

ETC



Clemens von Wedemeyer

Regard sur le réel

Clemens von Wedemeyer, *Lautloses irren*, Postbahnhof am Ostbahnhof, Berlin, 29 novembre 2003 - 2 avril 2004. *Shrinking Cities*, Kunstwerke Berlin, automne 2004

Maité Vissault

Number 65, March–April–May 2004

Surveillance

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35093ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Vissault, M. (2004). Clemens von Wedemeyer : regard sur le réel / Clemens von Wedemeyer, *Lautloses irren*, Postbahnhof am Ostbahnhof, Berlin, 29 novembre 2003 - 2 avril 2004. *Shrinking Cities*, Kunstwerke Berlin, automne 2004. *ETC*, (65), 24–27.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2004

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

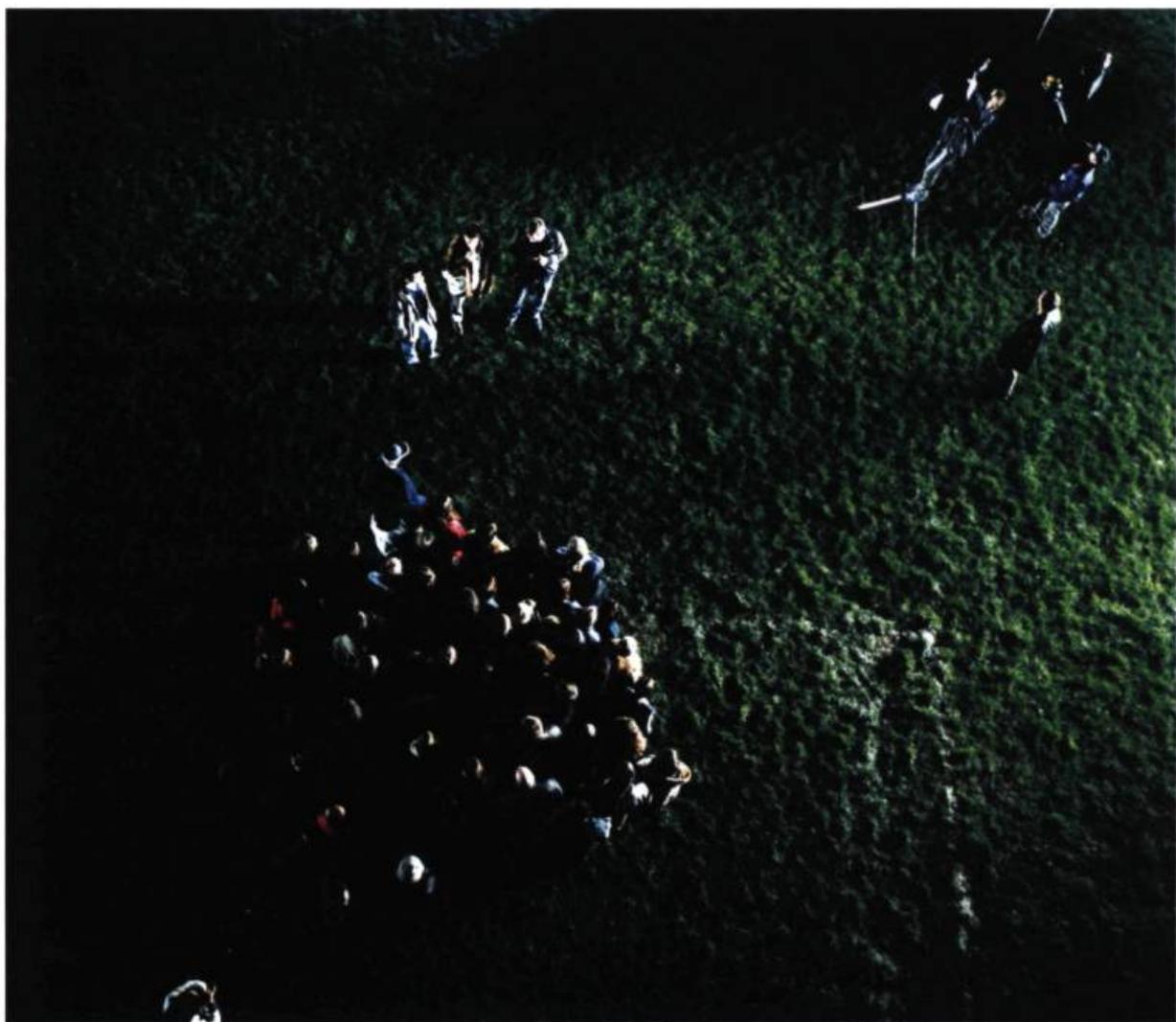
<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>



