





Photogrammes extrait de Omer Fast, *Continuity*, 2012, vidéo, couleurs, sonore (allemand sous-titré anglais) 40 en boucle, commande de la dOCUMENTA (13) et de Thyssen Bornemisza Art Contemporary, Vienne, avec le soutien de 3sat, Medienboard Berlin-Brandenburg GmbH, Berlin et OK Offenes Kulturhaus Oberösterreich, produit par Filmgalerie 451, Berlin, courtesy de l'artiste, gb agency Paris, Arratia Beer Berlin, Dvir Gallery, Tel Aviv, James Cohan Gallery New York

Temps à l'image et cartographie

Entretien avec Omer Fast

Présenté à la Documenta de Cassel en 2012, le film *Continuity* d'Omer Fast (né en 1972 à Jerusalem, vit et travaille à Berlin) a fait l'effet d'un coup de poing. La grande maîtrise de l'image, la puissance de sa narration, l'interprétation insaisissable l'ont imposé dans la réception critique comme dans la mémoire des spectateurs. Le film mettait en scène un couple contemporain d'âge moyen, aisé et taiseux (de langue allemande), quittant une maison d'architecte en forêt pour aller chercher un jeune soldat de retour de la guerre. Leur fils ? Les gestes paraissent artificiels, le garçon ne semble pas tout à fait à sa place. De retour au foyer l'impression d'étrangeté se renforce ; des visions, un jeu malaisé, la mémoire des conflits. Le même récit est répété trois fois, quasi à l'identique, avec trois acteurs différents pour le fils revenu. L'écriture est linéaire, la succession des scènes ouvrant et resserrant tour à tour les possibles jusqu'à une fin théâtralement macabre. La répétition joue ici un rôle ambivalent : elle renforce le trouble du spectateur, qui essaie de lier logiquement les scènes et les personnages. Parallèlement, elle confirme le caractère fictif de l'ensemble : on se situe bien dans une représentation, avec autant de versions possibles que la subjectivité du réalisateur en offre, et sans vérité à attendre.

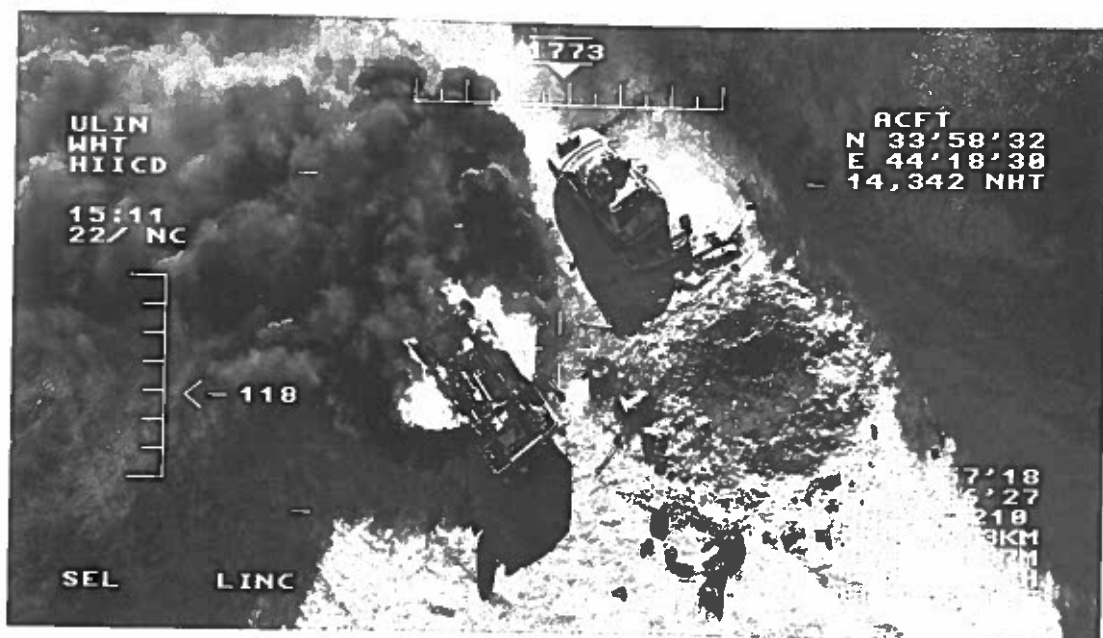
La répétition et le fil tenu – voire le basculement – entre réalité et fiction sont des procédés récurrents dans l'œuvre d'Omer Fast, de même que la dialectique entre mémoire personnelle et discours médiatique. Dès 2003, avec *Spielberg's List*, la dualité des discours et la confusion entre fiction et réalité s'exerçaient. Fast y interrogeait des figurants de Cracovie ayant joué dans le film *La Liste de Schindler* de Steven Spielberg en 1993. Les termes et la traduction en sous-titres des interviews maintiennent dans le reportage une curieuse ambiguïté entre les mots du tournage et ceux des camps : la sélection et la race (le casting), l'incompréhension (la langue), l'attente... La saisie devient donc incertaine entre les propos ayant la « vraie » guerre pour sujet, et ceux qualifiant le film de 1993. Certains figurants étant eux-mêmes des rescapés des camps, les souvenirs du conflit viennent se confondre avec ceux du tournage. Le film est projeté sur deux écrans, même quand le sujet est unique, renforçant l'impression d'une double énonciation : les images, elles, ont trois origines : ce sont celles du film (censé avoir lieu en 1940), des archives du tournage (1993), et des interviews (2003). Fast mêle non seulement les deux temporalités que sont celle de la Seconde Guerre mondiale et celle du

