

GALERIE
CHANTAL CROUSEL

Melik Ohanian

REVUE DE PRESSE | SELECTED PRESS

MELIK OHANIAN

sa dimension, l'espace-temps

Anne Bertrand

Dix ans après l'exposition *Under Shadows*, au Centre Pompidou à Paris, suivant le prix Marcel Duchamp reçu en 2015, Melik Ohanian présente *Alteration*, du 13 mars au 18 avril 2026 à la galerie Chantal Crousel – accompagnée d'une projection unique de son film *Borderland* à l'auditorium de la Bourse de Commerce (18 mars 2026).

■ Si Melik Ohanian affirmait tôt : « Mon médium, c'est l'image (1) », il a produit au fil de son parcours des formes diverses, ou des dispositifs. Il a réalisé des films utilisant tournage et montage de façon inédite, de même que la projection, simultanée dans *Seven Minutes Before* (2004), dédoublée dans *DAYS, I See What I Saw and What I Will See* (2011), mais toujours servant le projet concerné. En photographie, la série analogique couleur *Selected Recordings* (depuis 2000) est constituée de tirages uniques.

Quant à l'exposition, l'artiste investit ce champ à sa façon, proposant en 2009 *From the Voice to the Hand*, coexistence de quinze manifestations, à Paris et alentour. Il est d'emblée conscient que tout ne sera pas visible par le même public – et alors ? Celui qui est d'abord un conceptuel, attendant « que l'idée

trouve sa forme » pour la réaliser, demande au spectateur un engagement face à une œuvre exigeante – un peu comme il faut faire l'effort de lire le texte de James Agee dans *Let Us Now Praise Famous Men* (1941) [2], référence de longue date pour Melik Ohanian... mais qui l'a fait ne sera plus jamais le même. Son vœu est que chacun se saisisse de l'œuvre et se l'approprie. Il croit en une création non définitive. L'œuvre vit.

LE POLITIQUE, L'HISTOIRE

Borderland, « bien plus qu'un film (3) », a été montré pour la première fois en 2017 à la Biennale d'art contemporain de Lyon *Mondes flottants*, sous la forme d'une projection de quatre plans-séquences sur quatre écrans perpendiculaires, accueillant le public au milieu. Son exposition à la galerie Chantal Crousel



consiste en une projection sous-titrée démarquant à chaque heure (*Mono Screen Version*), les spectateurs pouvant s'asseoir pour la voir et, avec des casques, entendre le texte, s'absorbant dans l'ensemble qui constitue la version « muséale » de l'œuvre.

Il s'agira du quatorzième « acte » de cette pièce, depuis le processus d'écriture, avec le philosophe et écrivain Dominique Quessada (4), du scénario inspiré par le roman *Flats* (1969) de Rudi Wurlitzer (Act I, *Narrative Conflict*), en mars 2017 à Paris; vient ensuite le tournage à Brooklyn, en août (Act II, *Unviewing Takes*), et la projection à Lyon, à partir de septembre (Act III, *Disillusioning Machine*), ainsi que les performances musicales du finissage de la biennale, en janvier 2018 (Act IV, *Soundtrack Inside Pictures*). Se succèdent, la même année, la conférence *Statement* aux Beaux-Arts de Paris (mai), la performance *Dislocation* au Silencio et l'exposition de *Time Fossil*, moulage en béton « incarnant la durée de production du film », à Art Basel (juin), la projection accompagnée de posters traduisant le scénario en coréen, à la Biennale de Busan (*In Translation*, septembre), avant *18 Bones*, performance/concert pour la Nuit blanche, au Couvent des Bernardins, et *Multitude*, parution du n° 72 de la revue éponyme, coordonné par Dominique Quessada, qui révèle les enjeux de l'œuvre à travers textes, photographies de plateau et portraits des acteurs (octobre). En 2022, ont lieu l'exposition de *Miniature*, maquette du dispositif de *Borderland*, à la galerie Cristina Guerra de

Lisbonne (mai), puis *The Foley Session*, finalisation de la bande-son au Fresnoy (octobre). Et en novembre 2024, la performance assortie d'une projection *On Stage* à Tandem, ancien hippodrome devenu théâtre, à Douai.

On peut aborder *Borderland* par son propos, politique et non narratif (« Je ne m'intéresse pas aux histoires mais à l'Histoire »). Ses dix-huit protagonistes n'ont d'autre lieu où se trouver que ce terrain vague, en suspens. À la situation des *hobos* d'hier, sans domicile ni travail, correspond aujourd'hui celle de migrants ayant connu les mêmes perte, errance, épreuves, avant d'incertains lendemains. Dès 2004, Nicolas Bourriaud écrivait que, chez Melik Ohanian, « l'œuvre est un lieu de rencontre (5) ». En effet: ils parlent chacun leur langue, dialoguent, s'interpellent, vaquent, somnolent, sans doute se comprennent et s'entendent, mais aussi s'adressent à nous. On peut approcher *Borderland* par ses formes, à travers lesquelles l'œuvre « tente de survivre à son exposition. [...] Aucune de ses manifestations ne dit ce qu'est l'œuvre, même si toutes [en] disent quelque chose. C'est une œuvre sans identité, donc sans bords. [...] Cette incomplétude fait de l'œuvre un dispositif non autoritaire qui n'assigne aucune place à quiconque. Un dispositif d'anti-pouvoir qui défie les positions de dépendance réciproque de l'artiste, du spectateur et de l'œuvre (6). »

Borderland se déroule, du crépuscule à l'aube, sur un toit plat de Brooklyn, « zone frontière [où] va être mise en pièce(s) [...] la notion de

frontière elle-même (7) ». Le film propose au spectateur une « expérience d'errance perceptive [puisqu]e le réel est insaisissable par les images et inépuisable par les mots (8). » J'ai été soufflée par la fluidité, l'évidence de cette longue séquence, même en connaissant la maîtrise du cinéaste. Pour la première fois, il se colletait avec un texte, et collaborait avec, dirigeait une équipe plus nombreuse que jamais (9). Or, cela s'écoulait avec la même aisance, la même intensité que les images, sons des films antérieurs. Il y avait aussi ce rapport magistral au temps contemporain: près de dix ans après le tournage, la pertinence de ce qui nous est proposé demeure. Il ne s'agit pas de s'inscrire dans l'Histoire, mais d'accompagner son cours, de continuer de dire et de montrer ce qui doit l'être, par tous les moyens – en en inventant de nouveaux.

Parallèlement à l'avènement mouvant de *Borderland*, Melik Ohanian a poursuivi sa pratique photographique, avec des images numériques prises pendant dix ans qui se superposent pour constituer celles, en couleur, jamais montrées encore, de la série *Tomorrow Was – Paradox*.

De gauche à droite from left:
BORDERLAND – Act II. 2017. Document du tournage *filming document*. Brooklyn, New York, 28 août-4 sept. 2017. (Court. l'artiste). **BORDERLAND** – *I Walked a Far Piece*. 2017. Photogramme *video still*. (Court. l'artiste & Galerie Chantal Crousel, Paris). (© Melik Ohanian)



L'ESPACE, LE TEMPS

Un autre corpus a été produit lors d'une résidence inopinée, en août 2025, à Illiers-Combray. Melik Ohanian séjourne seul dans ce village dont le nom accole réel et fiction. Il y vit à l'écoute d'À la recherche du temps perdu, lit aussi Benjamin, Beckett et Deleuze sur son auteur, et ce livre posthume de Brassai, Marcel Proust sous l'emprise de la photographie (10). Parti avec les cinq appareils utilisés de la fin des années 1960 à 2010 par son père Rajak, photographe décédé deux ans auparavant, il renoue avec une pratique apprise de lui, avec lui. À cette filiation/transmission (11) vient s'ajouter, intuitivement, ce protocole : chaque pellicule emportée donnera une seule image.

L'idée est celle d'un « voyage psychogéographique », en écho à la façon dont Proust aura utilisé ses souvenirs d'enfance pour constituer un Combray fictif, mais aussi à son propre parcours en photographie – ce « en toute liberté, sans rien vouloir vérifier. Dès lors, la question du sujet, "Qu'est-ce que je photographie ?", ne se pose plus, parce que je disocie le sujet de la prise de vue. [...] J'ai conscience qu'il se joue autre chose, qui m'accorde une grande liberté de pratique : à chaque fois que je cadre, je suis dans l'approche photographique du monde et je me sens au bon endroit. »

L'artiste arpente donc chaque jour des lieux qu'il découvre, perçoit « des forêts de chênes dévastées par la tempête », des sentiers, des architectures, des végétaux, il choisit ses formats, accumule les prises de vue, en « ouvrier de la perception ». « Il y a une superposition de ce qui t'appartient, qui est ton histoire, qui résonne totalement avec ta pratique artistique à ce moment-là, d'une manière que je n'avais jamais ressentie, avec la réalité proustienne,

et une ré-appréhension de cet outil préhistorique de la photographie, avec cette confiance de se dire : de toute façon, ce sera sur le film. Et puisque tout ce qui sera sur le film va s'emplier pour produire l'image qui sera donnée à voir, que je ne maîtrise pas, ni ne peux maîtriser, ce n'est plus de la photographie. Il faut bien le nommer autrement, puisque ce procédé utilise la photographie, mais perd beaucoup de son intérêt. Il s'agit de plans d'immanence imbriqués, on est à un niveau d'abstraction qui est bien de l'ordre de la photographie, mais qui est lié non à son support : à sa manipulation. »

L'image ne décrit plus un paysage, il n'y a plus de sujet. Ce n'est plus la lumière qui s'y inscrit, c'est le temps qui fait œuvre. « La série s'appelle *Interval of Viewing*, c'est l'intervalle entre deux clichés qui devient la possible approche de réflexion. » Le temps s'écrit : il s'agit donc, dit Dominique Quessada de « chronographies ». Elles révèlent un brouillage de signes, de lignes, de motifs apparaissant, disparaissant selon la distance, la profondeur. Tirées en grand format sur papier métallique, elles ont un éclat singulier.

Il faut recevoir les œuvres de Melik Ohanian comme autant d'invitations à observer, écouter, sentir, éprouver le monde autrement, vivement. Dans leur dimension philosophique, exploratoire, ses pièces font autant de seuils vers l'au-delà de ce que nous croyions savoir. À sa façon fluide, non assertive, proposant ce qui n'existait pas encore, il ouvre, augmente notre rapport au monde. ■

De gauche à droite from left: BORDERLAND – Act III. 2017. Dispositif sur 4 écrans screens, Biennale de Lyon 2017. BORDERLAND – Act IX. 2018. 18 Bones, Nuit blanche, Collège des Bernardins, Paris, 6 oct. 2018. © M. Ohanian; Court. l'artiste & Galerie Chantal Crousel, Paris)



1 Nicolas Bourriaud, « Melik Ohanian, le temps de la réplique », *artpress* n° 300, avril 2004. 2 Publié en français en 1972 par Plon, dans la collection « Terre humaine », sous le titre *Louons maintenant les grands hommes*. En 1936, le magazine *Fortune* envoie en Alabama son journaliste James Agee, accompagné du photographe Walker Evans, pour un reportage sur les conditions de vie de migrants blancs récoltant le coton. Refusé par le commanditaire, le texte, largement développé par Agee et précédé d'un portfolio d'Evans, deviendra cinq ans plus tard un livre cosigné par ses deux auteurs, qui s'ouvre sur les images, avant même la page de titre, et la prose révoltée d'Agee, dénonçant la misère de ceux avec lesquels il a vécu plus de trois semaines. Expression de son génie, le texte a été comparé au *Moby Dick* (1851) de Herman Melville. 3 Sauf mention contraire, les citations proviennent d'un entretien avec l'artiste, le 21 décembre 2025. 4 *Borderland* a été conçu par Melik Ohanian « en réflexion avec Dominique Quessada ». 5 Nicolas Bourriaud, art. cit. 6 « Melik Ohanian, *Borderland. I Walked a Far Piece* », *Multitudes* n° 72, automne 2018. 7 *Ibid.* 8 *Ibid.* 9 « C'est une longue histoire, et une route partagée avec plus de deux cents personnes. » 10 Gallimard, 1997. 11 En 2003, *Kristale Company*, première monographie de Melik Ohanian (HYX) avait pour couverture la photographie *Closed Today* prise en 1973 à New York par son père.

Historienne de l'art et critique, Anne Bertrand enseigne à la Haute école des arts du Rhin, à Strasbourg.

Melik Ohanian

Né en born in France en in 1969

Vit et travaille à lives and works in Paris

Représenté par la represented by

Galerie Chantal Crousel, Paris

Expositions personnelles récentes Solo shows:

2023 *Remember, It Was Tomorrow*,

Mémorial de la Shoah, Paris

2022 *The Time Before*, Cristina Guerra Gallery,

Lisbonne

2018 *Their Eyes Were Watching*, Magasins généraux,

Pantin; *Les Réverbères de la mémoire*,

Parc Tremblay, Genève

2016 *Under Shadows*, Prix Marcel Duchamp 2015,

Centre Pompidou, Paris; *Portrait of Duration*,

[dip] Contemporary Art, Lugano

2015 *DAYS, I See What I Saw and What I Will See*,

Art Basel Unlimited, Bâle; *Streetlights of Memory*, dans

le cadre de *Armenity/Hayoutioum*, Pavillon national de

la République d'Arménie, Biennale de Venise

Expositions collectives récentes Group shows:

2025 *Natural Mystics*, The Warehouse, Dallas

2024 *Begin Again. Revisiting Repetition*, Philadelphia

Museum of Art; *No Ghost, Just a Shell*, Buk-Seoul

Museum of Art

2023 *Diasporic*, Centrul de Interes, Cluj-Napoca

2022 *À mains nues*, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine

2021 *La Mer imaginaire*, Fondation Carmignac,

Porquerolles

2020 *Vingt ans du prix Marcel Duchamp*,

Centre Pompidou, Paris; *Demain est la question*,

Galerie Chantal Crousel, Paris

2019 *A Cool Breeze*, Galerie Rudolfinum, Prague

2018 *Divided We Stand*, Biennale de Busan

2017 *Mondes flottants*, Biennale de Lyon

Anne Bertrand

Melik Ohanian: sa dimension, l'espace-temps
artpress, N°541, March, 2026, p.44-49.

Melik Ohanian His Dimension, Space-Time

Anne Bertrand

Ten years after the exhibition *Under Shadows* at the Centre Pompidou in Paris, following the Marcel Duchamp Prize he received in 2015, Melik Ohanian presents *Alteration* from March 13th to April 18th, 2026 at the Galerie Chantal Crousel—accompanied by a unique screening of his film *Borderland* in the auditorium of the Bourse de Commerce (March 18th, 2026).

Although Melik Ohanian stated early on: "My medium is the image (1)," he has produced various forms and devices throughout his career. He has made films using filming and editing in innovative ways, as well as projection, simultaneous in *Seven Minutes Before* (2004) and split in *DAYS, I See What I Saw and What I Will See* (2011), but always serving the project in question. In photography, the analogue colour series *Selected Recordings* (since 2000) consists of unique prints.

As for exhibitions, the artist approaches this field in his own way, presenting *From the*

Voice to the Hand in 2009, a coexistence of fifteen events in and around Paris. He is aware from the outset that not everything will be visible to the same audience—so what? Primarily a conceptual artist, waiting for "the idea to find its form" before realising it, he asks the viewer to engage with a demanding work—a little like the effort required to read James Agee's text in *Let Us Now Praise Famous Men* (1941) [2], a long-standing reference for Melik Ohanian... but those who have done so will never be the same again. His wish is for everyone to grasp the work and make it their own. He believes in creation that is not definitive. The work lives on.

POLITICS. HISTORY

Borderland, "much more than a film (3)," was shown for the first time in 2017 at the Lyon Contemporary Art Biennale Floating Worlds, in the form of a projection of four sequence shots on four perpendicular screens, welcoming the audience in the middle. Its exhibition at the Galerie Chantal Crousel

consists of a subtitled projection starting every hour (*Mono Screen Version*), with viewers able to sit down to watch it and, with headphones, hear the text, immersing themselves in the whole that constitutes the "museum" version of the work.

This will be the fourteenth "act" of this play, since the writing process, with philosopher and writer Dominique Quessada (4), of the script inspired by Rudi Wurlitzer's novel *Flats* (1969) (Act I, *Narrative Conflict*), in March 2017 in Paris; followed by filming in Brooklyn in August (Act II, *Unviewing Takes*), and screening in Lyon from September (Act III, *Disillusioning Machine*), as well as musical performances at the closing of the biennial in January 2018 (Act IV, *Soundtrack Inside Pictures*). The same year saw a series of events: the *Statement* conference at the Beaux-Arts in Paris (May), the *Dislocation* performance at Silencio, and the *Time Fossil* exhibition, a concrete mould "embodying the duration of the film's production," at Art Basel (June), the screening accompanied by posters translating the script into Korean,



Anne Bertrand

Melik Ohanian: sa dimension, l'espace-temps
artpress, N°541, March, 2026, p.44-49.

at the Busan Biennale (*In Translation*, September), followed by *18 Bones*, a performance/concert for Nuit Blanche at the Couvent des Bernardins, and *Multitude*, the publication of issue 72 of the eponymous magazine, coordinated by Dominique Quesada, which reveals the challenges of the work through texts, set photographs and portraits of the actors (October). In 2022, there will be an exhibition of *Miniature*, a model of the *Borderland* installation, at the Cristina Guerra Gallery in Lisbon (May), followed by *The Foley Session*, finalisation

of the soundtrack at Le Fresnoy (October). And in November 2024, the performance accompanied by a projection, *On Stage*, at Le Tandem, a former racecourse turned theatre in Douai.

ANTI-POWER SYSTEM

We can approach *Borderland* through its political and non-narrative theme ("I'm not interested in stories, but in history"). Its eighteen protagonists have nowhere else to go but this wasteland, in limbo. The situation of yesterday's hobos, homeless and



jobless, corresponds today to that of migrants who have experienced the same loss, wandering and trials, before an uncertain future. As early as 2004, Nicolas Bourriaud wrote that, in Melik Ohanian's work, "the work is a meeting place (5)." Indeed: they each speak their own language, converse, call out to each other, go about their business, doze, no doubt understanding and agreeing with each other, but also addressing us.

We can approach *Borderland* through its forms, through which the work "attempts to survive its exhibition. [...] None of its manifestations says what the work is, even if all of them say something about it. It is a work without identity, therefore without boundaries. [...] This incompleteness makes the work a non-authoritarian device that assigns no place to anyone. An anti-power system that breaks down the positions of mutual dependence between the artist, the viewer and the work (6)."

Borderland takes place from dusk to dawn on a flat roof in Brooklyn, "a border zone [where] the notion of the border itself will be torn to pieces [...] (7)." The film offers the viewer an "experience of perceptive wandering [since] reality is elusive in images and inexhaustible in words (8)."

I was blown away by the fluidity and obviousness of this long sequence, even knowing the filmmaker's mastery. For the first time, he was grappling with a script, collaborating with others and directing a larger team than ever before (9). Yet it flowed with the same ease and intensity as the images and sounds of his previous films. There was also a masterful relationship with contemporary times: nearly ten years after filming, the relevance of what is presented to us remains. It is not a question of writing history, but of accompanying its course, of continuing to say and show what needs to be said and shown, by any means necessary—including inventing new ones.