Berlin

CLEMENS VON WEDEMEYER: REGARD SUR LE RÉEL

Clemens von Wedemeyer, *Lautloses irren*, Postbahnhof am Ostbahnhof, Berlin, 29 novembre 2003 – 2 avril 2004. *Shrinking Cities*, Kunstwerke Berlin, automne 2004

« J'essaie toujours de jeter un regard sur la réalité. Néanmoins, plus on essaie de s'approcher de la réalité au moyen du film et plus on remarque que l'on ne fait que s'en éloigner. Mais j'essaie quand même à chaque fois. »

Clemens von Wedemeyer¹

Une artiste allemand installé depuis peu à Berlin, Clemens von Wedemeyer a développé une œuvre vidéo qui, à sa manière, n'a rien à envier aux grands classiques du cinéma.²

En effet, Clemens réalise littéralement des films en vidéo³, dans lesquels il nie la frontalité temporelle de l'image vidéo, la simultanéité de la captation et de la diffusion qui la définit, pour retrouver le charme atmosphérique de la narration différée, composée et offerte par la matérialité de la pellicule. Ses « vidéo-

courts-métrages » sont donc imbibés en leur âme et corps de l'univers cinématographique au point de faire illusion. De par la qualité de leur image, de l'éclairage et de son, de par l'omniprésence d'un travail extrêmement précis de montage, ses vidéos ne laissent apparaître aucune distinction visible entre elles et leur consœurs en bobines, ce qui, d'une certaine manière, détruit la suprématie qualitative du film vis-à-vis du jeune médium. Se situant consciemment au sein de cette ambiguïté « médiatique », Clemens réalisera en 2002 un « court métrage » de 7 minutes intitulé emblématiquement *Occupation*, dans lequel il mettra en scène le tournage – cette fois-ci cinématographique – d'une scène nocturne impliquant une masse de 200 figurants. Sous les ordres d'un metteur en scène confus, la masse sans visage se retrouve compressée au sein d'un espace de plus en plus exigu. Pressés comme des sardines en boîte pour les besoins



du tournage, les figurants, un peu avant que les lumières ne s'éteignent, s'échappent en courant dans toutes les directions, tels des électrons enfin libérés de la force d'attraction castratrice du noyau. Allégorie du cinéma et de sa capacité à construire un espace-temps qui lui est propre, *Occupation* est aussi en filigrane une métaphore du pouvoir, de l'ordre, du système, du contrôle et finalement de la société dans laquelle il prend place. Insensiblement, les frontières entre réalités et fictions disparaissent, ou s'entrechoquent, laissant planer l'ombre de « *Big Brother* » sur nos consciences de spectateur.

Passé maître du maniement visuel de ce genre de thématique kaléidoscopique où s'accouplent et se découplent les parentés : fiction/réalité, citation/cinéma, pouvoir/contrôle, Clemens fait glisser dans ses « films » différentes zones de réalités l'une sur l'autre. Dans *Big Business*, vidéo-installation tournée en 2002, il pousse ainsi l'exercice à son paroxysme. Remake d'une aventure de Laurel et Hardy dans la prison de Waldheim en Saxe, ce *Big Business* là projette en abîme la réalité dans la fiction et la fiction dans la réalité.