film (1993), mais il adjoint également, au même niveau, le temps présent de son propre tournage (2003). Or cette confusion relative des faits passés et de leur traitement postérieur existe dans toute notre saisie de l'Histoire, où les documents, images, récits finissent par « faire histoire » à la place du réel, comme l'a démontré l'historiographie. Inévitablement, les discours se superposent. Mais la preuve en est ici d'autant plus déstabilisante que Fast en fait son parti, ne faisant aucune hiérarchie entre histoire et fiction, souvenir et récit. Cet effet déstabilisant de « lissage » des niveaux de narrations et des temporalités se retrouve dans les films ultérieurs de Fast. Godville (2005) a ainsi été tourné dans l'écomusée de Williamsburg aux États-Unis, reconstruit comme une ville coloniale et dont les habitants sont rémunérés pour jouer le rôle de personnages de l'époque coloniale – exploitants blancs, esclaves noirs, ouvriers... Le film de Fast interroge trois résidents-acteurs sur leur vie au village. Dans leurs récits et au montage, le discours confond rapidement le personnage et l'interprète, le temps du rôle et le temps réel. Fast joue avec brio de cette duplicité : l'ambiguïté entre discours historique et voix personnelle est d'autant plus sensible que certaines problématiques sociales peuvent avoir perduré depuis l'époque coloniale, et rappellent les enjeux politiques actuels. Comme dans Spielberg's List, la double énonciation laisse entendre une troisième voix, quelque peu neutralisante, qui serait celle du document – ou de son réalisateur.

« Le même statut est donné au sujet et au hors-cadre », écrit Elisabeth Lebovici¹. Bientôt – dans *Take a Deep Breath* (2008) ou *5,000 Feet is the Best* (2011) – l'artiste (ou un homonyme) apparaît sur un second écran, avec un champ plus large incluant les moyens techniques du tournage – caméra, studio, voix. La guerre est saisie comme réalité, mais aussi comme l'objet d'une certaine mise en scène, et les deux phénomènes sont traités de manière simultanée : « La manière dont une histoire est transmise, la position qu'occupe le storyteller et la manière dont cette position influe sur le récit m'intéressent. C'est un processus dynamique, agissant. À un moment donné dans mon travail, j'ai pensé qu'il serait intéressant de mettre ce processus au premier plan². » Dans *Take a Deep Breath*, l'acteur au sol interpelle soudain l'équipe du tournage. Le film passe alors du registre de la fiction à