In parallel with the changing advent of *Borderland*, Melik Ohanian continued his photographic practice, with digital images taken over ten years that overlap to form the colour images, never before shown, of the series *Tomorrow Was—Paradox*.

SPACE, TIME

Another body of work was produced during an unexpected residency in August 2025 in Illiers-Combray. Melik Ohanian stayed alone in this village, whose name combines reality and fiction. He lived there with *In Search of Lost Time*, reading also Benjamin, Beckett and Deleuze on this author, and Brassai's posthumous book, *Marcel Proust under the influence of photography*. Having left with the five cameras used from the late 1960s to 2010 by his father Rajak, a photographer

who died two years earlier, he reconnects with a practice he learned from him, with him. Intuitively, this filiation/transmission (10) is complemented by a protocol: each roll of film taken will yield a single image.

The idea is that of a "psychogeographical journey," echoing the way Proust used his childhood memories to construct a fictional Combray, but also his own journey in photography—this "in complete freedom, without wanting to verify anything. From then on, the question of the subject, 'What am I photographing?', no longer arises, because I dissociate the subject from the shot. [...] I am aware that something else is at play, which gives me great freedom of practice: every time I frame a shot, I am in the photographic approach to the world and I feel I am in the right place."

Every day, the artist explores new places, perceiving "storm-ravaged oak forests," paths, architecture and vegetation. He chooses his formats and accumulates shots, working as a "perception worker." "There is an overlap between what belongs to you, which is your history, which resonates completely with your artistic practice at that moment, in a way I had never felt before, with Proustian reality, and a re-apprehension of this prehistoric tool of photography, with the confidence to say to yourself: anyway, it will be on the film. And since everything that will be on the film will pile up to produce the image that will be shown, which I do not control, nor can I control, it is no longer photography. It needs to be called something else, since this process uses photography but loses much of its interest. These are intertwined planes of immanence; we are at a level of abstraction that is very much in the realm of photography, but which is linked not to its medium but to its manipulation.

The image no longer describes a landscape; there is no longer a subject. It is no longer light that is inscribed in it, but time that does the work. "The series is called *Interval of Viewing*; it is the interval between two shots that becomes the possible approach to reflection." Time is written: these are, says Dominique Quessada, "chronographies." They reveal a blurring of signs, lines and patterns that appear and disappear depending on distance and depth. Printed in large format on metallic paper, they have a unique brilliance.

Melik Ohanian's works should be received as invitations to observe, listen, feel and experience the world differently, vividly. In their philosophical, exploratory dimension, his pieces are thresholds to the beyond of what we thought we knew. In his fluid, non-assertive way, proposing what did not yet exist, he opens up and expands our relationship with the world. ■



1 Nicolas Bourriaud, Melik Ohanian, "The time of response", *artpress* no. 300, April 2004. 2 In 1936, *Fortune* magazine sent its journalist James Agee, accompanied by photographer Walker Evans, to Alabama to report on the living conditions of White sharecroppers harvesting cotton. Rejected by the sponsor, the text, extensively developed by Agee and preceded by a portfolio by Evans, became a book five years later, co-authored by the two men. It opens with images, even before the title page, and Agee's indignant prose denouncing the misery of those with whom he lived for more than three weeks. An expression of his genius, the text has been compared to Herman Melville's *Moby Dick* (1851). 3 Unless otherwise stated, quotations are taken from an interview with the artist on December 21st, 2025. 4 *Borderland* was conceived by Melik Ohanian "in collaboration with Dominique Quessada." 5 Nicolas Bourriaud, op. cit. 6 "Melik Ohanian, *Borderland. I Walked a Far Piece*," *Multitudes* no.

72, Autumn 2018. 7 Ibid. 8 Ibid. 9 "It's a long story, and a journey shared with more than two hundred people." 10 In 2003, *Kristale Company*, Melik Ohanian's first monograph (HYX), featured the photograph *Closed Today* taken in 1973 in New York by his father on its cover.

Anne Bertrand is an art historian and art critic who teaches at the *Haute école des arts du Rhin* in Strasbourg.

De gauche à droite from left:

Interval of Viewing, *Chronograph*. 2025.

Piezographie charbon sur papier métallique on metallic paper, Dibond. 135 x 90 cm.

Tomorrow Was - Paradox. 2015-2025. Tirage jet d'encre, Dibond inkjet print. 147 x 110 cm.

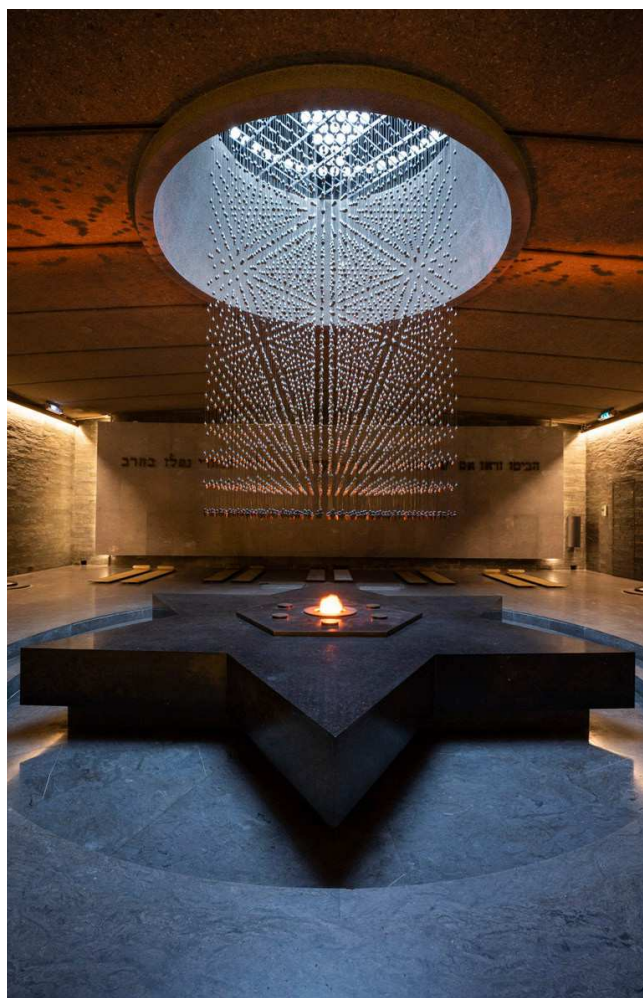
© Melik Ohanian; Court. l'artiste & Galerie Chantal Crousel, Paris)

Les larmes de Melik Ohanian

Au cœur de la crypte du Mémorial de la Shoah tombe, du puits de lumière circulaire, une pluie de larmes en béton, très exactement 3451. Ce nombre renvoie aux kilomètres qui séparent Paris d'Erevan, soit à ceux qu'ont parcouru les Arméniens qui ont pu échapper au génocide orchestré par l'Empire ottoman en 1915 et 1916, pendant que d'autres empruntaient le chemin de la mort vers le désert syrien. Au cœur de cette pluie hypnotique, seules sept larmes se détachent car elles sont translucides. Convoquer cette mémoire a un goût amer aujourd'hui, alors que le drame se rejoue dans le Haut-Karabakh, avec un nouvel agresseur, l'Azerbaïdjan. Dans cette exposition, l'artiste réunit d'autres œuvres mémorielles comme les *Réverbères de la Mémoire*, une commande de la ville de Genève en 2010 dont l'installation a été contestée et qui avait été présentée sous une forme « démantelée » dans le pavillon de la République d'Arménie à la Biennale de Venise en 2015 (Lion d'or du meilleur pavillon national) et *Pulp off*. Pour cette dernière, l'artiste a récupéré en 2014 des exemplaires du livre de Janine Altounian, *Mémoires du génocide arménien - Héritage traumatique et travail analytique* qui devait partir au pilon. Si l'original est entré au département des Manuscrits de la BnF en 2022, Melik Ohanian lui donne ici une seconde vie. Cette exposition s'inscrit dans une nouvelle politique d'expositions d'art contemporain confiée à la commissaire Marie Deparis-Yafil, initiée en avril dernier avec *Mon enfant* d'Adel Abdessemed.

STÉPHANIE PIODA

📍 « Remember, it was Tomorrow »,
jusqu'au 25 juin, Mémorial de la Shoah,
17, rue Geoffroy-l'Asnier, 75004 Paris
memorialdelashoah.org



Melik Ohanian

Concrete tears – 3451

2012, 3451 larmes de béton et
plomb. Œuvre adaptée
temporairement pour la crypte
du Mémorial de la Shoah.

© Courtesy de l'artiste et de la Galerie
Chantal Crousel/Adapp, Paris 2023.

UNIDIVERS

Remember, It Was Tomorrow Melik Ohanian au Mémorial de la Shoah



© Melik Ohanian Paris ADAGP 2023. Melik Ohanian, Concrete Tears – 3451, 201
Courtesy Melik Ohanian et Galerie Chantal Crousel Photo : Marc Damage

Dans le cadre de la Nuit Blanche 2023, le Mémorial de la Shoah invite l'artiste plasticien Melik Ohanian à montrer un ensemble d'œuvres, réunies pour la première fois et dans une configuration inédite, évoquant le génocide des Arméniens. La proposition s'articule autour de trois œuvres majeures, un documentaire et une projection extérieure, pour rendre hommage aux victimes de ce génocide.

Les trois œuvres présentées dans la crypte sont l'impressionnante installation *Concrete Tears* (2006 – 2012 – 2023) spécialement repensée pour l'exposition, une évocation des *Streetlights of Memory – Réverbères de la Mémoire* (2010 – 2018 – 2023), présentés lors de la Biennale de Venise et au Parc Tremblay de Genève, et *Pulp off* (2014), qui interroge le sens et le pouvoir du texte et de sa destruction. Cet ensemble d'œuvres sera complété par la diffusion d'un documentaire que présentera l'artiste pour la première fois, à l'Auditorium.

Sur la façade principale du Mémorial de la Shoah, une animation vidéo réalisée à partir du titre de l'exposition, énigmatique comme un oxymore, et de sa traduction en arménien, interpelle les passants et les invite à découvrir les œuvres de Melik Ohanian.

AD

Galerie Chantal Crousel

L'œil sur le futur

L'artiste Melik Ohanian, représenté par la galerie Chantal Crousel, met en scène une tragédie cosmique et prophétique, dans un geste poétique sidérant et sidéral.

Dans quatre milliards d'années, selon la NASA, la Voie lactée et la galaxie d'Andromède entreront en collision. Attraction fatale. Fin de la Terre. Ce scénario inspira une œuvre au plasticien Melik Ohanian, présentée sous la rotonde de l'hôtel de la Bûcherie. Intitulée *Modelling Poetry*, l'installation repose sur un algorithme et représente le mouvement des étoiles, tandis que, suspendu au plafond, un hémisphère en miroir reflète la scène animée et diffusée en boucle pendant quinze minutes. Le temps s'étire, le spectateur se sent tout petit. Melik Ohanian, 39 ans, propulsé par la galerie Chantal Crousel, semble sur orbite. En 2015, il était lauréat du Prix Marcel-Duchamp, ce qui lui a valu le privilège d'exposer au Centre Pompidou sa première version de *Modelling Poetry*. En 2015 toujours, il était présent dans le Pavillon de la république d'Arménie lors de la Biennale de Venise. S'il s'interroge sur le futur, le plasticien a aussi à cœur d'évoquer le passé, la mémoire, l'histoire. Né à Lyon dans une famille arménienne, il est revenu plusieurs fois sur le génocide dont fut victime ce peuple sous la baïonnette turque. Il y eut cette poignante installation, *Concrete tears, 3451 - 3451* symbolisant le nombre précis de kilomètres qui séparent Paris d'Erevan. En avril dernier, son monument à la mémoire des Arméniens, les *Réverbères de la Mémoire*, fut élevé dans le parc Trembley à Genève.



Art planétaire

Les artistes défendus par la galerie Chantal Crousel ont ceci en commun qu'ils réfléchissent. Vidéastes, photographes, auteurs d'installations ou de performances, sculpteurs ou peintres considèrent avec inquiétude la société contemporaine. Un diplôme d'histoire de l'art en poche, Chantal Crousel a ouvert sa galerie rue Quincampoix en 1980. Elle y lance, entre autres, Sophie Calle. Le fils de la galeriste, Niklas Svennung, la rejoint. « *Deux générations. Deux galaxies* », dit-il. La galerie, à présent établie dans un hôtel

particulier du Marais, prend de l'ampleur: une extension vient d'y être inaugurée durant la FIAC. Pour imposer ses « poulains », tant dans les collections publiques que privées, l'équipe participe à toutes les foires internationales: Bâle, Miami, Hongkong, Shanghai, Londres, Madrid... Parmi les plasticiens qu'elle a portés au pinacle, on citera Wolfgang Tillmans, Mona Hatoum, Gabriel Orozco, Anri Sala. Un Allemand, une Palestinienne née à Beyrouth, un Mexicain, un Albanais qui travaille à Berlin... La planète Art ne connaît pas de frontière. |

Ohanian rejoue la finale de 98



Photo : Courtesy de l'artiste Melik Ohanian, ADAGP Paris 2018.

Melik Ohanian,
*Their Eyes Were
Watching*,

2018, 11 Films N&B
synchronisés,
durée 90 min.

Parreno et Gordon avaient déjà élevé le football au rang d'objet d'art contemporain. Melik Ohanian s'y mesure à son tour, trois jours avant la finale de la Coupe du monde.

Par Emmanuelle Lequeux

Question foot, tous les regards sont tournés vers la finale de dimanche. Mais le plasticien Melik Ohanian propose un beau préliminaire à ce match, en revisitant la finale France-B Brésil de 1998. Rendez-vous le 12 juillet, à 21 heures : 20 ans tout juste après le match historique, les 14 champions du monde (les onze et les remplaçants) reviennent hanter l'inconscient collectif, à travers une immense installation vidéo imaginée par le prix Marcel Duchamp 2015. Barthez, Thuram, Lizarazu, Henry, Dugarry, Desailly, Petit, les voilà qui apparaîtront, chacun sur un écran géant, au fil du canal de l'Ourcq, face à la place de la Pointe de Pantin. Ou plutôt leur regard, simplement, sublimé par le noir et blanc. Expert en failles temporelles, l'artiste les a en effet filmés en train de revoir le match historique, braquant sa caméra sur leur visage, et rien d'autre, en de longs plans séquences. Une proposition « ultra-situationniste, qui fait de ces acteurs les spectateurs de leur propre spectacle ». Acmé de l'exposition « Par amour du jeu » proposée par l'agence de

communication BETC à l'occasion de la Coupe du monde 2018, ce projet de 90 minutes, intitulé *Their Eyes Were Watching*, est né d'une invitation de Youri Djorkaeff à l'artiste, à l'occasion du match anniversaire organisé le 12 juin dernier à Nanterre-Arena. Pendant deux minutes, en pleine mi-temps, des pupilles géantes avaient crevé le plus grand écran du monde : un teasing « improbable, qui créait un vrai trou dans le spectacle », se souvient l'artiste, dont le projet se nourrit de références à Carl T. Dreyer ou Buñuel. « En se concentrant sur l'émotion qui se lit dans les pupilles, toute cette sensibilité qui passe par la peau », il espère bien donner à nouveau la chair de poule, tout en travaillant au corps une icône : « une image parmi les plus vues au monde, avec les premiers pas sur la Lune et la chute du mur de Berlin ». Vivement dimanche ? Vivement jeudi, déjà ! 🍷

Jeudi 12 juillet à 21h
Magasins généraux, canal de l'Ourcq, métro Église de Pantin

6 /

Le Club de Mediapart

Une œuvre commémore désormais le génocide des Arméniens dans l'espace genevois

La mémoire entretient une relation complexe avec le territoire, laquelle n'est pas particulièrement une affaire d'essentialisations et de racines. En réalité, elle est d'abord un enjeu de construction sociale, comme le montrent les 9 "Réverbères de la Mémoire" récemment inaugurés à Genève pour rappeler le génocide arménien.



L'un des "Réverbères de la mémoire", Parc Trembley, Genève, 2018

La mémoire entretient une relation complexe avec le territoire, laquelle n'est pas particulièrement une affaire d'essentialisations et de racines. En réalité, elle est d'abord un enjeu de construction sociale, comme le montrent deux lieux singuliers qui portent un message mémoriel sur le territoire du canton de Genève, notamment les 9 "Réverbères de la Mémoire" récemment inaugurés pour rappeler le génocide arménien.

Charles Heimberg

Une œuvre commémore désormais le génocide des Arméniens dans l'espace genevois

Le Club de Mediapart, May 21, 2018.

https://urls.fr/_IDzad

Le Parc Trembley se trouve sur la rive droite de l'agglomération genevoise, celle qui accueille les organisations internationales, celle dont les artères transversales se dirigent vers l'aéroport. Il est situé au cœur d'une zone résidentielle dans un vaste espace proche de plusieurs établissements scolaires. C'est un parc ouvert, un lieu de verdure accessible de part et d'autre. Depuis le 13 avril dernier, quand on y chemine, on y trouve des réverbères qui nous interrogent. Le passant ne s'en rend pas compte au premier coup d'œil, mais il s'agit d'une œuvre d'art offerte à la Ville de Genève par la communauté arménienne, d'une création artistique qui rend hommage aux victimes du génocide arménien.

La dynamique mémorielle de ce lieu rappelle à bien des égards celle d'un lieu plus discret situé dans la commune de Meyrin, là où s'est construit la première cité-satellite de Suisse, sur la même rive, mais au-delà de l'aéroport. Le Jardin des Disparus y a été aménagé en 2000, puis réaménagé dix ans plus tard. Il est associé à un engagement victorieux pour l'entrée en force d'une Convention internationale contre les Disparitions forcées, un combat démocratique qui réunit les différents initiateurs de ce lieu mémoriel, toutes et tous concernés directement par ce type de traumatisme. En effet, l'idée de planter six arbres, un par continent et un dernier pour les droits humains, est venue du constat de cette expérience commune parmi diverses communautés exilées vivant dans cette municipalité de Meyrin. Et dix ans plus tard, ce lieu et ses arbres ont encore été réaménagés autour d'un banc de marbre blanc en forme de point d'interrogation proposé et réalisé par l'artiste Anne Blanchet [1].

Pour sa part, l'histoire de l'implantation des *Réverbères de la Mémoire* au Parc Trembley est plus complexe. Elle remonte à une motion du Conseil municipal de la Ville de Genève adoptée le 26 mai 2008 qui stipulait notamment que « *des fragments de l'histoire arménienne sont liés à Genève* » et que « *Genève est la capitale des droits de l'homme et donc aussi de la prévention des génocides* », le Conseil municipal ayant d'ores et déjà « *reconnu la réalité du génocide arménien* ». Elle en concluait à la nécessité d'organiser « *un concours auprès d'une liste close d'artistes contemporains choisis sur la base de leur capacité à œuvrer dans l'espace public pour travailler sur des thématiques liées à la mémoire et à la violences collectives* » [2].