« Ce que nous avons tout d'abord fait, c'est de construire une fausse idylle dans une prison, avec des choses qui n'existent pas en prison : un chez-soi, une maison, un piano – la propriété, la mobilité, la sociabilité. D'introduire là, pour le temps d'un film, une réalité extérieure que l'on a détruite, puis fait disparaître. [...] Dans une prison, la violence rencontre la violence. La prison est un lieu de fiction, un lieu qui suscite l'interprétation, qui véhicule de multiples clichés. Pour nous tout d'un coup c'est la réalité qui est devenue fictive. Les choses se sont inversées. »

La fiction de base : Comme Laurel et Hardy en 1929, deux vrais/faux prisonniers tentent de vendre des arbres de Noël en plein été au propriétaire sceptique d'un petit pavillon type de banlieue. Une dispute éclate qui se soldera par la destruction morceau par morceau du gentil pavillon et de son piano, et, en contrepartie par le démantèlement – tout aussi systématique – de l'auto des vendeurs ambulants.

La réalité de base : L'année 2002, l'enceinte d'une prison installée dans un ancien château, où les incarcérés apprennent à construire des pavillons de banlieue qui seront détruits aussitôt l'ouvrage terminé, une petite ville de province allemande sans trop d'histoire, Waldheim, une petite baraque décorée avec jardin et une auto préparées par les instances carcérales pour les besoins du film, des prisonniers pour acteurs et le tournage d'un remake dans lequel on se met à détruire les idylles de la petite bourgeoisie.

Puis, tout d'un coup, lors de la projection, tout s'inverse : la fiction, l'artificiel, le conflit déferlent au centre de la vie quotidienne, tandis que la réalité que l'on croyait immuable se transforme en fiction.

Mais écoutons plutôt Clemens nous parler de son œuvre :

Vidéo/photographie :

« Contrairement à la photographie qui fut mon tout premier médium, on dispose en vidéo de l'image en mouvement et du son pour construire des atmosphères. Ce qui m'intéresse, ce sont les situations et comment on y inclut le spectateur. Et pour cela, la vidéo est simplement plus puissante que la photographie. Quelque chose se développe dans le temps d'un point A à un point B. J'ai très vite remarqué que mes séries de photos avait l'allure d'un *story-board* ; lorsque les photos étaient accrochées, elles racontaient une histoire. »

Vidéo/film :

« Mon dernier tournage est un film [Silberhöhe, 35 mm, 10 min, boucle] qui s'inspire d'un film d'Antonioni [*L'éclipse*]. Il s'agissait pour moi de réaliser la description spatiale expérimentale d'une zone architectonique vouée à la destruction. On a le sentiment que quelqu'un va apparaître – qu'une histoire va naître, qui cependant n'aura pas lieu. Ce qui ne se passe pas se passe dans une zone en cours de démolition. En fait, tout se déroule plutôt à l'envers qu'à l'endroit. Dans ces espaces en perdition, l'absence de fiction devient fiction. C'est là pour moi le début d'un travail purement cinématographique. »

L'absurde et la narration :

« Ce que je cherche, c'est la situation de sortie contenue dans l'absurdité. Alors, on peut développer une histoire qui ne doit pas spécialement aboutir à un résultat logique. Il y a deux manières extrêmes de raconter une histoire, soit on s'y tient de façon linéaire, soit on raconte par détours en usant d'autres degrés de narration, comme dans *Occupation* où il s'agissait en fait d'évoquer le fait d'être assis au cinéma et de regarder un film et dans *Big Business* où j'ai tenté de prendre un récit classique et de le traiter de telle façon qu'il sombre dans l'absurde. D'un côté, on procède de façon ludique et on s'accorde sur le fait que l'on contourne la narration en la déconstruisant d'une manière ou d'une autre, tandis que de l'autre on tente rigoureusement de se tenir à une narration pour montrer que finalement cela mène aussi à du non-sens. »

Fiction/réalité :

« Dans *Big Business*, j'avais une certaine idée en tête et avec ça j'ai rencontré la réalité. D'un côté, il y avait

la prison et de l'autre un récit classique très connu emprunté au cinéma muet. Celui-ci, du fait de sa popularité, était comme une parabole. Le fait de vouloir réaliser ce remake dans une prison a créé des sortes de courts-circuits. Lorsque l'on combine ces deux éléments, cela crée des champs libres. Ce n'est donc sûrement pas un hasard, si je m'intéressais alors aux catastrophes et aux choses qui vont de travers.