celui du documentaire, mais sans coupure apparente. On pense bien sûr aux mises en abyme pratiquées au cinéma ou aux fictions documentaires d'un Peter Watkins, tout en percevant une réflexion à la fois plus centrale et plus assumée, héritière de la distanciation brechtienne et des personnages de Fassbinder. Dans *Continuity*, le personnage du fils est en représentation devant les parents, renvoyant le personnage à sa place d'acteur d'une manière inhabituellement sensible au cinéma. Le hors-champ entre dans l'image, non seulement par un procédé de mise en abyme (le studio de tournage présent à l'image, etc.), mais, plus subtilement, par ce glissement répété, cette hésitation maintenue entre le personnage et l'acteur, ou entre les différents niveaux d'énonciation. Dans son étude du travail de Fast, Elisabeth Lebovici voit plus loin qu'une simple mise en abyme et convoque le terme de « métalepse³ », emprunté à Gérard Genette et à l'analyse narrative : tous les cas, de Homère à Woody Allen, dans lesquels le nivellement habituel entre le récit (« the narrative ») et la voix du narrateur (« the narration ») est aboli. La voix du narrateur vient s'insérer dans le récit, confondant les niveaux d'énonciation et mettant le spectateur dans une position de doute permanent.

Car le véritable travail et le vrai propos de Fast sont bien la narration et l'étude des moyens dont celle-ci procède. Quels sont les modes d'énonciation d'une fiction, d'un discours, de la parole médiatique ? D'où les produit-on, et d'où les saisit-on ? Les moyens de cette production ne devraient-ils pas être saisis en même temps, au même niveau que le récit ? La déconstruction qu'opère Fast est d'autant plus puissante qu'elle s'exerce en images, non pas comme une simple critique du discours médiatique (l'artiste s'est opposé à cette lecture trop simpliste) mais comme un processus dynamique opérant, mettant le spectateur devant les contradictions de ses propres attentes. « Il s'agit de créer une dissonance ; une désorientation productive. Nous recevons l'image et le récit selon une certaine cartographie mentale, en attribuant à chacun une place connue. Bousculer les positions admises rend cette cartographie inopérante. Nous devons donc repenser les définitions que nous avons en tête », dit Fast dans l'entretien qui va suivre. Force est de constater que le spectateur ne dispose spontanément que de registres de lecture prédéfinis – fiction versus réalité.



Photographie extraite de *Continuity* de Fast. *Continuity* est le film d'animation le plus récent de Fast, qui explore les thèmes de la guerre, de la mort et de la vie. Le film est une œuvre d'art numérique qui utilise des données réelles pour créer une œuvre d'art virtuelle. Le film est une œuvre d'art numérique qui utilise des données réelles pour créer une œuvre d'art virtuelle. Le film est une œuvre d'art numérique qui utilise des données réelles pour créer une œuvre d'art virtuelle.

acteur/personnage, colon versus colonisé..., et qu'il lui faut, face à ces œuvres, sortir de ces clés de lecture dichotomiques ou apprendre à les utiliser, pour en faire un registre intermédiaire et composite. La position de receveur passif d'une fiction n'est pas adaptée; mais la position critique traditionnelle de déconstruction du discours médiatique ne semble pas plus opérante. En dehors de toute posture moralisante ou didactique (l'artiste évite tout effet surplombant de vérité), l'œuvre nous oblige à remettre en question ce que Fast appelle nos « cartographies mentales », ou prédispositions d'analyse. Elle est, en cela, éminemment politique.

La métaphore de la carte employée par Fast dans l'entretien est loin d'être anodine : la notion de territoire, de géographie à la fois physique (le lieu des conflits) et mentale (les délimitations de nos représentations, le lieu de toute énonciation) est récurrente dans son œuvre. Elle n'est pas, loin s'en faut, la problématique la plus visible – sans doute serait-ce trop attendu pour un artiste israélien. Pourtant, toute la réflexion de Fast, de la posture des corps dans *Continuity* aux repérages radar opérés par les drones dans *5,000 Feet is the Best*, repose sur des agencements d'échelles et d'espaces – géographie des corps, longueur de vue, distanciation –

perceptibles par des effets subtils de forme-sens. Le jeu permanent de glissement entre fiction et réalité qui caractérise en premier lieu les films de Fast, et le trouble qui en découle chez le spectateur s'expriment pour l'artiste en termes de géographie : le lieu de la fiction et celui de la réalité collapser, opérant une rupture dans notre cartographie mentale. Il est singulier de voir comment, chez un artiste né en Israël, émigré enfant aux États-Unis et vivant aujourd'hui à Berlin, les notions de lieu d'énonciation et de cartographie mentale reviennent comme la clé de voûte de l'œuvre. Mais au-delà des considérations biographiques, la méthode de Fast et sa lecture sont foncièrement cinématographiques, convoquant une pensée indissociable de la mise en espace et de la géographie des sujets. Seul le médium cinéma pouvait porter sa réflexion, et on lui prédit sans nul doute un long destin de faiseur d'images.