Ce concours a été lancé et il a abouti en novembre 2010 au choix d'un projet de l'artiste Melik Ohanian intitulé les *Réverbères de la Mémoire*. Celui-ci est fondé autour de cinq considérations sensibles :

- l'idée du lampadaire de rue comme vision d'exil, symbole d'un ailleurs et d'un accueil ;
- la transformation du lampadaire en un réverbère sans lumière, avec des larme plongeant vers le sol ;
- la pluralité de ces réverbères, leur dispersion rappelant celle de la diaspora ;
- la notion psychanalytique de survivance, définie par Janie Altounian, dont des textes sont gravés sur les réverbères ;
- une source lumière de couleur orange dans le sol qui se réfléchit la nuit tombée dans la larme chromée.

« Poétique et sensible, l'œuvre porte un regard sur le passé, tout en se tournant vers l'avenir ; elle est liée à des particularismes historiques, mais reste ouverte à l'interprétation de chacun. [L'artiste] questionne les principes mêmes de la présentation ou représentation de la commémoration et de la célébration. Il porte une réflexion sur les thématiques liées à la mémoire et aux violences collectives. Son œuvre signale un lieu de partage avec d'autres communautés porteuses d'une mémoire blessée et avec la population genevoise. L'œuvre est, en ce sens, conçue pour l'espace public et pour la collectivité. » [3]

Toutefois, l'implantation des *Réverbères de la Mémoire* a été constamment contestée. Un premier projet d'installation sur l'esplanade Théodore-de-Bèze du Bastion Saint-Antoine, dans la vieille ville de Genève, a échoué en raison d'oppositions à l'idée que l'histoire des Arméniens ait sa place « *sur un site classé aussi symbolique de l'histoire genevoise* » [4]. C'est ensuite le projet d'une localisation dans le parc de l'Ariana, à côté du Musée suisse de la céramique et du verre, mais aussi à proximité des Nations unies, qui a été bloqué par une intervention du Département fédéral des affaires étrangères, sensible aux pressions de représentants diplomatiques turcs. Dès lors, en 2015, un siècle tout juste après l'enclenchement du génocide des Arméniens, le projet a semblé bien menacé.

Invité à exposer dans le Pavillon de la République d'Arménie à la 56^e Biennale de Venise, Melik Ohanian décide alors de « *commencer la production de l'œuvre et d'exposer les 87 éléments démantelés qui constituent l'œuvre finale sous le titre Streelights of Memory – A Stand by Memorial, 2010-2015* » [5]. Le Pavillon d'Arménie est récompensé cette année-là par le Lion d'or.

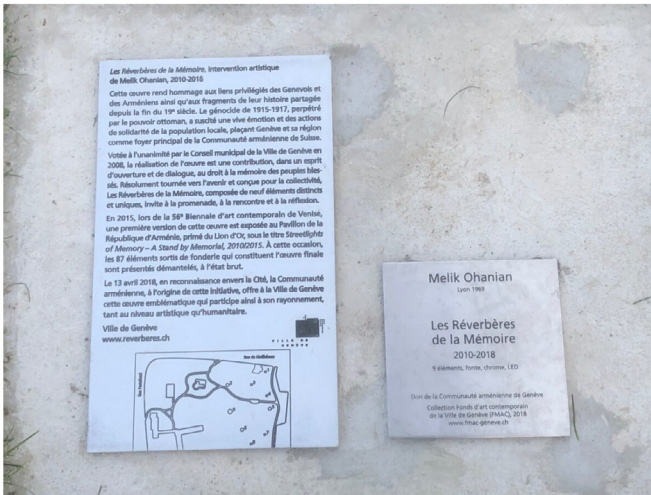
Dans le même temps, un nouveau projet d'implantation est relancé à Genève, dans le Parc Trembley, non sans susciter de nouvelles polémiques et oppositions. Alors que l'artiste réaménage son œuvre en fonction de la nouvelle configuration, des oppositions sont rejetées par la Justice qui n'accorde pas la qualité pour agir à leurs auteurs. Et bien qu'un dernier recours demeure pendant auprès du Tribunal fédéral helvétique sans effet suspensif, les 9 *Réverbères de la Mémoire* ont finalement été montés et installés, l'œuvre ayant été inaugurée le 13 avril dernier par les autorités locales et la communauté arménienne.

Le jour même encore, dans la presse locale, des encarts payants, signés par une Fédération des Associations Turques de Suisse romande, exprimaient une vaine et insidieuse protestation, digne de l'habituel négationnisme d'État dont le génocide des Arméniens demeure la cible constante. Il est d'ailleurs étonnant que cette prose négationniste et mensongère ait trouvé place dans des organes de presse, même sous la forme d'un encart payant, puisqu'elle consiste à nier le caractère unilatéral de ce génocide et à ignorer délibérément que le concept même de génocide est né précisément d'une observation et d'une comparaison par Raphael Lemkin de ce qui est advenu aux Arméniens ottomans, puis aux juifs d'Europe. En effet, comme le souligne l'historien Vincent Duclert, « *les travaux sur Raphael Lemkin, démontrent en parallèle que l'inventeur du concept de génocide (définitivement adopté par les Nations unies à travers la Convention pour la prévention et la répression du crime de génocide du 9 décembre 1948) a commencé par enquêter et réfléchir, dès le début des années trente sur la destruction des Arméniens ottomans.* » [6]

Les 9 *Réverbères de la Mémoire* sont donc installés aujourd'hui dans le Parc Trembley de Genève, présentés comme un don de la communauté arménienne au Fonds d'art contemporain de la Ville de Genève, qui l'explique sur son [site](#). Ils n'éclairent pas et ils se terminent en larmes. Ils interpellent sans rien changer aux usages multiples de cet espace de verdure. Et ils sont expliqués par de discrètes plaques disposées au sol.



Pavillon de l'Arménie, Biennale de Venise, 2015



Parc Trembley, Genève, 2018

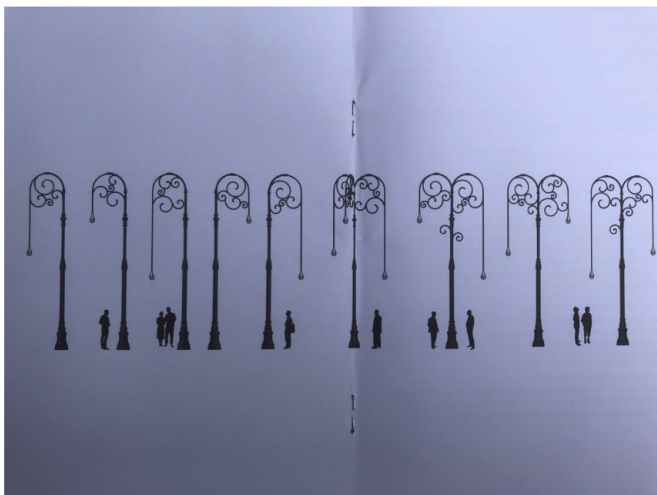
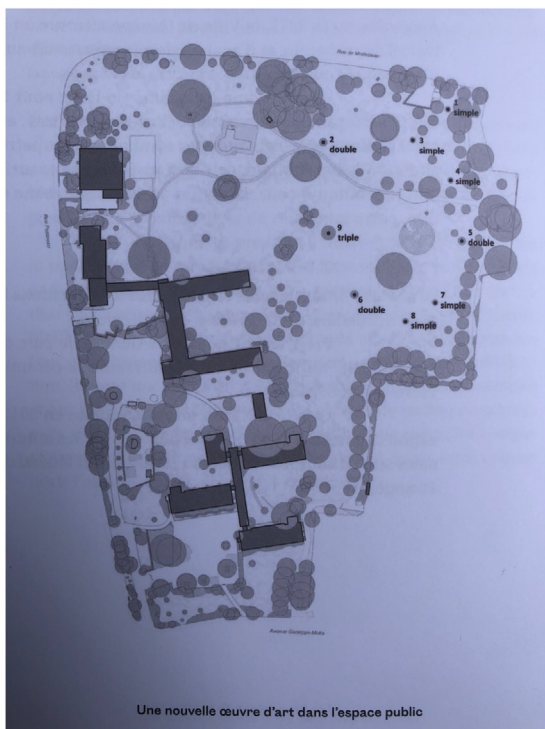
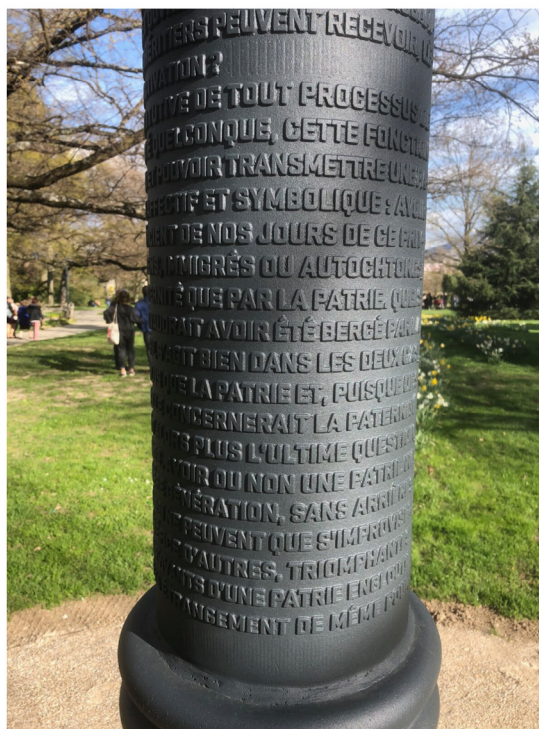


Schéma des 9 "Réverbères de la Mémoire" retenus pour
l'implantation dans le Parc Trembley

Charles Heimberg
Une œuvre commémore désormais le génocide des Arméniens dans l'espace genevois
Le Club de Mediapart, May 21, 2018.
https://urls.fr/_IDzad



Plan de situation des 9 Réverbères de la Mémoire dans le Parc Trembley



Détail d'un texte gravé sur un Réverbère de la Mémoire

Ils invitent qui s'y intéresse à la réflexion sans rien imposer aux autres. Ils incitent au dialogue des mémoires blessées. Leur présence incarne en même temps l'idée que la mémoire est une construction et que ses traces visibles peuvent remémorer des faits traumatiques proches ou lointains, mais portés par l'initiative et la volonté collectives de groupes, de diasporas ou de collectivités qui se retrouvent dans un espace particulier pour promouvoir un dialogue fondé sur la reconnaissance. Une belle initiative !

[1] Charles Heimberg, « Le Jardin des disparus de Meyrin, près de Genève : une figure de la territorialité des mémoires », in Jesús Alonso Carballés & Amy D. Wells (eds.), *Traces, empreintes, monuments : quels lieux pour quelles mémoires ? De 1989 à nos jours*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges (PULIM), 2014, pp. 275-289.

[2] Informations tirées de la plaquette diffusée pour l'inauguration de l'œuvre *Les réverbères de la mémoire* de Melik Ohanian, Genève, Fonds d'art contemporain de la Ville de Genève, sans date (mais 2018), page 9 pour la motion.

[3] *Ibid.*, p. 14.

[4] Melik Ohanian, *MEMORY, Streetlights of Memory – A Sand by Memorial, 2010/2015*, New York, Melik Ohanian / Display None LCC, 2015, p. 25.

[5] *Ibid.*, p. 27.

[6] Vincent Duclert, « Il y a cent ans, le génocide des Arméniens ottomans », *Hommes et Libertés*, Ligue des droits de l'homme - France, n° 171, septembre 2015, pp. 22-24.

PRIX MARCEL DUCHAMP/MELIK OHANIAN, « UNDER SHADOWS » - Centre Pompidou, Paris- Jusqu'au 15 août

Prix Marcel Duchamp/ Melik Ohanian, « Under shadows »



— Organisée avec l'ADIAF (Association pour la diffusion internationale de l'art français) dans le cadre du Prix Marcel Duchamp, l'exposition de Melik Ohanian, lauréat 2015, se déploie au cœur des collections du musée et confronte le micro et le macroscopique. Point d'orgue, son œuvre *Modelling Poetry* s'inspire d'une spéculation scientifique de la Nasa prévoyant une collision de la Voie lactée avec la galaxie d'Andromède dans quatre milliards d'années.

Vue de l'exposition
« Prix Duchamp
Melik Ohanian -
Under Shadows ».
© Centre Pompidou,
2016, Hervé Véronèse.

BeauxArts





HABITER L'ESPACE- TEMPS AVEC MELIK OHANIAN

INVITÉ À EXPOSER AU CENTRE POMPIDOU, LE LAURÉAT DU PRIX MARCEL DUCHAMP NOUS TÉLÉPORTE DANS UN TROU NOIR QUI N'EXISTE PAS ENCORE, AU POINT DE COLLISION ENTRE LA VOIE LACTÉE ET LA GALAXIE D'ANDROMÈDE. UNE FAILLE COSMIQUE DE PROXIMITÉ DONT LUI SEUL A LE SECRET. EXPLICATIONS.

PAR EMMANUELLE LEQUEUX

C'est comme un trou noir venu se poser au fond du musée : le regard s'y enfonce, l'esprit s'y laisse absorber, et les minutes n'y coulent pas comme ailleurs. L'installation produite par Melik Ohanian à l'occasion du prix Marcel Duchamp qu'il a remporté à l'automne dernier ouvre un autre espace-temps. Une dimension où il est question de césium et de constellations, de mondes très lointains et pourtant de notre présent. « Cette proposition a pu surprendre car elle a semblé à certains se détacher de l'aspect politique que revêt habituellement mon travail, mais l'actualité de l'an passé m'a forcé à un questionnement et à un détachement, confie l'artiste, rencontré au cœur de son accrochage au biorythme si singulier. Je ne suis jamais dans une production d'atelier, mais dans un élan vers le monde et auprès des gens. Toute pièce est politique, quel qu'en soit le sujet. Si l'art est un langage, c'est un big bang entre la société et l'artiste. » Même quand ce dernier nous propulse à des années-lumière de la réalité...

Pour Melik Ohanian, le désir est toujours le même, « questionner ce que l'on perçoit, la relativité des points de vue et la réalité des choses ». Il le reconnaît sans ambages, lui à qui on reproche trop souvent d'être « astronaute plus qu'artiste », perché dans ses concepts : « Je pense au public, tout le temps. »

Les années se comptent ici par quatre milliards, pour être précis. Au centre de l'espace se déroule ainsi un événement dont la Nasa pose l'hypothèse : la collision entre la Voie lactée et la galaxie d'Andromède, qui devrait donner naissance à un sacré trou noir. Figuré par une animation de Led en une valse de vingt minutes durant lesquelles se rapprochent les deux nuées d'étoiles, jusqu'à l'accident, ce télescopage sidéral se reflète au plafond dans un miroir sphérique qui aspire tout dans son vortex : les jeux de lumière, leur rythme secret, les visiteurs, et ces énigmatiques images alentour.

LE CÉSIMUM DANS TOUTS SES ÉTATS

Que représentent donc ces somptueuses photos ? Du césium, une matière proche du mercure qui, par une procédure que l'on ne saurait détailler, sert à définir la seconde universelle. Melik Ohanian en tire le « portrait » à travers quelques images qui ne se révèlent à la lumière qu'une seconde par minute. Plus loin, 60 autres tirages noir et blanc font plonger dans le détail de cet alchimique élément, macrophotographies saisissant le césium dans tous ses états, avec ses allures de planète Mercure autant que de virus tordu. « C'est l'image d'une seconde prise dans sa propre durée, comme une boucle conceptuelle qui est aussi tautologie de l'instant photo-

graphique », résume cet artiste qui, dès ses débuts, s'est aventuré sur les terres de la science pour y chercher la poésie. « J'essaie de faire en sorte que l'on ne sache plus si l'on est dans le passé ou le futur, poursuit-il. Le spectateur lui-même se met en gravité, au rythme des ampoules et, par là même, dans un autre état de conscience. » Avoir les honneurs du Centre Pompidou, ce n'est pas rien pour Melik Ohanian qui, gamin, venait si souvent l'arpenter aux côtés de son grand photographe de père. Mais fort de ses innombrables expositions, de centres d'art en biennales, il a compris aussi combien tout musée pouvait être, pour un artiste, « un tombeau blanc. Le white cube est mortuaire... Alors, pour nous, il s'agit de le rouvrir sur toutes sortes de dimensions. Le nihilisme ne m'intéresse pas, je souhaite au contraire que tout s'ouvre ». Il en parle comme d'une abstraction autant qu'une colère, de ces nouveaux espoirs qu'il aimerait soulever, de ces consciences renouvelées qu'il appelle de ses vœux.

À l'instar de ses œuvres, ses mots ont le son mat de ce qui résiste. Certes, il s'avoue très inquiet quant à l'emprise du marché et de la communication sur le travail des artistes, quant à la financiarisation des goûts et l'extinction de la parole critique. Pour autant, il ne va pas chercher dans le cosmos un refuge, ni une consolation. C'est plutôt le miroir de nos jours. Ces galaxies qui s'entrechoquent ? On croirait observer aussi les noces de deux cellules. « Bien sûr, dans les étoiles comme dans nos corps, c'est un seul et unique processus de vie », concède-t-il. Question de perception et d'échelle, tout simplement. ■

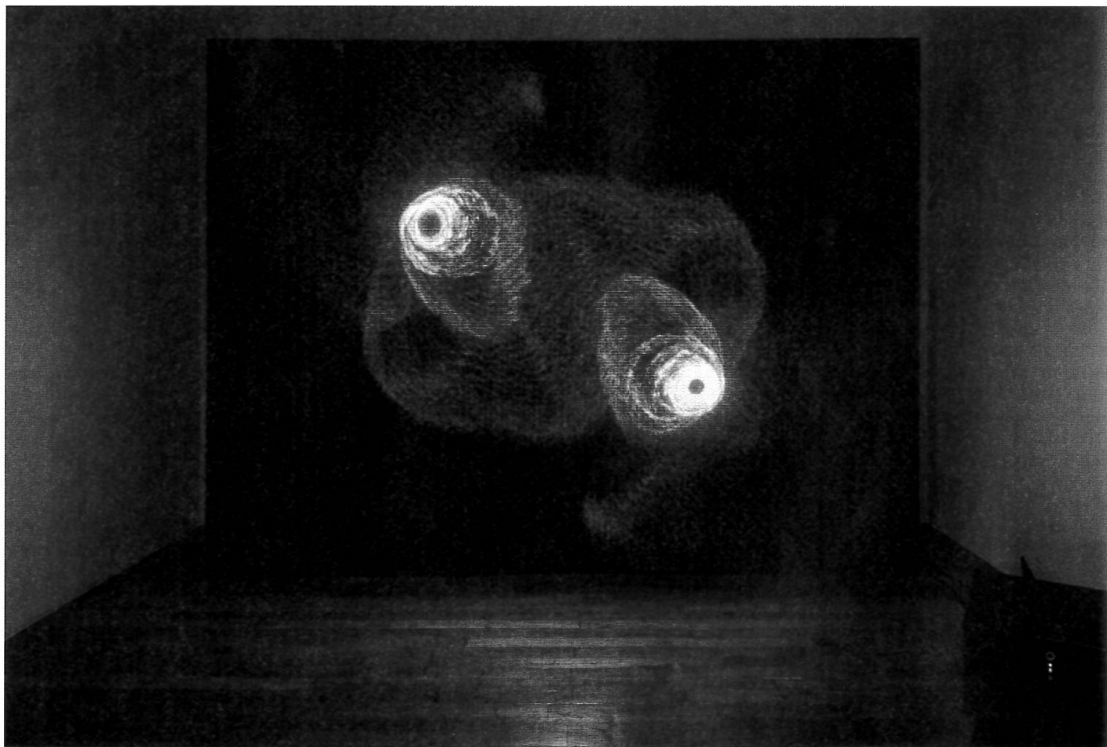
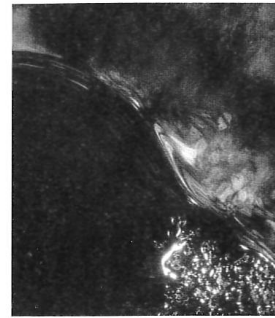
« Melik Ohanian - Under Shadows » jusqu'au 15 août
Centre Pompidou - place Georges Pompidou
75004 Paris - 01 44 78 12 33 - www.centrepompidou.fr

MELIK OHANIAN

un espace impossible

Anaël Pigeat

Lauréat du Prix Marcel Duchamp 2015, Melik Ohanian présente *Under Shadows* (1^{er} juin-15 août 2016), une exposition monographique qui sera la dernière du genre avant le renouvellement de cette manifestation organisée par l'ADIAF au Centre Pompidou – à partir du 12 octobre prochain, les quatre artistes sélectionnés seront invités pour une exposition de groupe dans les galeries du musée. Nous avons évoqué le projet de *Under Shadows* avec Melik Ohanian, dans un café non loin du Centre Pompidou, alors qu'il se trouvait entre deux réunions de préparation de l'exposition.