Quelqu'un a écrit à propos de *Big Business* que ce film abordait l'histoire cinématographique à l'envers. C'est à dire qu'en traduisant une chose à l'aide de la pellicule, quelque chose d'autre se brise, et ce quelque chose est la réalité elle-même. En détruisant une maison et une auto, ces éléments deviennent tout d'un coup visibles. C'était là, l'impulsion originelle de ce film : rendre quelque chose visible. »

Échange et violence :

« Il s'agit ici de violence et de contre-violence. Le film de Laurel et Hardy est basé sur l'échange. Le mode d'échange habituel ne fonctionnant pas, l'échange a lieu sur le mode de la violence, en négatif. En prison, ce processus se rejoue constamment : on est livré à une violence inhérente, celle du pouvoir, des structures, de l'oppression du corps, de l'architecture... C'est pourquoi ce film résonne comme une pseudo rébellion. Mais à la fin tout bascule de nouveau, lorsque l'on remarque qu'il ne s'agissait que d'un décor.

Big Business m'a permis de vérifier qu'une prison reflète en miniature la société qui la construit, de façon perverse. »

Making off (les *making off* sont des films de type documentaire qui accompagnent et commentent quelquefois les films de Clemens. Accompagnés d'une série de photographies et le plus souvent montrés sur écran télé, ils accordent à l'œuvre un statut d'installation) :

« La réalisation des *making off* a débuté avec *Occupation*, parce que j'essayais de construire une situation qui avait pour thème le film même. Je voulais éprouver la différence entre la fiction et la réalité du moment. Ce film traite globalement du pouvoir exercé par une équipe de cinéma sur 200 figurants. Lorsque l'on fait un film on est directement confronté aux mêmes problèmes traités ici en tant que fiction. On use des mêmes formes de pouvoir sur les gens. Je trouve cette mise en abîme enrichissante.

Pour moi, le *making off* est donc né de l'envie de s'approcher au plus près du récit qui suit la réalité. Une approche du film réel en quelque sorte. Ainsi, on pourrait presque affirmer que l'on tourne tou-

jours 2 films en parallèle, d'un côté un film planifié et de l'autre un film que l'on ne tourne pas et qui, dans ce cas, est documenté par le *making off*. Le *making off* laisse apparaître un espace intermédiaire entre la réalité et le film.

Après avoir réalisé deux *making off* pour *Occupation* et *Big Business*, je pense actuellement à un *making off* sans film ou à un mélange entre *making off* et film.

En fait, le rôle du *making off* est accentué par les photographies qui accompagnent l'œuvre. Dans *Big Business*, les photos avaient pour fonction de montrer clairement le lieu dans lequel la fiction a pris place et l'on pouvait s'apercevoir que ce qui était construit à l'intérieur était semblable à ce que l'on trouvait dans le petit village, à l'extérieur. Cette connexion se laisse documenter par la photographie.

En général, je pense le mode de présentation de mes films et je jauge si la salle de projection est vraiment le lieu approprié. J'emprunte la route qui mène au cinéma, mais sur le chemin je m'aperçois que le cinéma n'est pas le lieu approprié pour mes images, parce que mon public ne côtoie pas les salles obscures, parce que mes films ne sont pas programmés dans les salles, parce qu'au cinéma on est assis sur un fauteuil sans bouger et que ce n'est que par après que l'on peut se procurer d'autres types d'informations. »

MAÏTÉ VISSAULT

Propos recueillis le 29 novembre 2003 à Berlin.

NOTES

¹ Extrait de l'entretien réalisé par l'auteure le 29 novembre 2003 à Berlin. Toute les citations suivantes sont extraites de cet entretien. Traduction de l'auteure.

² Clemens von Wedemeyer est né en 1974 à Göttingen en Allemagne. Il obtiendra son diplôme de l'École des beaux-arts de Leipzig en 2002.

³ Malgré sa jeunesse, Clemens a déjà inscrit à son actif une dizaine de vidéos et films de très grande qualité.