Judith Souriau : La plupart de vos films contiennent une réflexion sur le langage et l'énonciation, notamment lorsque vous superposez des niveaux d'énonciation différents – présent et passé, réalité et fiction – dans une même narration. C'est particu-



Omer Fast, *Nostalgia*, 2009, installation vidéo, photogramme extrait de *Nostalgia I*, vidéo, sonore, 4'35". *Nostalgia* est coproduit par la South London Gallery, le UC Berkeley Art Museum, Pacific Film Archive et la Verein der Freunde der Nationalgalerie, Berlin; courtesy de l'artiste, gb agency, Paris, Arratia Boer, Berlin, Dvir Gallery, Tel Aviv, James Cohan Gallery, New York.

lièrement visible dans *Godville* (2005), *Spielberg's List* (2003), ou plus récemment dans *5000 Feet is the Best* (2011). Dans *Continuity* en revanche, le langage est presque absent – le film est très silencieux, pourtant la confusion entre fiction et réalité persiste. Comment commenteriez-vous cette évolution? Pouvons-nous dire qu'en partant d'une déconstruction du langage, vous aboutissez à une déconstruction plus visuelle de la narration?

Omer Fast : Le langage est important dans *Continuity*, mais il est au service de l'histoire davantage qu'il ne la perturbe (comme cela a pu être le cas dans mes œuvres précédentes). Le film est silencieux au début; on voit deux personnages seuls, chez eux puis dans leur voiture. C'est un couple d'âge moyen, probablement ensemble depuis longtemps, et ils n'ont pas tant de choses à se dire. J'aime bien cette ambiguïté : dès le début la parole est absente, et cela peut être soit le signe de la vie normale (« nous nous connaissons par cœur, pourquoi parler »), soit celui d'une crise profonde (« nous avons cessé de nous reconnaître et nous n'en parlerons pas »). Lorsqu'ils arrivent

à la gare pour chercher leur fils, la conversation de tous les jours reprend, mais avec elle un sentiment grandissant d'étrangeté. La scène du repas, répétée avec chacun des interprètes jouant le fils, compose un tableau vivant : le garçon est assis au milieu, sous un rai de lumière et au centre de l'attention de ses parents. Il se produit – par le langage d'abord mais aussi physiquement, et même sexuellement. On ne comprend pas exactement ce qui se passe : le jeune homme est observé, évalué. Sa performance, et en particulier son verbe, son talent discursif, semblent avoir la capacité de remplir un vide, de combler une brèche – combler le traumatisme des parents, que l'on comprend être le thème principal de l'histoire. C'est une donnée que *Continuity* partage avec mes autres films : Lacan caractérise le traumatisme comme une rupture de la chaîne signifiante. Dans cette œuvre, comme dans d'autres, j'essaie de trouver une forme à cette rupture. Chacun des « fils » place ses cartes différemment : l'un est réticent, le second joue les moulins à paroles, le troisième est dans la provocation. Inévitablement, chacun échoue pour des raisons inconnues et il est sommairement



Photogramme extrait de *Omer Fast. Five Thousand Feet is the Best*. 2011, vidéo, couleurs, sonore (anglais), 30' commande de Hermès Foundation, Kadist Foundation, Dublin Contemporary The Model, courtesy de l'artiste gb agency, Paris; Arratia Beer, Berlin; Dvir Gallery, Tel Aviv; James Cohan Gallery New York

renvoyé. À la fin le silence revient et les parents doivent continuer à chercher, sans avoir résolu leur crise. Cela aussi caractérise le traumatisme : c'est un état indépasseable, qui se répète à jamais. D'où la répétition dans le film.

J. S. : Cette incursion du jeu et de la répétition – les acteurs se succédant pour jouer leur rôle, la théâtralisation des scènes à l'intérieur de l'histoire – est un procédé récurrent dans votre travail. Les moyens de l'énonciation – la place de l'acteur tout comme les procédés techniques – sont mis en avant. Ce procédé de mise en abyme était-il dès le début un positionnement critique? Comment est-il intervenu dans votre réflexion cinématographique?