■ Melik Ohanian est un artiste discret, qui travaille dans le temps et sur la distance, entouré d'un cercle de fidèles : la galerie Chantal Crousel d'abord, qui lui a proposé une collaboration dès ses débuts, mais aussi des critiques et commissaires d'exposition, comme Jean-Christophe Royoux, qui était rapporteur de son travail devant les jurés du prix Marcel Duchamp, et qui l'accompagne par l'écriture et la parole depuis une vingtaine d'années. Il appartient à une génération d'artistes qui a grandi avec le premier Palais de Tokyo, créé par Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans – ils l'avaient notamment invité à participer au programme inaugural avec son

projet *Island of an Island* en 2002. Après avoir été montré dans de nombreuses biennales internationales, il a représenté l'Arménie, dont sa famille est originaire, à la dernière Biennale de Venise, avec quinze artistes issus de la diaspora – le pavillon a reçu le Lion d'Or.

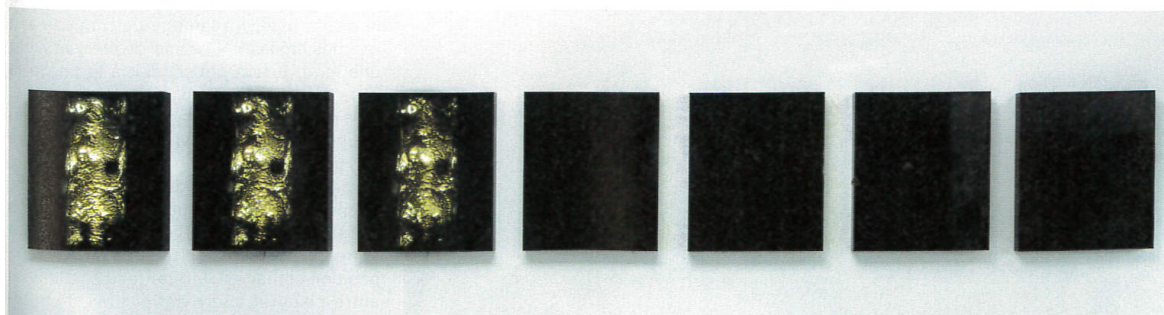
L'HISTOIRE, L'ESPACE ET LE TEMPS

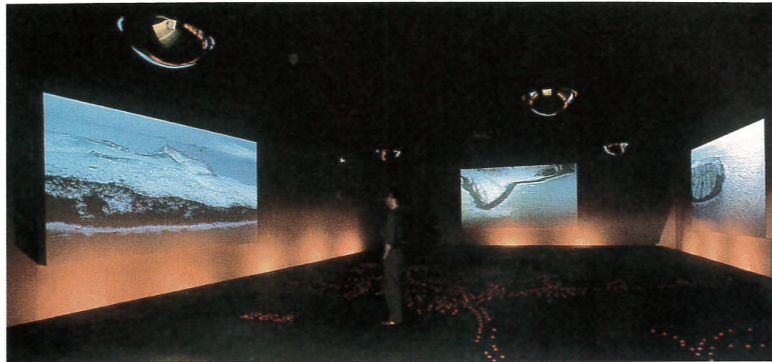
Plusieurs axes traversent son œuvre. L'un d'entre eux est politique. Pour la Biennale de Sharjah en 2011 par exemple, il a créé une vidéo intitulée *Days, I see what I saw and what I will see* – dont le titre s'inspire de la célèbre expression de Frank Stella *What you see is what you see*. Le projet initial était un rail de cent mètres de long qui avancerait chaque jour de cette distance pour traverser un espace d'un seul travelling. Melik Ohanian a décidé de tourner ce film pendant douze jours dans un camp de travailleurs du désert. L'œuvre devait être montrée en plein air sous la forme d'une double projection, d'un côté de l'écran, le jour, et de l'autre, la nuit. Bien que l'œuvre ne soit pas une dénonciation à proprement parler, mais un pur document témoignant d'une réalité du monde, sa projection a rencontré des oppositions qui se sont finalement résolues après deux ans de conflit juridique sur l'acquisition de la pièce. Autre

exemple de ces préoccupations sociales et historiques, Melik Ohanian a conçu un monument commémorant le génocide arménien pour la vieille ville de Genève; il n'a pas pu y être installé en raison de l'opposition d'associations de riverains et de la communauté turque. *Streetlights of Memory – A Standby Memorial* a progressivement changé de forme et de sens. Il a été repensé pour la Biennale de Venise de 2015, sous la forme d'un entassement de morceaux de réverbères gravés d'un texte de Janine Altounian, devenant ainsi un « monument du monument », image de la mémoire et de l'impossibilité du travail mémoriel, ou plus exactement, une sorte d'anti-monument.

D'autres œuvres se placent au contraire dans le registre plus abstrait d'une réflexion sur l'espace et le temps. Melik Ohanian a conçu une horloge floue, *Trouble Time(s)* (2008), mais aussi une horloge en retard, *Mars Clock* (2008), car Mars met trente-huit minutes de plus que la Terre pour tourner sur elle-même. Avec son exposition du Prix Marcel Duchamp, il a laissé de côté les thèmes sociaux et politiques du « monde réel », qui l'ont occupé récemment, pour se confronter à la matière même du temps, indissociable de l'espace.

Ci-dessus /above: « Portrait of Duration ». 2015. Photographie noir et blanc. 50 x 40 cm. De g. à dr./ from left: « Cesium Series T1507, T0263, T050, T0993 » Ci-dessous/below: « Portrait of Duration ». 2015 Sept photographies, caissons lumineux avec animation d'une seconde par minute. 105 x 90 x 10 cm chacune. (© F. Kleinfenn). *Lightboxes with animation, (1 sec/min)* Page de gauche/page left: « Modelling Poetry - An Algorithm as a Screenplay ». 2014. Algorithme en temps réel, écran LED, ordinateur. 300 x 400 cm. (Ph. M. Argyroglo). (Toutes les images/all images: Court. de l'artiste et galerie Chantal Crousel, Paris). *Algorithm in real time, LED screen, computer*





SOUS LES OMBRES

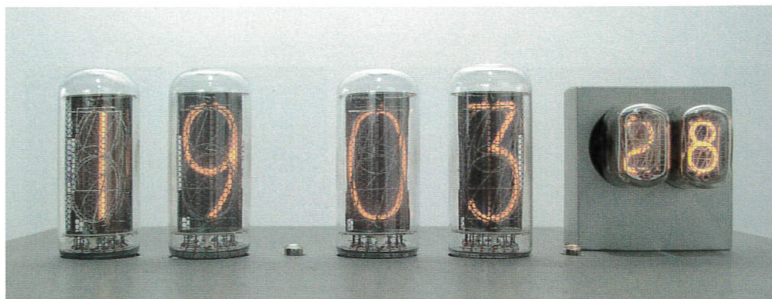
La curieuse expression *Under Shadows*, qui donne son titre à l'exposition, détermine d'abord une atmosphère poétique. On se trouve parfois à l'ombre de grands arbres, ou bien sous un parasol en été. Mais « sous les ombres » ? On pense à la caverne de Platon : ce serait « entre le mur et l'ombre projetée » que Melik Ohanian aimerait se situer, « plus proche de la nature des choses que de leur représentation ». L'exposition semble se confronter à un espace impossible, inexistant peut-être.

Avec *Under Shadows*, Melik Ohanian occupe un espace particulier du musée, non pas l'Espace 315 où se tiennent chaque année les expositions des lauréats du prix Marcel Duchamp – initié par Christine Macel, qui est aussi la commissaire du projet, ce lieu sera bientôt transformé afin de laisser place à de nouveaux formats pour la création contemporaine – mais une salle des collections permanentes. Or, se trouver dans une salle de musée est pour Melik Ohanian l'occasion d'une réflexion nouvelle sur les formes d'une exposition : à la recherche d'un format qui ne soit ni une grande exposition monographique ni la présentation d'une seule œuvre, il a pensé l'espace comme un *contexte* et les œuvres qui s'y trouvent comme des *dimensions*. Se trouver dans un tel lieu était aussi l'occasion d'un dialogue avec des souvenirs d'enfance, ceux des premières visites au musée, mais aussi avec

« *Island of an Island* », 1998-2001. Film 35 mm muet, 900 ampoules animées, 5 miroirs hémisphériques, 16 livres suspendus. 3 x 18'30". (Ph. © M. Ohanian).
3 x 35 mm film on digital Beta (mute), 900 animated bulbs and 5 hemispheric mirrors, 16 suspended books
Ci-dessous/below: « *Relative Time Mars Clock FTVTH #001* ». 2008. Tôle acier, système électronique, socle en noyer d'Amérique, 6 lampes Nixie. 160 x 49 x 41 cm.
Steel, electronics, base in American walnut, 6 Nixie lamps

certaines utopies qui ont nourri la création du Centre Pompidou, un rapport nouveau à la culture et à l'architecture.

Le visiteur est d'abord invité à faire l'expérience du temps à travers son étalon même. Dans un espace circonscrit est présentée *Portrait of Duration*, l'œuvre qui avait été exposée au Grand Palais pendant la Fiac, à l'occasion du Prix Marcel Duchamp. Il s'agit de sept photographies qui montrent la transformation du césium 133 – la matière dont on se sert pour définir la seconde universelle dans les horloges atomiques depuis 1967 – d'un état solide à un état liquide. Ces images sont montrées sur des caissons lumineux qui s'éclaireraient l'un après l'autre, l'espace d'une seconde, toutes les minutes. La pièce est ici accrochée à hauteur d'homme, elle révèle le reflet des visiteurs pendant les cinquante-neuf secondes au cours desquelles ils attendent l'instant furtif où les caissons s'allument. Bien que le temps demeure évi- demment une notion abstraite et relative, ces images produisent « un portrait du temps par



la représentation de la matière qui le définit » ; ce sont en quelque sorte des « tautologies photographiques ».

Avec un aspect assez cinématographique, Melik Ohanian invite aussi à une sorte de promenade, ou peut-être faudrait-il plutôt parler de circulation, de gravitation ou de ballet. Les trois autres murs de la salle sont occupés par une œuvre dérivée de la précédente : *Portrait of Duration - Cesium Serie*, une ligne de soixante photographies en noir et blanc du césium 133 issues de la pièce précédente – elles avaient été montrées à la galerie Chantal Crousel peu de temps après la remise du prix Marcel Duchamp à la Fiac. De manière inattendue, elles évoquent les paysages surréalistes de Max Ernst. Elles sont éclairées par quatre-vingts ampoules électriques qui tombent du plafond : chaque ligne d'ampoules dessine un dégradé de l'obscurité à la lumière, faisant passer les images de l'invisible au visible. Ce procédé s'inspire d'une ancienne pièce intitulée *Gradiant* (2006), qui consistait en un papier peint dégradé du blanc au noir. En juxtaposant du temps, de la lumière et des images comme une pellicule sur le mur, en incluant le spectateur dans la réalité même de la représentation, Melik Ohanian propose une sorte d'*expanded cinema*, dans la tradition des recherches expérimentales initiées dans les années 1970. D'un côté de l'exposition, le temps est immobile ; de l'autre il est en mouvement.

REFLET DANS UN ŒIL DU CIEL

Passant de l'infiniment petit à l'infiniment grand, le centre de l'espace sera occupé par *Modelling Poetry*, un écran LED horizontal, qui avait été montré dans une exposition au Crac de Sète, *Stuttering* (2014), dont le commissariat était assuré par Noëlle Tissier et Ami Barak, et sous une forme verticale dans une autre exposition au titre identique, à la galerie Chantal Crousel la même année. S'y inscrit progressivement l'image de la collision de la Voie lactée et de la galaxie Andromède, annoncée par la Nasa en 2012 pour dans quatre milliards d'années. Alimentée par un ordinateur laissé visible à côté de l'écran, cet algorithme est une spéculation mathématique, une image qui n'existe pas, produite, comme le dit l'artiste, « à l'image du mouvement réel des étoiles ». « Le final de ce *drama* est une lente fusion qui conduit à la fin de la Terre et à la production d'une nouvelle galaxie. Cela renvoie à une mécanique très proche du vivant, et conduit aussi à l'idée de la relativité des points de vue. »

Au plafond, au-dessus de *Modelling Poetry*, un miroir hémisphérique rassemblera dans un reflet l'ensemble de l'exposition. C'est un autre point, en plus de tous ceux dont l'exposition est faite à différentes échelles, un autre pixel, un autre astre, l'œil d'un cyclope. Cet objet, que Melik Ohanian avait déjà

utilisé dans son exposition du Palais de Tokyo en 2002, évoque un œil omniscient. Il présente une dimension inquiétante, en suggérant l'imminence d'une menace à surveiller. Il rappelle également le miroir du portrait des époux Arnolfini de Van Eyck, qui révèle la présence du peintre et la fabrication des images; cela introduit dans l'atmosphère froide de l'exposition une forme d'humanité et de sensualité, reflet du réel, de l'instant présent et des corps des visiteurs. C'est aussi une illusion et, si on éteint la lumière, tout disparaît.

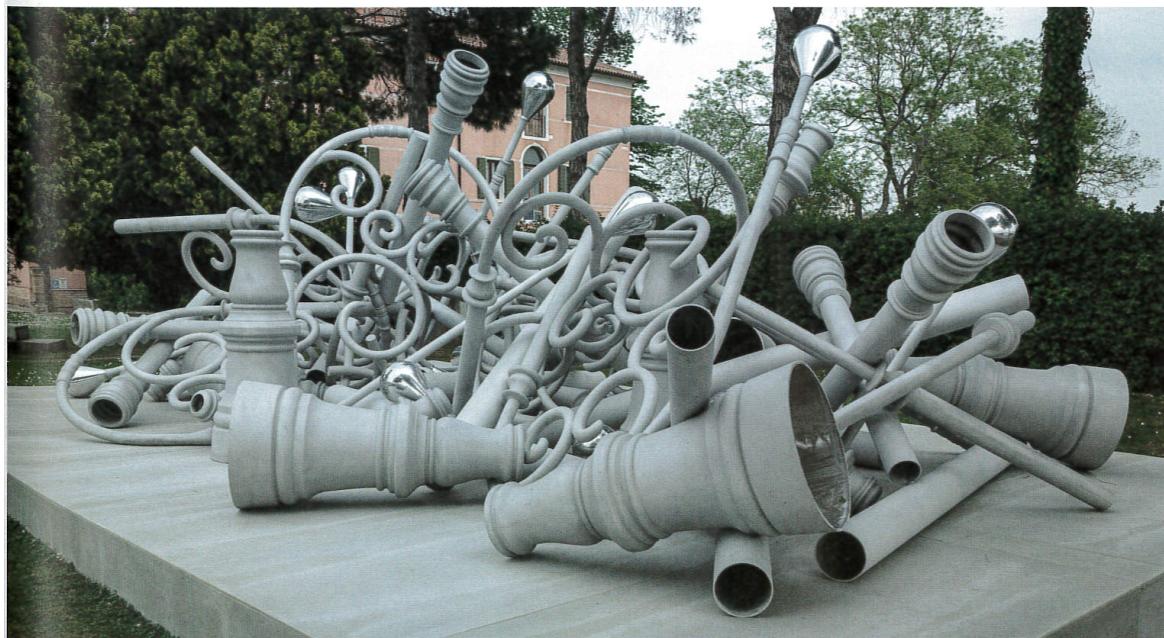
Ce point culminant de l'exposition se trouve près des tuyaux que Renzo Piano et Richard Rogers, les architectes du Centre Pompidou, avaient choisi en 1977 de laisser visibles. Il les reflète eux aussi, comme l'extension d'une utopie. Cette surface polie pourrait encore faire penser au cadran d'une montre ou d'une horloge dont toute l'exposition serait le mécanisme invisible, caché sous une bulle de verre. Mais au lieu de seulement donner l'heure, ce mécanisme servirait aussi à la production des images. La référence au temps résonne de toutes parts; l'ensemble de l'exposition ressemble à un cadran solaire galactique. Avec *Under Shadows*, le visiteur est invité dans une sorte de « land art intérieur », comme le dit Melik Ohanian tout en cherchant à préciser son expression: c'est bien de la « recherche d'un état de conscience », pour reprendre ses propres termes, qu'il s'agit ici, d'une oscillation entre un paysage cosmique et un paysage mental. ■

Melik Ohanian An Impossible Space

Winner of the 2015 Marcel Duchamp prize, Melik Ohanian's solo show *Under Shadows* (June 1-August 15, 2016) will be the last of its format before the annual exhibition held by the ADIAF at the Pompidou Center gets a makeover—next October 12 a group show elsewhere in the museum's galleries will feature work by all four artists shortlisted for the award. We talked about the *Under Shadows* project with Ohanian in a café near the Pompidou Center between two preparatory meetings for the exhibition.

« Streetlights of Memory - A Standby Memorial », 2010-2015. 87 éléments en fonte d'aluminium et socle en bois et béton. 850 x 550 x 270 cm. (Court. de l'artiste et Fondation Armenia, Genève).
87 elements cast aluminum bronze, wood and concrete platform

Melik Ohanian is an understated artist whose work nevertheless covers time and space. He has an inner circle he works with, especially the Chantal Crousel gallery, which has represented him since he started out, and critics and curators like Jean-Christophe Royoux, who was the rapporteur for his work before the Marcel Duchamp Prize jury, and who has supported Ohanian in his writing and public speaking for twenty years. He is a member of a generation of artists who grew up with the early Palais de Tokyo when this unique art space was being invented by Nicolas Bourriaud and Jérôme Sans, who asked Ohanian to show his *Island of an Island* project at the museum's inauguration in 2002. After participating in numerous internationally oriented biennials, he represented Armenia (where his family comes from) at the last Venice Biennale along with fifteen other artists from the Armenian diaspora. The pavilion received the Golden Lion prize.



