently on display at iPs Gallery in Montreal in an exhibition curated by Penny Cousineau-Levine and Zoe Casino, this ongoing photographic collaboration with Lowertown crack addicts is currently made up of two separate bodies of work. The first and earlier of these, *USER: Night* (2007), consists of a series of striking portraits shot at dusk with a medium-format camera. The aestheticism of these portraits, infused with references to the history of painting – and to mannerism in particular – unleashed a storm of controversy when they were first exhibited in Ottawa. Several viewers accused Fohse of exploiting the addicts for his own narrow purposes, feeding their addiction in order to realize a selfish artistic vision. In actuality, the portraits developed out of an ongoing relationship with the addicts. The assumption that they did not actively participate in the construction of these images – that they are not capable of this or any other form of self-determination – is far more dehumanizing than are exploitative photographs. As Fohse notes in his artist's statement, “Some have said I'm collaborating with the enemy. They say that the addicts on that corner should be swept away. Of course, where they'll go, how they'll be treated is left unsaid.”²