O. F. : Je raconte une histoire, et je la communique d'une manière critique. Dans et par cette histoire que je transmets, j'interroge mon rôle en tant que conteur et ma place dans le discours. C'est une question de construction (du film, du récit) : mon point de vue d'énonciateur et la manière dont je me positionne par rapport au récit ne sont jamais neutres. Cela n'est pas accidentel : au contraire ce positionnement construit

le récit, et donc détermine l'histoire et sa réception.

J. S. : Vous avez toujours procédé ainsi?

O. F. : J'ai d'abord utilisé le mode documentaire, sans interroger systématiquement mon point de vue d'énonciateur mais en étant conscient. Les procédés médiatiques du documentaire sont centraux, mais ils ne sont pas systématiquement mis au jour. J'ai alors pensé qu'il serait intéressant de mettre ces procédés au premier plan : ainsi, faire de l'interprétation un processus dynamique, et l'interroger. Raconter une histoire est un processus dynamique; sa transmission, les modes de cette transmission sont une histoire en soi. Il y a donc une relation dynamique entre l'histoire et le narrateur. La façon dont j'ai travaillé est en fait symptomatique d'un désir d'interroger les procédés de la narration : ce que cela implique, en quoi cela vous engage de raconter une histoire.

J. S. : Devant beaucoup de vos vidéos, un malaise s'installe assez rapidement chez le spectateur : nous l'avons évoqué pour *Continuity*; c'est aussi le cas dans la première partie de *Nostalgia* (2009),



Cher East, Near Spä 2009 installation vidéo et photographies extraits de *Nostalgia II*, 2 vidéos sur 4 écrans, canons 949. *Nostalgia* est coproduit par la South London Gallery le UC Berkeley Art Museum, Por Jo Lin Art Live et la Verein der Freunde der Naturgeschichte Berlin, courtesy de Tate, Chicago et Paris, Anissa Beer Berlin, Fair Gallery Tel Aviv, James Cohan Gallery New York.

lorsqu'on voit un soldat blanc construire un piège en bois avec, en voix off, un migrant nigérian racontant l'histoire de sa fuite; ou encore dans *5,000 Feet is the Best*, lorsqu'une famille prend la route pour un pique-nique dans une situation de conflit. Le trouble est bien sûr lié au contexte de guerre, qui crée une certaine anxiété; mais la division Nord/Sud et les problématiques postcoloniales sont également sensibles d'une manière sourde, ce qui peut être la source d'un certain inconfort pour le spectateur occidental typique. Faut-il y lire une dénonciation?

O. F. : Ce n'est pas un propos politique et l'intention n'est certainement pas d'embarrasser quiconque. S'il y a une intention, ce serait plutôt de créer une dissension productive. Désorienter pour susciter l'interrogation. Certains discours nous sont désormais extrêmement familiers, dans les médias notamment;

et pourtant les mécanismes servant à souligner ou déconstruire ces dynamiques discursives restent tragiquement inchangés. Nous sommes habitués aussi bien aux discours dominants qu'aux stratégies habituelles de leur déconstruction. En « défamiliarisant » mes sujets et mes histoires, j'espère déjouer les mécanismes d'identification auxquels nous sommes habitués, et ainsi suspendre le moment où le jugement s'exerce. Le but n'est précisément pas de dénoncer, mais de garder l'œuvre ouverte.

J. S. : Il est difficile de ne pas penser à la guerre, et plus particulièrement au conflit israélo-palestinien, quand vous dites du traumatisme qu'il est « un état indépassable et sans cesse répété ». Bien que vous ayez affirmé ne pas formuler de propos politiques, les sujets que vous choisissez sont très marqués, socialement et politiquement.



O. F. : Je refuse de formuler un propos politique ou de me positionner. Mais toutes les œuvres sont sociales ou politiques, parce qu'elles n'évoluent pas dans le vide : elles évoluent dans et parlent d'un monde avec ses données sociales et politiques. Ce n'est pas du vide. En revanche, le fait de produire telle ou telle opinion ne m'intéresse pas, et je n'ai jamais souhaité entrer dans des débats sur les idées politiques que telle œuvre porterait ou non. Cela ne m'intéresse pas. Encore une fois, c'est aussi une question de responsabilité de l'énonciateur. Faire croire quelque chose est toujours délicat; ce n'est pas ce qui m'intéresse car ce serait la position d'un avocat.