HISTORY, SPACE AND TIME

Several themes are pivotal in his work. One can be identified as political concerns. For the 2011 Sharjah Biennial, for example, he made a video called *Days, I see what I saw and what I will see*. The title is a play on Frank Stella's famous aphorism, "What you see is what you see." The initial idea was to make a set of rails a hundred meters long to make a tracking shot, and then disassemble and reassemble the rails starting where the last shot ended, repeatedly. Ohanian decided to shoot for twelve days at a workers' camp in the desert. The video was to be shown outside in the form of a double projection, with the version shot during the day-

time on one side of the screen and the night version on the other. Although the piece was not exactly an act of political exposure but rather a pure document bearing witness to a reality, there was opposition to its projection. It took two years of legal wrangling over the acquisition of the video before the conflict was resolved. In another example of his social and historical concerns, Ohanian designed a monument to the Armenian genocide to be erected in the old town in Geneva. Opposition from neighborhood groups and the Turkish community prevented its installation. The form and content of *Streetlights of Memory – A Standby Memorial* underwent a process of change. It was reconceived for the 2015 Venice Biennale in the form of a heap of pieces of streetlamps engraved with a text by Janine Altounian, thus becoming a "monument to the monument," an image of memory and the impossibility of memorialization, or, in other words, an anti-monument.

In contrast, other pieces are more abstract considerations about space and time. He made an out-of-focus clock, *Trouble Time(s)* (2008), and a clock running late called *Mars Clock* (2008) because the red planet's daily

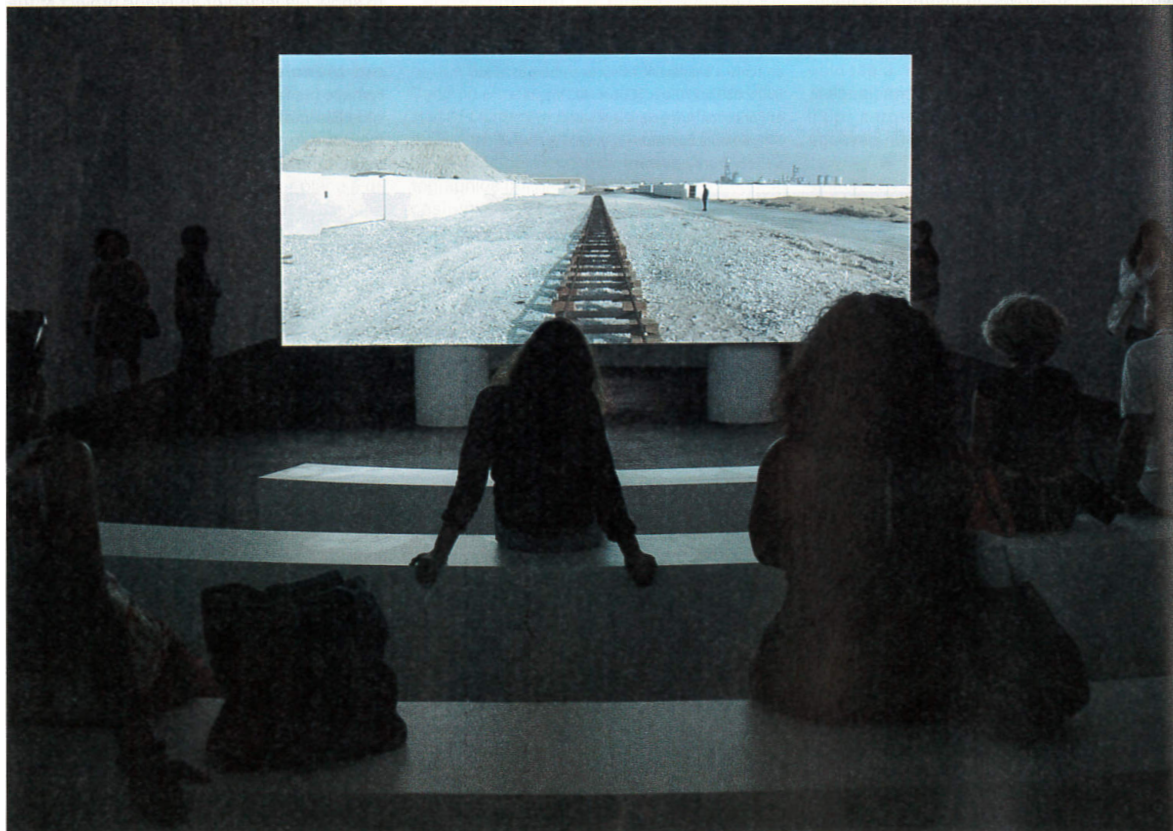
rotation takes thirty-eight minutes longer than Earth's. For his Duchamp prize piece, he set aside the "real world" social and political themes that have preoccupied him lately to focus on the material of time, which is inseparable from space.

UNDER SHADOWS

The exhibition's odd title *Under Shadows* sets a poetic tone. Sometimes we find ourselves under the shadow of big trees or a summer parasol. But this expression refers to something more general. Perhaps Plato's cave—maybe Ohanian would like to situate himself "between the wall and the projected shadow," "closer to the essence of things than their representation." The installation seems to invoke an impossible and perhaps non-existent space.

The location of *Under Shadows* is significant. The exhibition is not taking place in the Espace 315 gallery where a solo show of work by the Duchamp prizewinner has been on view every year. At the initiative of Christine Macel, who is also the curator of this project, the gallery will soon be reconfigured, although still dedicated to contemporary production. Instead, Ohanian's show is being

Ci-dessous/below: Vue de l'exposition « Stuttering », Crac, Sète, 2014. (Ph. M. Domage). Exhibition view
Page de droite/page right: « DAYS, I See what I Saw and what I will See ». 2011. Vidéo HD avec son, projections synchronisées sur les deux faces du même écran, 2 amplificateurs et 4 haut-parleurs. 2 x 42 min. 10^e biennale de Sharjah, 2011. (© M. Ohanian)
HD video with sound, synchronized projections on two sides of the same screen, 2 amplifiers and 4 speakers - 2 x 42 min. Commissioned by Sharjah Art Foundation for Biennial.10 (2011)



held in one of the Pompidou's permanent collection galleries. Finding himself face to face with that kind of space provoked him to rethink the question of exhibition formats. Seeking an exhibition form that is neither that of a survey nor the presentation of a single work, he conceptualized the space as a context and the pieces in it as its dimensions. This site also provided the occasion for dialogues, one with childhood memories of his first visits to this museum, and another between culture and architecture.

GRAVITATION

Visitors are first invited to experience time through its standard of measurement. *Portrait of Duration*, Ohanian's piece shown at the Grand Palais during the FIAC, when it was shortlisted for the Duchamp prize, is presented in a circumscribed space. It comprises seven photos of the process of transformation from a solid to liquid state undergone by Cesium 133 (the element whose radioactive decay has been used to tick off the universal second in atomic clocks since 1967). These images are presented on light boxes that glow one after the other for a total of one second per minute. The piece is hung at about the height of a person, and what we see during the other fifty-nine seconds is a reflection of visitors awaiting the fleeting instant when the light boxes go on. Although time, obviously, remains a relative and abstract concept, these images produce "a portrait of time through the representation of the matter that defines it." The result, he says, is a kind of "photographic tautology."

With a strongly pronounced filmic dimension, Ohanian also invites visitors to circulate in a particular way, as if in a ballet or under the attraction of gravity. The room's other three walls are taken up by another piece derived from the preceding one, *Portrait of Duration - Cesium Series*, a row of sixty black and white photos of Cesium 133 from the previous piece (shown at Chantal Crousel gallery shortly after the awarding of the Duchamp prize). Unexpectedly, they recall the Surrealist landscapes of Max Ernst. They are illuminated by eighty light bulbs hanging from the ceiling. Each row of bulbs designates a degree of shading from darkness to light, so that the photos they illuminate themselves go from invisible to visible. This process was inspired by an older piece named *Gradient* (2006), a sheet of wallpaper fading from black to white. By juxtaposing time, light and images like a contact sheet on the wall, and including visitors in the reality of this representation, Ohanian has developed a sort of expanded cinema, in the tradition of the experimental works created in the 1970s. Thus, on one side the exhibition time is motionless; on the other,

A REFLECTION IN THE SKY'S EYE

Going from the infinitely small to the infinitely large, the center of the space will be occupied by *Modelling Poetry*, an horizontal LED screen previously seen at a show at the CRAC in Sète, *Stuttering* (2014), curated by Noëlle Tissier and Ami Barak, and in a vertical position during another exhibition with the same title at the Crousel gallery that year. The screen gradually fills with an image of the collision between the Milky Way and the Andromeda galaxy four billion years from now, as predicted by NASA in 2002. The algorithm being run by the computer left visible beside the screen is a mathematical speculation, an image of something that does not exist, produced "just like the real movement of the stars." "The finale of this drama is a slow fusion leading to the destruction of the Earth and the birth of a new galaxy. The mechanism thus portrayed is similar to that of living things, and also leads to the idea of the relativity of different points of view." On the ceiling, above *Modelling Poetry*, the reflection in a hemispherical mirror synthesizes the exhibition. It is another point, just one of the many making up this show at different scales, another pixel, another heavenly body, another cyclops eye. In fact, this object that Ohanian previously used in his 2002 show at the Palais de Tokyo suggests an omniscient eye. It introduces a disturbing dimension, a warning of some danger that must be kept under watch. It also references the mirror in Van Eyck's *Arnolfini Wedding* portrait that reveals the presence of the painter and the fabrication of images. It brings into the cold environment of the exhibition a kind of humanity and sensuality, a reflection of the real, of the present instant and the corporal presence of visitors. It is also an illusion, and if the lights go out, it disappears.

This high point of the exhibition occurs near the tubing that Renzo Piano and Richard Rogers, the architects who designed the Pompidou Center in 1977, chose to leave visible. The mirror also reflects the tubes, as if they were the extension of a utopia. This polished surface could remind us of the dial of a watch or a clock whose invisible inner mechanism would be the ensemble of the exhibition itself, hidden under a glass bubble. But instead of just telling time, this clockwork also produces images. Such references to time resonate throughout the show because, taken as an ensemble, it resembles a galactic sundial. *Under Shadows* draws visitors into a kind of "inner land art." It is "a quest for a state of consciousness," he explains; in this case, an oscillation between cosmic and mental landscapes. ■



Melik Ohanian

Né en France en 1969

Vit et travaille à Paris et New York

2014 *Stuttering*, Galerie Chantal Crousel, Paris

Crac Languedoc-Roussillon, Sète

2015 *Stuttering*, Domaine de Chaumont-sur-Loire,

Chaumont-sur-Loire; *DAYS, I See what I Saw*

and what I will See, Art Unlimited, Bâle

Streetlights of Memory - A Stand by Memorial,

exposition *Armenity/Hayoutiou*,

Pavillon national de la République d'Arménie,

Isola di San Lazzaro, Venise

2016 Prix Marcel Duchamp, Centre Pompidou, Paris

Anaël Pigat

Melik Ohanian, un espace impossible

artpress, N°434, June, 2016, p.38-43.

La Culture

EXPO

Défi cosmique.

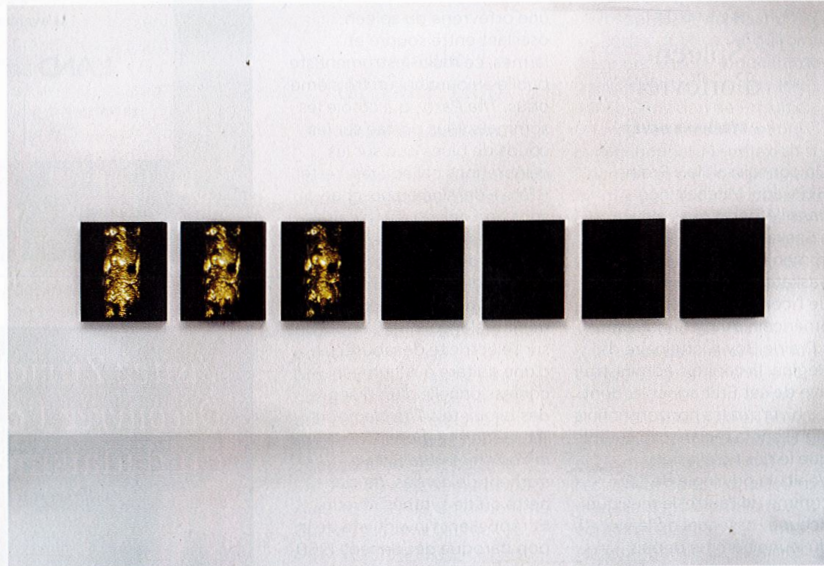
PAR ROXANA AZIMI

Melik Ohanian aime les mots justes. Au point de nous rappeler quelques jours après notre entretien, car il estime avoir été imprécis. Et pourtant le lauréat du prix Marcel-Duchamp, qui expose au

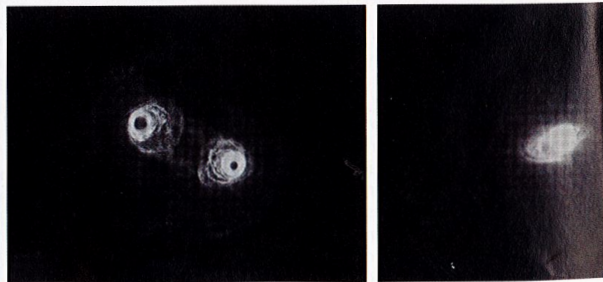
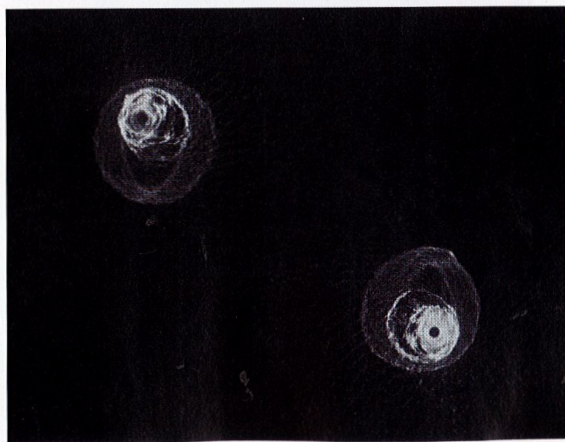
Centre Pompidou, savoure les glissements et bégaiements du langage et de l'image. Conceptuel sensible, l'artiste français est de ceux qui se lovent dans les creux et les non-dits, dans les images en apparence muettes mais hantées par les eaux troubles du double sens. Ce petit-fils d'immigrés arméniens a compris très jeune que les images sont à sens multiple. C'est d'ailleurs au Centre Pompidou où l'emmenait Rajak Ohanian, son père photographe qu'il a appris à gratter derrière les formes et les évidences, là où il a déve-

loppé une « conscience de l'art ». C'est aussi dans la bibliothèque de Beaubourg que l'ancien étudiant des beaux-arts de Lyon venait se nourrir en images, à une époque où Internet n'en était qu'à ses balbutiements. Au sein des collections contemporaines du musée parisien, l'artiste a opté pour un dispositif de clair-obscur et de dégradés pour exposer le cœur de son travail, la question du temps et de l'espace. Au centre du dispositif, un grand bassin d'images pixelisées représente la collision prévue dans quatre milliards

d'années de la Voie lactée avec la galaxie d'Andromède. Une manière d'interroger la place de l'homme dans le monde. L'élément cosmique est une constante chez Ohanian. « *J'ai toujours utilisé le rapport au cosmos comme un point de vue qui relativisait tout* », précise-t-il. Pour autant, il se défend d'avoir la tête dans les étoiles. Il aurait même les yeux bien rivés sur nos sociétés vacillantes. Malgré tout, pour cette manifestation, il s'est interdit toute référence politique, du moins rien qui ne soit d'emblée saisi comme telle. A peine a-t-il



Ci-contre :
Portrait of Duration (2015).
Page de droite :
Portrait of Duration; Cesium Series (détail, 2015).
Ci-dessous :
Modeling Poetry, (2014).

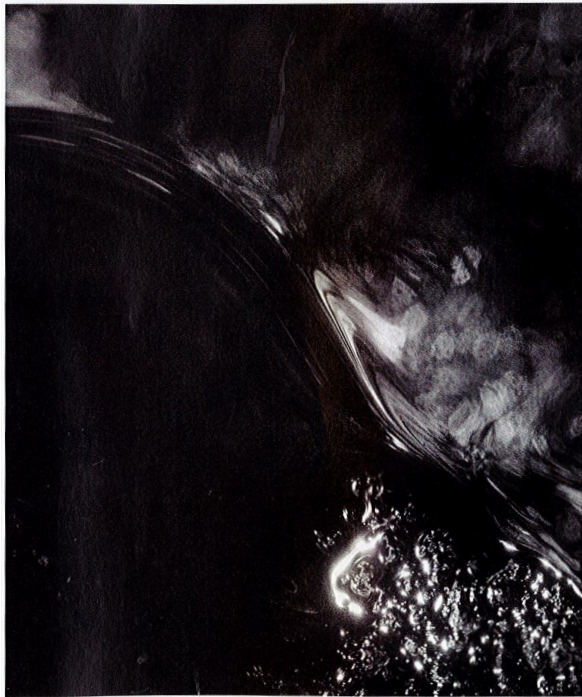


101

discrètement inscrit sur des ampoules lumineuses les noms de personnalités disparues ces dernières années, de l'anthropologue Claude Lévi-Strauss à l'artiste Chris Burden. Une mémoire personnelle et ténue, loin des tremblements de l'histoire qu'il avait convoqués dans son mémorial au génocide arménien à la Biennale de Venise, en 2015, ou dans son film sur la vie des travailleurs immigrés de Sharjah. Loin aussi des questions de survie abordées dans sa candidature malheureuse au pavillon français à la prochaine Biennale de Venise. « *Après les attentats de*

novembre, je me suis demandé à quoi ça sert de créer une œuvre dans ce monde-là », confie-t-il, en assurant que son exposition n'est « *pas une échappatoire* ». Et d'ajouter : « *J'ai eu envie de comprendre autrement ce monde. Je tends vers quelque chose de scientifique, mais sans penser que la vérité scientifique pourrait nous rassurer. Ce qui est passionnant dans l'astrophysique, c'est qu'elle permet de se nourrir autrement de ce qui s'est passé et de ce qui va advenir.* » 

« UNDER SHADOWS », DE MELIK OHANIAN,
DU 1^{er} JUIN AU 15 AOÛT, CENTRE POMPIDOU.
WWW.CENTREPOMPIDOU.FR



Propos recueillis
par Roxana Azimi

MELIK OHANIAN, artiste

« Ne pas se penser au-dehors, mais penser au dehors »

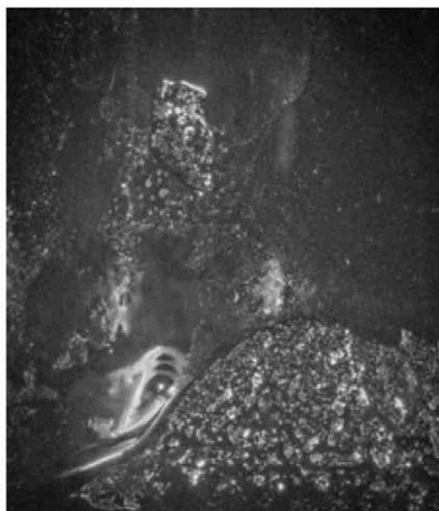
Lauréat en 2015 du Prix Marcel-Duchamp, Melik Ohanian intervient non pas dans l'Espace 315 du Centre Pompidou, à Paris, habituellement dévolu aux primés, mais au sein des collections permanentes du musée national d'art moderne. Il nous explique les ressorts d'un accrochage tout en pointillisme et clair-obscur, composé de peu d'œuvres nouvelles, et où la dimension cosmico-poétique a pris le pas sur la veine politique qui infuse habituellement son œuvre.

Roxana Azimi_Pourquoi présentez-vous peu d'œuvres nouvelles dans votre exposition ?

Melik Ohanian_C'est plutôt l'ensemble qu'il faut appréhender comme une nouveauté. L'espace de 400 m² dont je disposais me semblait un peu petit pour faire une exposition, trop grand pour ne mettre qu'une seule œuvre. Je ne voulais pas faire une pièce, ni faire une exposition, mais produire un contexte, faire glisser la notion d'œuvre à celle de dimension, celle d'exposition à celle de contexte. C'était important que le



Melik Ohanian.
© Bertrand Grosol, 2016.



Melik Ohanian,
Portrait of Duration –
Cesium Series T2272,
2015, photographie
noir et blanc (détail),
50 x 40 cm. Courtesy
de l'artiste et Galerie
Chantal Crousel,
Paris. © Melik
Ohanian / ADAGP.

prix soit cette année dans les collections et non plus dans un entresol. La mezzanine était un îlot isolé. Là, on est au cœur du Centre Pompidou. Cela m'a fait penser à tout ce que Beaubourg représentait pour moi. J'ai grandi avec. Je me suis souvenu de balades guidées par mon père, où je découvrais la peinture de Pollock et cette notion du *all over*, l'idée que le geste puisse dépasser le cadre. Ça me faisait penser qu'il y avait une dimension supplémentaire par rapport à ce que je voyais, que derrière le tableau, il y a un monde. J'aime chercher ce qu'il y a derrière.

Vous entretenez un rapport sentimental avec le Centre Pompidou ?

Non, c'est plus un point d'origine d'une conscience de l'art. C'est peut-être le truc du provincial. Quand je montais à Paris, j'allais au Centre Pompidou. Il fallait que dans l'exposition la réalité de Beaubourg soit présente.

Entre la série de photos autour du Césium 133, élément chimique qui définit la seconde universelle dans les horloges atomiques, et Modelling Poetry, qui représente la collision prévue dans quatre milliards d'années de la Voie lactée et de la galaxie d'Andromède, ou le mot Time(s) qui bégaye en haut d'un mur, la question du temps est visiblement au cœur de votre exposition...

Toute la mécanique de mon travail est basée là-dessus. Après, il y a

L...

Roxana Azimi

« Ne pas se penser au-dehors, mais penser au dehors »

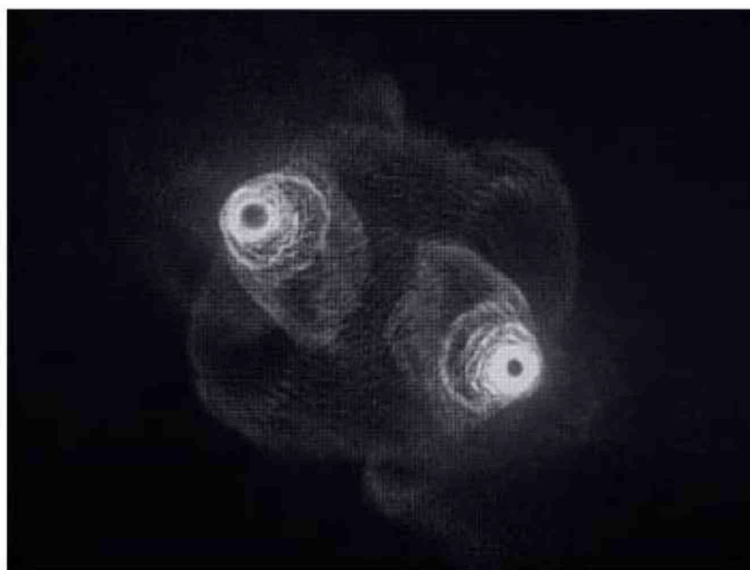
Le Quotidien de l'Art, N°1074, May 30, 2016, p.6.

MELIK OHANIAN,
ARTISTE

SUITE DE LA PAGE 06 des sujets sociologiques. J'invite le spectateur à prendre conscience du temps et de l'espace seuls, sans sociologie, sans politique. C'est un effacement conscient car l'espace n'est pas assez important pour ramener toutes ces problématiques.

La dimension politique tend à sourdre de toutes vos œuvres, tout particulièrement du mémorial au génocide arménien à la Biennale de Venise en 2015. Pourtant, elle est absente de cet accrochage...

Sincèrement, après les attentats de Paris, dans un monde qui se fragilise, je me suis demandé à quoi servait de faire une œuvre. Je ne savais pas quoi faire. J'ai eu envie de comprendre autrement le monde. Attention, je ne suis pas en train de m'échapper dans les étoiles ! Il y a une distance avec le politique, mais pas d'échappatoire. Ce que j'avais proposé pour le pavillon français à la Biennale de Venise 2016 [*Melik Ohanian a répondu cette année à*



Melik Ohanian,
*Modelling Poetry -
An Algorithm as a
Screenplay (still)*,
2014, algorithme en
temps réel, écran LED,
ordinateur,
300 x 400 cm.
Courtesy de l'artiste
et Galerie Chantal
Crousel, Paris.
© Melik Ohanian /
ADAGP.

l'appel à candidature, ndlr] était politique, sur la question de la survie. Dans le format du Prix Marcel-Duchamp, je n'ai pas trouvé l'axe pour le faire, le temps était trop court. J'avais envie de paix dans ma tête.

Il y a quand même des indices politiques. Sous des ampoules lumineuses, j'ai écrit le nom de personnes disparues ces dernières années, des gens constitutifs de ce que j'apprécie dans le monde, Amy Winehouse, Gabriel García Márquez, Chris Burden, Prince, Lévi-Strauss. C'est la prise de conscience qu'une famille de pensées n'agira plus. Dans ces personnages, il y avait une dimension humaine qui disparaît.

S'agit-il de *memento mori* ?

Non, car cela lui donnerait un côté monumental et ce n'est pas le cas. C'est écrit en tout petit, c'est 3 cm face à 400 m².

Pourquoi la dimension cosmique est-elle aussi récurrente dans votre travail ?

C'est croire que la vie est magique, que cette terre est précieuse parce qu'elle fait partie d'un tout. Ce n'est pas se penser au-dehors, mais penser au dehors, c'est prendre de la hauteur.

MELIK OHANIAN, *UNDER SHADOWS*, du 1^{er} juin au 15 août, Centre Pompidou, Place Georges-Pompidou, 75004 Paris, www.centrepompidou.fr

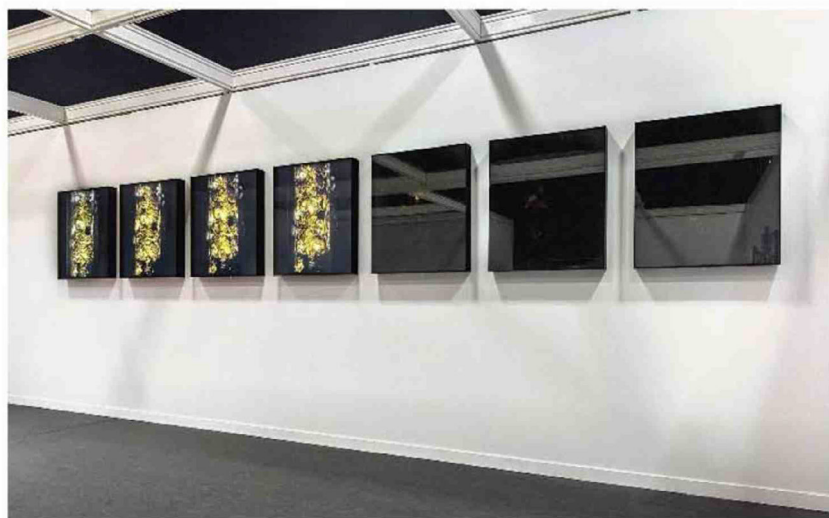
Roxana Azimi

« *Ne pas penser au-dehors, mais penser au dehors* »

Le Quotidien de l'Art, N°1074, May 30, 2016, p.6.

MELIK OHANIAN, LA NUIT DES TEMPS

Quinzième lauréat du prix Marcel Duchamp, le plasticien Melik Ohanian convoque l'histoire pour mieux l'écrire au conditionnel. Rencontre, avant qu'il n'investisse pour trois mois le Centre Pompidou à Paris.



Ci-dessus: Melik Ohanian, *Portrait of Duration*, 2015, photographies dans des caissons lumineux avec animation d'une seconde par minute, 105 x 90 x 10 cm chacune (COURTESY DE L'ARTISTE ET GALERIE CHANTAL CROUSEL, PARIS).

3451: comme le rappellent ses *Concrete Tears*, c'est le nombre de kilomètres qui séparent notre lieu de rendez-vous, son atelier du 14^e arrondissement de Paris, d'Erevan en Arménie, sa terre d'origine. 2: c'est à peu près le nombre de pas entre son atelier et l'Observatoire de Paris, temple de l'astronomie « où ont été définis le mètre et la seconde, et depuis lequel a toujours été donné le temps légal français ». Une géographie aux allures de manifeste que ce complice de Pierre Huyghe développe depuis la fin des années 1990. Soit une trentaine de dispositifs ou « objets quasi préhistoriques, plus réceptacles qu'émetteurs », qui naviguent entre temps et espace, nature et culture, mémoire et disparition, et éreintent la question du langage. Dans *Invisible Film* (2005), un projecteur planté dans le décor californien de El Mirage diffuse sur un écran invisible *Punishment Park*, long métrage culte et longtemps censuré du réalisateur

Peter Watkins, tourné trente-quatre ans plus tôt au même endroit et réduit à sa bande sonore. Dans *DAYS, I See what I Saw and what I will See* (2011), pensé pour la Biennale de Sharjah, deux travellings montés dos à dos racontent les jours et les nuits d'un camp de travailleurs aux Émirats Arabes Unis. Avant-goût de son exposition à Beaubourg (dont il ne dira rien), *Portrait of Duration* (2015), exposé lors de la dernière Fiac et voulu comme « une tautologie de la représentation, une photographie sur elle-même », consiste en l'animation une seconde par minute de sept photos sur caissons lumineux, qui détaille le passage de l'état solide à l'état liquide du Césium 133, élément chimique définissant la seconde universelle dans les horloges atomiques. Il y a du Houellebecq chez Ohanian, qui devine « la possibilité d'une île », sonde « la carte et le territoire » quand il n'agit pas « les particules élémentaires ».

VIRGINIE HUET

MELIK OHANIAN

JE NE METS AUCUNE LIMITE

Né à Lyon en 1969, le lauréat du prix Marcel Duchamp 2015 nourrit un travail tout entier dirigé vers le temps et l'espace.

PROPOS RECUEILLIS PAR PHILIPPE PIGUET

P

réoccupée tout à la fois de questions scientifiques, économiques, sociétales et culturelles, la démarche de Melik Ohanian vise une exploration du monde qui l'entraîne à toutes sortes

de traversées. Considérant que l'on invente peu de choses et qu'il est très important de travailler toujours en écho avec la réalité, l'artiste va au-devant du monde à la rencontre de situations et de gens qui vont déterminer son travail. Objets, photos, installations, films, etc., Melik Ohanian exploite toutes sortes de médias, interrogeant le statut de l'image, de sa conception à sa réception, pour mettre en exergue la complexité des écarts qui gouvernent nos rapports au monde et à autrui. Dans le temps et dans l'espace.

L'ŒIL. Au détour d'une interview, vous dites que la seule dimension qui vous semble la plus importante, c'est le « être

artiste ». Qu'entendez-vous par là ?

MELIK OHANIAN L'artiste est intéressant en tant qu'individu se déployant dans un rapport maximal au monde, c'est-à-dire qui touche tous les champs au plus large possible. Ce n'est pas une question de pratique, c'est une question de rapport au monde.

Question de posture ?

Non pas de posture, mais d'attitude. La posture, c'est la position par absolu qui n'a plus d'être, qui devient le paraître, la représentation. Ce dont il s'agit quand je dis « être artiste », c'est de ce « un » qui traverse le monde, tout à la fois sa propre existence et son existence dans le monde. Si je regarde les artistes qui me passionnent, je suis toujours très attentif à leur parcours, à leur trajectoire, à leur biographie...

Quels sont-ils ?

Il n'y a pas longtemps, je repensais à Robert Frank, par exemple, parce qu'il ne cesse de questionner ce rapport-là, ce que l'on est, qui l'on est, dans quoi l'on est. Ce qui m'intéresse dans l'art, c'est

que l'artiste est ce vecteur qui nous invite à une réflexion sur ce que nous sommes dans ce monde. Nous discutons récemment avec Pierre Huyghe et nous évoquions cette pièce qu'a faite Nancy Holt dans le désert, les *Sum Tunnels*. C'est l'exemple type d'un objet qui, au bout d'un certain moment, fonctionne à tous les niveaux. C'est ce qu'on recherche en tant qu'artiste : essayer de trouver la forme qui répond à cela, sans la provoquer, parce que la désirer n'est pas l'avoir.

Par rapport à cette façon d'« être artiste », en quoi la figure de la main, elle aussi récurrente dans votre travail, vous intéresse-t-elle ?

La main, c'est le premier outil de l'humain. Elle est notre rapport à l'extérieur, notre contact à l'autre, ce qui nous relie à la production des choses. Pour notre corps, c'est l'instrument le plus habile et puis, en arrière-plan, c'est la main de l'ouvrier, d'un certain savoir-faire. Je viens de cette culture-là, j'y fais référence régulièrement dans mon travail.

Dans tout votre travail, il y a surtout cette dimension de la connaissance, que ce soit au sens philosophique ou au sens scientifique du terme. D'où vous vient cette curiosité-là ?

Cela vient surtout du soin de donner de l'importance à la discussion, à ce que l'on sait ou que l'on ne sait pas. Ce sont des valeurs avec lesquelles j'ai grandi, ■

+
Melik Ohanian est représenté par la Galerie Chantal Crousel (Paris-3^e). www.crousel.com
Le Musée national d'art moderne accueillera Melik Ohanian au Centre Pompidou pour une exposition personnelle du 1^{er} juin au 29 août 2016.

Melik Ohanian,
Portrait of Duration,
2015, détail des
7 photographies,
caissons lumineux
avec animation d'une
seconde par minute,
105 x 90 x 10 cm
chaque. © Melik Ohanian,
courtesy Galerie Chantal
Crousel, Paris.

des valeurs culturelles tout simplement. Dans toutes mes pièces, quand bien même elles sont absolument autonomes, il y a toujours une espèce d'histoire qui se trouve en arrière-plan. Tant qu'on n'en a pas la mesure, il manquera toujours quelque chose...

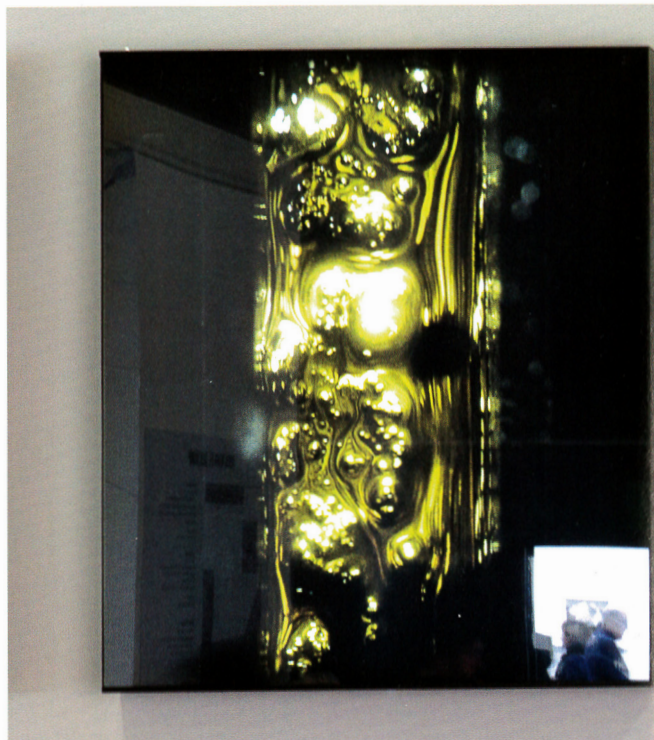
Voulez-vous dire par-là qu'à considérer l'installation que vous avez faite avec des cauris, par exemple, si l'on sait que c'est un coquillage qui sert de monnaie d'échange dans certaines cultures, à ce moment-là la perception est augmentée ?

Absolument. On ne regarde plus simplement un coquillage agrandi en béton. Quand on connaît l'historique de l'objet, ça charge la pièce d'une dimension qui me semble importante et qui dépasse l'image produite, qui permet de rentrer pleinement dedans.

Mais cette relation au savoir n'est pas forcément à la portée de tout un chacun...

Ce savoir passe, traverse ou ne traverse pas. Ce n'est pas l'autorité du savoir qui m'intéresse, mais comment il peut se transmettre, comment il peut se diffuser. Lors de l'exposition « Stuttering » que j'ai faite à Sète en 2014, j'ai vu le plaisir que les gens y trouvaient parce qu'elle reposait sur un ensemble d'histoires en arrière-plan. Ils étaient attentifs autant aux *statements* qu'à la forme extérieure et, grâce aux médiateurs, ils avaient accès aux liens tissés en arrière-plan.

Lauréat du prix Marcel Duchamp 2015, vous avez présenté en novembre dernier à la Galerie Chantal Crousel un ensemble de trente variations photographiques en noir et blanc, intitulée *Portrait of Duration - Cesium Series*. Celles-ci actent



que le temps constitue le vecteur cardinal de votre travail. Quel en est le propos ?

Il est de tenter de donner forme à cette figure du temps qui s'étend sur lui-même dans le césium. Toute l'histoire du césium, c'est le rapport à l'horloge atomique, une révolution incroyable qui marque le passage d'un temps astronomique, référant à l'univers, à un temps atomique qui nous fait rentrer dans une précision impressionnante. Jusqu'à présent, on était resté dans une représentation très arrondie du temps. En développant cette horloge atomique à partir de 1967, c'est le début du temps universel coordonné, c'est-à-dire qu'entre vous et moi, à une certaine échelle, ce n'est pas le même temps. À partir de là, on développe le GPS, c'est-à-dire la position dans l'espace, et on crée un référent du temps aussi précis que possible pour être capable d'élabo-

rer le déplacement dans l'espace et le mesurer. Il y va donc de l'intrinsèque du temps et de l'espace.