J. S. : C'est-à-dire ?

O. F. : En tant qu'auteur (l'auteur d'une fiction comme la parole médiatique), si vous essayez de faire croire

à quelque chose, de rendre un propos réaliste, alors vous emmenez ou tâchez d'emmener votre spectateur quelque part. C'est une sorte de plaidoyer : vous tentez de promouvoir une situation, fictive, dans laquelle vous emmenez votre spectateur. Cette position de promoteur ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse, c'est transmettre une histoire et interroger la manière dont cette histoire est transmise, relayée. Quels mécanismes de pensée et de représentation cette transmission utilise.

Pour en revenir à la notion d'inconfort : le plus souvent lorsque nous sommes face à une œuvre, nous cartographions les mécanismes en jeu pour les rendre signifiants. Au moment où les positions que nous pensions occuper se trouvent brisées, notre cartographie mentale glisse et nous sommes désorientés. C'est ce qu'on obtient si l'on renverse

des présupposés raciaux, par exemple. Dans *Nostalgia*, la science-fiction topographique de l'État africain et du migrant européen est une allégorie : elle révèle combien notre définition de la migration est d'emblée orientée dans une certaine direction. Bien sûr, l'œuvre met en jeu des problématiques foncièrement politiques de migration, mais elle les résout à travers une situation allégorique.

J. S. : Votre dernier projet concerne le livre de Paul McCarthy, *Remainder* : un roman entièrement basé sur les notions de répétition, de traumatisme et d'authenticité du discours qui sont les vôtres (au réveil d'un coma post-traumatique, le narrateur souffre d'amnésie et s'efforce de remettre en scène des scènes de son passé, comme un *re-enactment* de sa propre vie, ndr). Pouvez-vous nous en dire plus sur ce projet ?

O. F. : J'ai eu l'opportunité d'adapter et de mettre en scène le roman de Paul McCarthy, *Remainder*, sous forme de long-métrage. Le projet a mis du temps à

aboutir. C'est une coproduction germano-britannique, et nous avons filmé pendant 6 semaines en 2014 à Londres et à Berlin. Il a été projeté pour la première fois au London Film Festival en octobre dernier.

J. S. : Il s'agit donc de votre premier long-métrage. Le passage du film d'artiste au long-métrage a été observé avec plus ou moins de succès chez d'autres artistes, comme Douglas Gordon ou Steve McQueen. Comment vous positionnez-vous par rapport à cela ?

O. F. : Le livre de McCarthy parle de traumatisme, de mémoire, de perte et de répétitions ; du point de vue des idées il était donc déjà proche de mon travail. Le processus de réalisation du film, en particulier trouver les financements et travailler en équipe sur le script, était très différent de ce à quoi j'étais habitué et il y avait donc beaucoup à apprendre. Ensuite, placer cette démarche dans un contexte plus large et faire des comparaisons n'est pas vraiment mon propos – peut-être sera-t-il en effet celui de la critique.

Notes

1. «The out-of-frame is granted equal status to the inframe, always making manifest its cinematic nature» (Élisabeth Lebovici, «From Homer to

Omer Fast», *Afterall*, n° 20, printemps 2009, p. 29-35, notre traduction).

2. Entretien en langue anglaise avec l'artiste, 19 août 2015, notre traduction.

3. É. Lebovici, «From Homer to Omer Fast», art. cité, p. 34.

Judith Souriau est critique d'art et consultante spécialisée en art contemporain. Diplômée de l'université Paris-I en philosophie et en histoire de l'art, elle a mené des recherches pour Laurent Le Bon, Jean de Loisy et le Centre Pompidou-Metz avant d'être invitée comme curateur international par Konstfack College (Stockholm) et Residency Unlimited (New York) en 2010 et 2011. Depuis 2008, elle publie régulièrement dans *Art press*, *Mouvement* et *Canvas* (Dubai). Elle est également conseillère auprès de foires et collectionneurs privés.