Vous revendiquez le fait de « pouvoir créer sa propre temporalité sans être marginal ». Est-ce vraiment possible ?

C'est une histoire de concentration et l'art peut y aider. Il y a des gens qui arrivent à se concentrer au milieu de la masse, suffisamment pour en être imperméables mais, en même temps, quand ils veulent émettre un signal, ils l'émettent. Ce qui est passionnant dans l'humain, c'est son niveau de concentration. Pour moi, la rencontre passe par là.

Votre travail emprunte à toutes sortes de matériaux divers et variés, qu'est-ce qui préside au choix de la matérialité que vous employez par rapport au projet que vous souhaitez réaliser ?

1969
Naissance à Lyon

1988
École des beaux-arts
de Montpellier

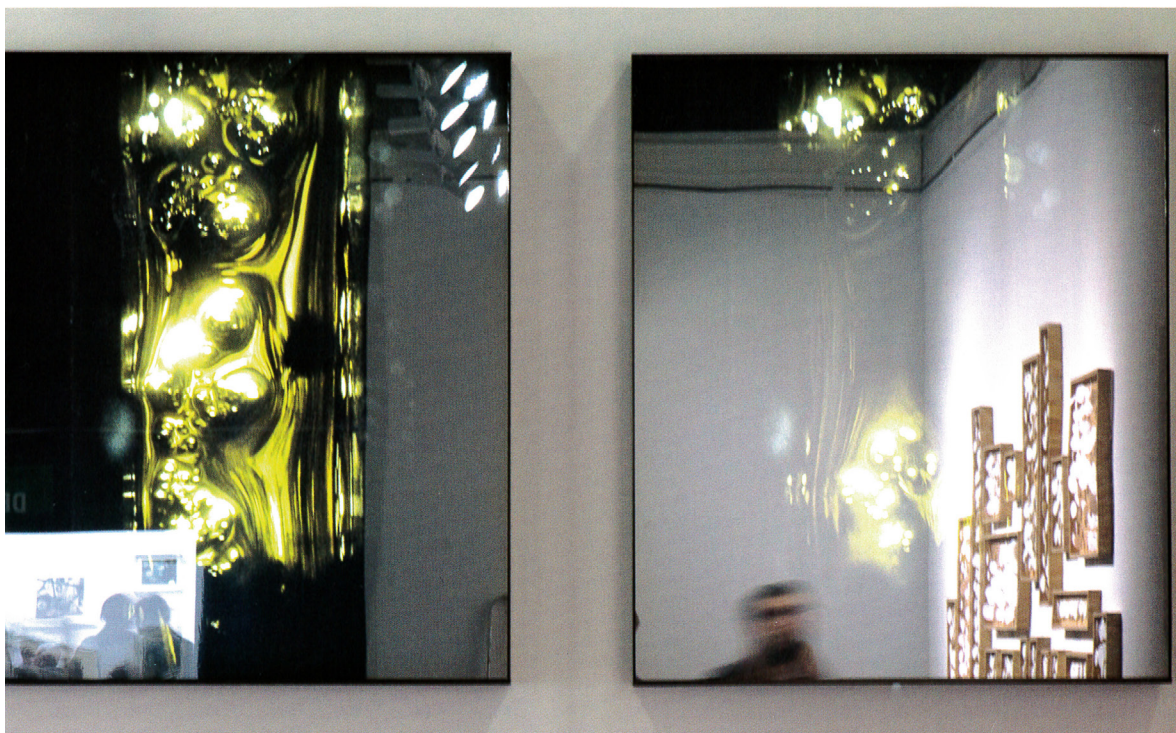
1993-1994
DNSEP et postdi-
plôme art et média à
l'École nationale des
beaux-arts de Lyon

2004
Exposition « Seven
Minutes Before » au
Pavillon français de la
Biennale de São Paulo
au Brésil

2006
« (M)UTIE(O)PIA » à la
Galerie Chantal
Crousel qu'elle
représente à Paris

2012
« Concrete Tears,
3451 », Musée
national Picasso,
Vallauris

2015
Lauréat du prix
Duchamp. Il vit entre
Paris et New York



Je ne mets aucune limite. J'essaie de faire toujours sens, de continuer le sens de la réflexion par le matériau qui va l'exprimer. Pourquoi je fais les cauris en béton, par exemple ? Parce qu'il s'agit de microarchitectures, de la question de la coquille, de l'habitat, de toutes ces questions-là et de les relier, c'est-à-dire d'abstraire ces notions économiques dans la toute première dimension. Ça reste un motif, mais dont je change l'échelle librement en affirmant un objet lourd et pénible. J'ai pris le parti de l'inverse du côté pratique du cauris, monnaie d'échange légère et facile de circulation. L'artiste est aussi cette personne qui doit participer à l'évolution du médium qu'il emploie et le faire avancer à travers ses conceptions.

Et pour le césium, pourquoi la photographie ?

La photographie étant le seul objet de capture qui est capable de geler le temps,

ça m'intéressait à partir de l'installation que j'avais tout d'abord réalisée d'extraire des images absolument uniques qui portent leur propre temporalité dans la représentation même de la manipulation de la matière qui définit le temps. On arrivait ainsi dans une dimension qui est une espèce de tautologie de la photographie même.

Par-delà les difficultés d'appréhension que l'on peut avoir parfois de vos œuvres, il reste qu'elles nous entraînent dans un ailleurs qui n'est pas privé de poésie. Quelle place accordez-vous à cette dimension ?

J'ai toujours essayé que le travail conceptuel puisse être habité d'une certaine dimension poétique. Sans cela, ce serait un échec total. Si je garde la maîtrise de la structure, c'est la conception qui doit générer l'esthétique. Ce n'est pas moi

qui impose une esthétique à mes œuvres. Aussi, avec le temps, je suis en train de produire un style malgré moi alors même que c'est une question dont je me suis toujours méfié dans l'art. —



J'ai toujours essayé que le travail conceptuel puisse être habité d'une certaine dimension poétique.

Artist records how the other half lives in Sharjah

Melik Ohanian gained access to the UAE's hidden world of migrant workers

Basel. Filmed over 11 days in a migrant workers' compound in Sharjah, the French-Armenian artist Melik Ohanian's *DAYS. I See what I Saw and what I will See* was originally commissioned for the tenth edition of the Sharjah Biennial in 2011. The conceptual film was not shown during the biennial but is now part of the foundation's collection.

The piece, which the artist stresses is not a documentary, can be seen in Unlimited at Art Basel, presented by Paris-based Galerie Chantal Crousel (US). It records the daily life of workers in one of the many purpose-built villages that house the builders, painters and other labourers employed in the emirate's booming construction industry. Each day, Ohanian and his five-strong crew built a 100m stretch of track along which a camera would travel, filming one continuous four-minute shot, once during the day and once at night. Each day, the artist's team would pick up where it left off, and the resulting footage – spliced together, dated and time-stamped – shows more than a kilometre of the compound in a 42-minute-long video. The footage is projected on to a double-sided wall, with one side showing the afternoon and the other the village after dark.

The film begins outside the China Labour Camp in Sajaa, Sharjah, and the camera does not enter the workers' living areas for three days. Ohanian says that it was difficult to gain access to the site, which is unsurprising given the controversy that has surrounded living conditions in such communities and the rights of the workers who build the high-profile cultural and commercial developments across the United Arab Emirates (UAE), as well as in nearby Qatar. But



Ohanian shot the work in continuous four-minute sections using a travelling camera

once access was secured, Ohanian seems to have been given some freedom: his movement through the camp was unobstructed and the depiction of the workers' quarters was not censored. The work was shown in Sharjah in 2012.

Compelling viewing

Teams of workers dressed in blue coveralls return from their shifts at 9pm and go about their daily routines: they wash themselves using outdoor sinks, their clothes hanging on makeshift lines and refuse collecting in piles along the walls. As the days progress, the workers' attitudes towards the camera shift from curiosity to familiarity and acceptance. Ohanian says that, as the camp's residents saw the artist and his team

Teams of workers in blue coveralls go about their daily routines

building the tracks and shooting footage day in, day out, a level of understanding developed. "They realised that we were doing a lot of work, too," he says.

Ohanian stresses that this is not a documentary film or a political statement, but a conceptual work that aims to find a "balance between the subject and the way of recording it". The compelling work suggests a certain sympathy for the workers, however; Ohanian tells us that it is "shocking that kind of situation still exists". The UAE and Qatar are under growing international pressure to improve workers' conditions and

increase protection against exploitation. Workers building the Louvre Abu Dhabi on Saadiyat Island are now housed in a purpose-built complex that has been inspected by the directors of the Louvre and the Solomon R. Guggenheim Foundation, among others.

There are also signs of change in Qatar, which has been heavily criticised as it prepares to host football's 2022 Fifa World Cup. The Economist recently reported that Abdullah bin Saleh al-Khulaifi, Qatar's minister of labour and social affairs, is "90% hopeful" that the kafala system – under which workers from countries including India, Pakistan and Nepal are sponsored by contractors who reportedly take advantage of them – will be replaced by the end of the year.

Helen Stoilas

Helen Stoilas

Artist records how the other half lives in Sharjah

The Art Newspaper, June 17, 2015, p.2.

By/Par Emmanuelle
Lequeux

— Tout juste célébré, avec d'autres artistes de la diaspora, par le Lion d'or remporté par le pavillon arménien de la Biennale de Venise, Melik Ohanian présente à Unlimited une installation vidéo datant de 2011. Tournée avec moult difficultés dans un camp de travail proche de Sharjah, dans les Émirats arabes unis, elle est consacrée à ces invisibles de la planète laborieuse : Pakistanais, Indiens et Bengalis reclus dans des conditions des plus précaires, cachés au regard. L'artiste a imaginé un dispositif implacable pour explorer de sa caméra ce microcosme, onze jours durant : glissant le long des étroites allées du « village », deux travellings s'affrontent. L'un, tourné de jour sous le ronron des climatisateurs, s'attarde sur les rues vides, le linge, les objets quotidiens ; l'autre, filmé de nuit, dévoile les visages de ce lumpenprolétariat de l'ombre. Montrées dos à dos, comme en un duel, les deux vidéos échappent volontairement à la tentation documentaire, pour composer la vision d'un espace-temps de la marge. ●

Melik Ohanian, *DAYS, I See what I Saw and what I will See*, 2011, Video Stills, HD video with sound and double videoprojection (synchronized), 2 x 42 mn. Commissioned by Sharjah Art Foundation for Biennial.10 (2011). Courtesy the artist and Galerie Chantal Crousel, Paris. © Melik Ohanian.

GALERIE CHANTAL CROUSEL, Paris

Melik Ohanian



— Recently fêted - along with other diaspora artists - after the Armenian pavilion won the Golden Lion at the Venice Biennale, Melik Ohanian presents a 2011 video installation at Unlimited. Shot with a multitude of difficulties in a labor camp near Sharjah in the United Arab Emirates, it is devoted to the invisibles of the working world: Pakistanis, Indians and Bangladeshis shut away in the most hazardous conditions, hidden from view. The artist devised a relentless system for exploring this microcosm with his camera over the course of eleven days: two opposing tracking shots glide along the narrow alleys of the "village". One tracking shot was filmed by day amid the hum of air conditioners, lingering on empty streets, laundry, and everyday objects. The other was shot at night and exposes the faces of the lumpenproletariat emerging from the shadows. Shown back to back, as though in a duel, the two videos deliberately escape the temptation towards documentary to instead compose the vision of a space-time on the sidelines. ●

Melik Ohanian

1969 Born in Lyon, France

2008 "From The Voice to

The Hand", Paris, France

2011 10th Sharjah Biennial,
Sharjah, U.A.E.

2015 Venice Biennale,

"Streetlights of Memory -

A Stand by Memorial",

The National Pavilion of

The Republic of Armenia, Isola
di San Lazzaro, Venice, Italy.

Emmanuelle Lequeux

Melik Ohanian

Le Quotidien de l'Art, June, 2015, p.28.

La Biennale de Venise décerne ses prix

Le jury de la 56^e Biennale d'art de Venise a dévoilé samedi son palmarès. Une fois de plus, le contexte politique a pesé sur certains choix. *_Par Philippe Régnier*

Après le Lion d'or décerné il y a deux ans à l'Angola, le prix attribué au meilleur pavillon de la Biennale de Venise a pris encore lors de cette édition une dimension politique. En cette année de centenaire du génocide arménien, le jury - composé de Naomi Beckwith (États-Unis), Sabine Breitwieser (Autriche), Mario Codognato (Italie), Ranjit Hoskote (Inde) et Yongwoo Lee (Corée du Sud) - a décidé d'accorder le Lion d'or de la meilleure participation nationale à la République d'Arménie. Sous le commissariat d'Adelina Cüberyan von Fürstenberg, l'exposition « Armenity / Haiyutioun. Contemporary artists from the Armenian Diaspora » réunit sur l'île de San Lazzaro degli Armeni dix-huit artistes autour de la mémoire et de l'histoire de descendants d'Arméniens qui vivent aujourd'hui loin de la terre de leurs ancêtres. Si le contexte n'est certainement pas étranger à ce choix, il est également justifié par la qualité des œuvres présentées dans ce monastère. D'autres pavillons auraient cependant mérité le prix, à l'exemple de celui du Japon, de la France, ou, pour rester dans le même registre symbolique, de la Turquie qui accueille Sarkis, présent aussi dans l'exposition lauréate.

Le jury a ensuite décerné le Lion d'or du meilleur artiste dans l'exposition « All the World's Futures » à l'Américaine Adrian Piper et le Lion d'argent pour le jeune artiste prometteur au Sud-Coréen Im Heung-Soon. Il a également décidé de remettre trois Mentions Spéciales aux artistes suivants de l'exposition organisée par le commissaire artistique de cette édition, Okwui Enwezor : Harun Farocki (Allemagne, 1944-2014) ; Abounaddara collective (fondé en 2010 en Syrie) ; et Massinissa Selmani (Algérie, née en 1980). Une mention spéciale a enfin été attribuée aux États-Unis pour la présentation de l'artiste Joan Jonas, sous le commissariat de Ute Meta Bauer et Paul C. Ha.

Le conseil d'administration de la Biennale de Venise, présidé par Paolo Baratta, avait, le 23 avril, accordé un Lion d'or pour sa carrière au Ghanéen El Anatsui, et un Lion d'or spécial pour services rendus à l'art à l'Américaine Susanne Ghez, tous deux sur proposition d'Okwui Enwezor.

ALL THE WORLD'S FUTURES, Biennale de Venise, jusqu'au 22 novembre, Giardini et Arsenal, Venise, Italie, www.labiennale.org



Melik Ohanian,
*Streetlights of Memory -
A Stand by Memorial*,
2010-2015.
Courtesy de l'artiste
et de la Fondation
Armenia, Genève.
Avec le soutien du
EMAC - Ville de
Genève. Photo :
Philippe Régnier.

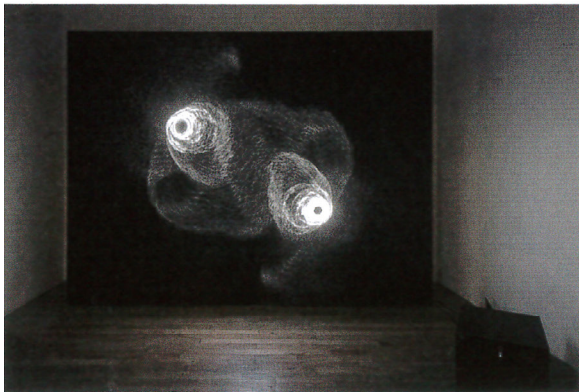
D'AUTRES
PAVILLONS
AURAIENT
CEPENDANT
MÉRITÉ LE PRIX,
À L'EXEMPLE DE
CELUI DU JAPON,
DE LA FRANCE,
OU DE LA
TURQUIE

Melik Ohanian Galerie Chantal Crousel et la Douane



Sous l'intitulé général *Stuttering* (« Bégaiement », orthographié ici avec un t supplémentaire), cette quatrième exposition personnelle de Melik Ohanian à la galerie Chantal Crousel offre un intrigant florilège de créations. Sculptures de coquillages de béton imités d'objets rituels archaïques (*Shell*); restitution de savants calculs de la NASA annonçant la collision, dans quatre milliards d'années, entre la Voie Lactée et la galaxie d'Andromède (*Modelling Poetry*); papier découpé en lamelles et déposé en tas – les restes d'un ouvrage consacré au génocide arménien passé au broyeur (*Pulp Off*); sculptures spectrales en pied d'ouvrières anglaises de la Première Guerre mondiale travaillant à emplir des obus avec de la nitroglycérine (*Girls of Chiwell*)... Pas d'unité formelle, plastique ou thématique, pas non plus de sens manifeste, sauf à témoigner de la fonction prospective et métaphysique assignée à la démarche artistique l'artiste, qui erre entre les

signes et les faits, inventorie, cherche des correspondances. Se déployant à travers une riche multiplicité de médiums (sculpture, photographie et photographie animée, installation...), cette exposition à large spectre égrène et détaille les obsessions de Melik Ohanian, artiste français de filiation arménienne : notre rapport complexe au temps, que redouble le sentiment d'isolement dans l'espace-temps cosmique ; la quête d'un territoire où inscrire notre ontologie ; la complexité même des devenirs dans une réalité qui structure moins les atomes d'être qu'elle ne les télescope. Le concept de « bégaiement » suggère que l'art est moins une forme de connaissance, une « mathesis universalis », qu'un exercice d'archéologie personnalisée – creuser le monde pour ne pas s'y engloûtir –, exercice à refaire sans cesse. « Toujours quelque chose fuit », disaient Deleuze et Guattari, mais toujours quelque chose aussi, en nous, réclame de se fixer, de se



fonder, de ne plus dériver dans les arcanes de la relativité, du hasard, de la nécessité et de la circonstance. Il n'est pas sûr cependant que celui qui bégaié le monde le « dise » mieux, l'appréhende avec plus de clarté que celui qui se contente d'y passer en météore.

L'accent récurrent mis ces dernières années par Melik Ohanian sur la question arménienne (*Projet Datcha*, ou encore *Concrete Tears, 3451*, un chiffre correspondant au nombre de kilomètres entre son atelier parisien et le territoire arménien) renseigne à cet égard sur le point ultime vers lequel tend cette œuvre une fois celle-ci saisie dans sa totalité, le socle. De façon significative, l'artiste convoque dans cette exposition des photographies réalisées par son père, Rajak Ohanian, un geste familial autant qu'il s'avère mémoriel et identitaire. Cent ans après le génocide des Arméniens orchestré par les Jeunes Turcs et Enver Pacha, c'est là faire, certes, d'un refus d'oublier, mais surtout d'une appartenance, d'une inscription tangible du soi dans le temps.

Paul Ardenne

Entitled *Stuttering* (spelled with an extra t for emphasis), this fourth solo show by Melik Ohanian at the Crousel gallery offers a whole medley of artworks: sculptures in the shape of concrete cowlrie shells imitating ancient ritual objects (*Shell*); an installation based on NASA's calculations announcing a collusion between the Milky Way and the Andromeda galaxies four billion years from now (*Modelling Poetry*); strips of paper in a glass, all that remains of a piece about the Armenian genocide put through a shredder (*Pulp Off*); full-length ghostly statues of British women workers loading nitrogly-

cerine into artillery shells during WW1 (*Girls of Chiwell*), etc. There is no formal, visual or thematic unity to this show, nor obvious subtext, just a demonstration of the prospective and metaphysical function of art as the artist wanders among signs and facts, inventing and looking for links.

Through a rich multiplicity of media (sculpture, photos, animated photography, installations and others), this broad-spectrum exhibition spells out the obsessions of this French artist of Armenian heritage: our complex relationship with time, which intensifies our sense of isolation in the cosmic space-time continuum; the search for a territory for the inscription of our ontology; and the entanglement of possible futures in a reality that instead of structuring the atoms of our existence brings them into constant collision. The concept of stuttering suggests that art is not so much a form of knowledge, a *mathesis universalis*, as an exercise in personalized archeology, a never-ending digging into the world to avoid being swallowed up by it, to be performed over and over again. "Something always leaks," Deleuze and Guattari used to say, but at the same time there is always something in us that wants stability, a foundation, to stop drifting through the mysteries of relativity, chance, necessity and circumstance. Yet it is not certain that those who stutter best "speak" the world, apprehend it more clearly than those who are content to streak right through it like a meteor.

Ohanian's focus on the Armenian question over the last few years (for example, *Projet Datcha* and *Concrete Tears, 3451*, the number of kilometers between his Paris studio and the Armenian border) gives us a clue as to the ultimate destination towards which his body of work is heading. This exhibition includes photos take by his father, Rajak Ohanian, whose significance goes beyond a family reference to stand as a statement of the artist's identity and a memorial. A century after the genocide of the Armenians orchestrated by the Young Turks and Enver Pasha, this piece is testament to a refusal to forget, of course, but also and above all a tangible inscription of the self in time.


Translation, L-S Torgoff

De haut en bas/from top:
« Pulp Off ». 2014.

120 livres déchetés (*Mémoires du génocide arménien* de Janine Altounian), 24 reproductions du *Journal de déportation* de Vahram Atounian, site web et écran tactile 32" / 120 pulped off books, (*Mémoires du Génocide Arménien* by Janine Altounian), 24 reproductions of *Journal de Déportation* by Vahram Atounian, website and tactile screen 32" « Modelling Poetry - An Algorithm as a Screenplay ». 2014. Algorithme en temps réel, écran LED, ordinateur. (Ph. © M. Argyroglo). *Algorithm in real time, LED screen, computer*

Mémoire Ohanian, rien ne se perd de vue

Dans les deux espaces de la galerie Chantal Crousel, l'artiste poursuit ses pérégrinations dans le temps et dans l'espace, enchâssant les histoires et ressuscitant leurs témoins

 **MELIK OHANIAN, STUTTE-RING**, jusqu'au 6 février, Galerie Chantal Crousel, 10, rue Charlot, 75003 Paris, tél. 01 42 77 38 87, www.crousel.com, du mardi au samedi 11h-13h, 14h-19h, et à La Douane, 11F, rue Léon-Jouhaux, escalier G/3^e étage, 75010 Paris, tél. 01 42 01 64 97, du lundi au vendredi 11h-19h.

PARIS ■ Il s'en est fallu de peu en effet pour que l'on n'ait pas eu connaissance de l'existence des *Mémoires du génocide arménien, héritage traumatique et travail analytique*, écrites par l'essayiste et traductrice Janine Altounian et publiées en 2009. Mais c'était sans compter sur Melik Ohanian (né en 1969).

Au début du XX^e siècle, Vahram Altounian, témoin direct du génocide arménien entre 1915 et 1919 puisque lui-même déporté, rédige un journal. Près d'un siècle plus tard, sa fille Janine se penche sur ces écrits et rédige un livre. Manque de chance, pour cause de succès limité, le bouquin se dirige vers le pilon. Jusqu'à ce que Melik Ohanian ne tombe dessus, rachète une partie des invendus (quelque 120 exemplaires) et décide d'en

faire une œuvre, *Pulp Off*. L'artiste fait revivre ce livre en trois temps, le passé, le présent et le futur, et ce sur deux lieux, à la galerie Chantal Crousel d'une part et à La Douane d'autre part. Dans la galerie mère, Ohanian a accroché des fac-similés du journal original. Voilà pour le passé. Sur le mur d'en face, tourné vers le futur, un écran fait défiler le livre numérisé (qu'Ohanian mettra gratuitement en ligne sur son site à la fin de l'exposition), belle manière de lui redonner une vie seconde à défaut d'être éternelle. Entre les deux, et au présent, Ohanian a disposé au sol un tas composé d'une partie des exemplaires déchetés. L'autre partie est, elle, présentée à La Douane, dans un meuble-vitrine qui fait office de sablier. Le présent qui passe. Façon de rappeler qu'il ne faut pas perdre de vue. Ni oublier.

Cartographies hypnotiques

Ces voyages dans le temps, ces changements d'espace, ces glissements de registre qui animent depuis toujours la démarche de Melik Ohanian, on les retrouve magnifiés dans deux œuvres présentées en face-à-face comme un écho venu de lointaines galaxies. Pour la première, *Modelling Poetry*, Ohanian a produit deux algorithmes qui évoquent sur écran la possible ren-

contre et collision explosive, dans 4 milliards d'années, entre la Voie lactée et la galaxie d'Andromède. Une conjugaison au futur hypothétique. En face, *Transvariation* prend la forme d'une grande carte de l'Arctique avec des points lumineux rappelant les douze stations internationales de recherche qui, entre 1881 et 1884, firent les premières études climatologiques de la région. Dans ces énigmatiques et hypnotiques cartographies, réalité et fiction sont confondues.

C'est encore de télescopage et de déplacement, mais cette fois d'échelle, de matériaux et d'histoire, dont il est question avec *Shell*. L'installation évoque sept cauris, ces coquillages utilisés autrefois comme monnaie d'échange dans des civilisations chinoises et africaines ; ils sont ici considérablement agrandis en béton gris. Et ce sont toujours les principes de mémoire et de transposition qui animent, à La Douane cette fois, ces *Girls of Chilwell*, du nom de cette usine d'armement en Angleterre où des ouvrières, pendant la Première Guerre mondiale, remplissaient des obus et, du fait de leur exposition à la nitroglycérine, voyaient certaines parties de leurs corps jaunir. Elles sont trois, là, comme immortalisées, « de marbre » dirait-on



Melik Ohanian, *Stuttering*, vue de l'exposition à La Douane/Galerie Chantal Crousel, Paris. Courtesy de l'artiste et Galerie Chantal Crousel, Paris.

© Photo : Martin Argyroglo.

s'il ne s'agissait d'un plâtre blanc qu'Ohanian travaille si subtilement qu'il le fait parfois passer pour de la vraie dentelle. Splendide.

Si chaque œuvre est en elle-même un mise en abyme, l'exposition prolonge celle présentée au Crac à Sète l'été dernier. Intitulée « Stuttering » [*sic*], du verbe bégayer, elle démontre que de belles transpositions sont possibles sans bégayer son langage. Et celui d'Ohanian est d'une précision telle qu'elle lui permet de serrer au plus près son propos.

Sa cote en revanche est assez large, qui va de 7 000 euros pour une photo à 66 000 euros pour les plans de la comète. Des prix assez raisonnables compte tenu de sa notoriété internationale, de sa reconnaissance institutionnelle et de l'intérêt que lui portent les artistes. Car Ohanian est tout le contraire d'un artiste commercial aux œuvres d'accès facile. Pas de glamour ici, mais un contenu, chargé, profond, qui ne se donne pas nécessairement au premier abord.

Henri-François Debailleux

OHANIAN

- Nbre d'œuvres : 30 env.
- Prix : entre 7 000 et 66 000 €
- Artindex France : 81°



MELIK OHANIAN — GALERIE CHANTAL CROUSEL & LA DOUANE



Melik Ohanian, Vue de l'exposition « Stuttering », La Douane,
galerie Chantal Crousel, Paris
Courtesy de l'artiste et galerie Chantal Crousel, Paris — Photo :
Martin Argyroglo

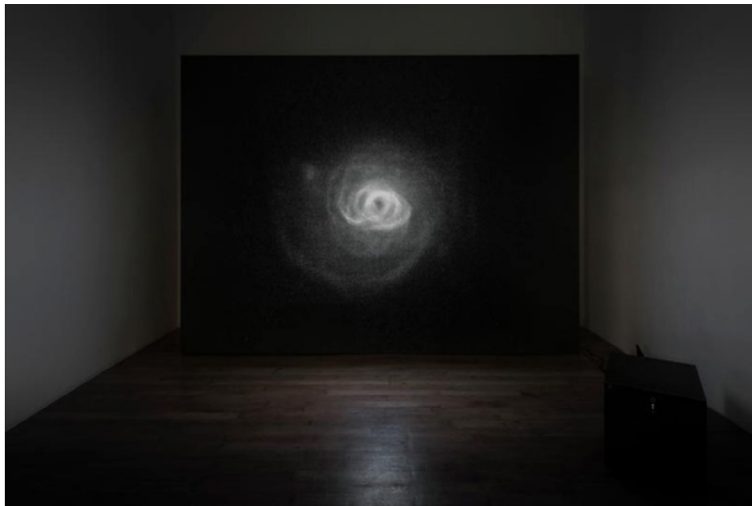
Le spectre des thématiques et techniques de Melik Ohanian semble, à la manière dont ses œuvres se donnent, mouvant, glissant et finalement animé d'une vie intérieure. La double exposition qui lui est consacrée par la galerie Chantal Crousel et à La Douane souligne cette profondeur vertigineuse qui passe systématiquement par un décentrement de notre perception.

Exposition : « Melik Ohanian — Stuttering » du 12 décembre 2014 au 6 février 2015.
[En savoir plus](#)

L'histoire, très présente dans l'œuvre d'Ohanian est avant tout une unité en devenir. À la manière d'une succession de révolutions décentrées, le temps s'y inscrit en autant de cercles opérant un subtil décalage dès lors qu'émerge une rencontre, une intersection où se heurtent événement et perception. Plus encore, cette unité englobe déjà, à sa manière, la temporalité et ses infinies ramifications à venir. C'est que, fondamentalement, chez Melik Ohanian, tout est jeu de contraire, ou plutôt de contre-pied, d'évidences rapidement rejointes par leurs contradictoires au sein de mêmes objets, jouant chaque fois nouvelle l'alliance ambivalente et magique du temps et de l'espace, dessinant en quelque sorte une poétique sensible de l'immatériel.



Melik Ohanian, Vue de l'exposition « Stuttering », galerie Chantal Crousel, Paris
Courtesy de l'artiste et galerie Chantal Crousel, Paris — Photo : Martin Argyroglo



Melik Ohanian, Vue de l'exposition « Stuttering », galerie Chantal Crousel, Paris
Courtesy de l'artiste et galerie Chantal Crousel, Paris — Photo : Martin Argyroglo

Comme par désir d'illustrer la possibilité constante d'une relecture et, partant, d'une réécriture de l'histoire, le titre de l'exposition, *Stuttering*, fait directement référence à la précédente, *Stuttering*, présentée au Crac de Sète avec laquelle elle partage de nombreuses pièces. Entre les deux, une lettre s'est glissée, qui vient invalider la syntaxe du mot et donner vie, en la réalisant au sein-même de la langue, à cette notion de bégaiement qu'elle signifie. Pour Deleuze, « un style, c'est arriver à bégayer dans sa propre langue »¹, faire naître de son rapport au monde la possibilité même d'en exprimer le doute, la fuite. Une évidence face à la multitude de questions, de médiums et de formes atteintes par l'artiste, qui échappe à « l'homogène » et, partout où il est, parle « comme un étranger dans sa propre langue ».

Faire bégayer l'image, la perception donc, à la manière de la série *Stuttering*, tableaux photographiques animés dont les sujets, des plantes du jardin botanique de Palerme, sont capturées deux fois et s'affichent successivement, refusant leur propre réduction à la nature morte. Mais le bégaiement peut tout aussi bien passer par la reprise, la réplique, en y insérant une dose de différence, comme en témoignent, ses *Shells*, de lourdes sculptures en béton représentant des cauris (petits coquillages ayant servis de monnaie d'échange traditionnelle et d'instruments de rites en Afrique de l'Ouest) et annulant, par là même, toute fonctionnalité pratique autant que biologique de ces formes de vie.

Face à cette fixité incohérente des cauris s'opposent des souffles, des respirations, des mouvements intermittents ; le disque doré métallique, pareil à un fétiche incrusté de mots tout aussi proche d'un ornement d'autel mystique que d'une cymbale trompe son monde en renvoyant, à même le sol, sa réverbération lumineuse, créant une zone de flottaison irréaliste, forcément changeante. Un secret qui fait battre l'âme de chaque œuvre présentée au sein de cette exposition. Melik Ohanian transpose ainsi une probabilité de collision entre deux galaxies en un événement visuel. La distance temporelle de cette probabilité (quatre milliards d'années) conjuguée à la réduction spatiale nécessaire à sa représentation (les galaxies ne mesurent plus que quelques dizaines de centimètres au mur) poursuivent le vertige de la question de la perception et, plus encore, de la compréhension et de l'appréhension, par l'esprit, de cette possibilité. Un ballet hypnotique où la blancheur laiteuse semble se déployer et s'enfoncer à la mesure de son intensité lumineuse. À l'opposée, le mur de sa *Transvariation*, des ampoules s'allument et s'éteignent, au creux d'une représentation du pôle Nord, évoquant une constellation vivante, celle des premières stations météorologiques à y avoir été implantées. À la manière des *Shells*, la poésie du souffle vivant se pare des atours de la rationalisation, et inversement. L'instrument de mesure, l'indexation du monde devient, à travers sa représentation, une aventure étrangement sensible ; la science et l'histoire se relisent à l'aune de leur symbolisation.



Melik Ohanian, Vue de l'exposition « Stuttering », galerie Chantal Crousel, Paris
Courtesy de l'artiste et galerie Chantal Crousel, Paris – Photo : Martin Argyroglo

GALERIE
CHANTAL CROUSEL

Dépouillés des indices de leur temporalité, des photographies réalisées par le père de l'artiste s'étalent sur des panneaux rouges, confondant encore plus la notion de mémoire ; s'agit-il d'un indice touchant directement à la mémoire de l'artiste, à celle d'un fils ou celle encore, collective, de l'histoire des hommes ? Alors, pareille à un muscle, la mémoire se fait matière changeante, inaliénable à sa seule définition et devient, de fait, une véritable performance, un acte auquel est confronté le spectateur, à la suite de l'artiste. C'est encore une question de mémoire lorsque Melik Ohanian déchire puis reproduit des couvertures de journaux privées de leurs dates de parution, prises au piège de leur réalité graphique. Des mots qui, amputés de leurs phrases, évoquent un nouveau sens, un nouvel ordre de lecture.

C'est alors la question du mot, de sa lecture et de sa force qui tisse le lien concret entre les deux espaces d'exposition. Entamée à la galerie, la mise en scène des restes déchiquetés de l'ouvrage de Janine Altounian qui explore et analyse le journal de son père, Vahram Altounian, témoin du génocide arménien, se transforme en une quête qui le sauvera du périssable. Par le biais de la numérisation, de sa dématérialisation même, Melik Ohanian retranscrit l'objet et l'inscrit dans la durée continue. Dans l'espace de La Douane, c'est au sein d'un sablier que sont massées des parties déchiquetées de l'ouvrage, à la manière d'un purgatoire des témoignages voués à pénétrer la mémoire. De même, on retrouve dans les deux espaces ces mots dont la parenthèse, placée autour d'une lettre, en altère le sens, comme pour rappeler que la lecture s'inscrit dans l'esprit par sa graphie (« G(h)ost », « T(h)ere »). En chaque mot souffle la force des lettres et chacun, pareil aux êtres vivants, se voit peuplé de lignes de fuite, de « mésinterprétations » qui sont autant de leurres à l'imaginaire.



*Melik Ohanian, Vue de l'exposition « Stuttering », galerie Chantal Crousel, Paris
Courtesy de l'artiste et galerie Chantal Crousel, Paris — Photo : Martin Argyroglo*

Plus visuel, ce pan de l'exposition explore l'image et en fait émerger tous les possibles en les transposant sur un plan nouveau. Ses *Girls of Chillwell*, sculptures hyperréalistes de femmes manipulant des obus sont ainsi des transcriptions, en trois dimensions, d'archives photographiques d'une unité d'Anglaises ayant participé à l'effort de guerre en 14-18. Par cette incursion dans l'espace, leur silence se fait glaçant, solennel et la tentative de s'approcher au plus près du réel rejoint d'autant plus la question du monument mémoriel, immortalisant ces femmes au cœur de leur activité quotidienne. Comme pour prolonger cette muette stupeur, le porte-voix coulé dans de l'aluminium se voit lui condamné à un mutisme sourd et pesant. Ce silence est également à l'œuvre dans *Return from Memory*, installation constituée de quatre photographies éclairées successivement qui sont autant de moments de la progression d'un homme seul traversant le pont qui le sépare de l'objectif. Cette sortie du dernier des mineurs de la carrière répétée perturbe le cours de l'histoire et semble avoir figé la fin d'un temps en une boucle éternellement recommencée.



Melik Ohanian, Vue de l'exposition « Stuttering », La Douane, galerie Chantal Crousel, Paris
Courtesy de l'artiste et galerie Chantal Crousel, Paris – Photo : Martin Argyroglo

La question du possible, enfin, se fait jour dans la mise en scène de paysages photographiés reconstruits à l'aide de bandeaux intercalés les uns aux autres, dédoublant artificiellement l'image pour n'en offrir qu'une, parcourue de lignes de fuite et d'interpénétrations imaginaires. Encore une fois, Melik Ohanian relit, interprète et fait vivre à nouveaux frais ce réel que l'on perçoit, lesté de tous ces contrepoints techniques et symboliques. Par ses ricochets, ses répétitions, l'histoire en tant que vecteur d'avenir se fait idée, sa représentation génère à son tour des « percepts » qui produisent le matériau nécessaire à sa continuation. C'est en quelque sorte face à l'immense polysémie du monde que nous projette Melik Ohanian, la possibilité joyeuse et réalisée de parler sa langue dans la langue. On retrouve alors ce bégaiement cher à Deleuze : « Nous devons être bilingue même en une seule langue, nous devons avoir une langue mineure à l'intérieur de notre langue, nous devons faire de notre propre langue un usage mineur. Le multilinguisme n'est pas seulement la possession de plusieurs systèmes dont chacun serait homogène en lui-même ; c'est d'abord la ligne de fuite ou de variation qui affecte chaque système en l'empêchant d'être homogène. » Et faire exister, pourrait-on ajouter, à l'intérieur d'un même espace-temps, en y parlant tous les modes de la connaissance, la possibilité magique d'en apprendre plus.

SÈTE

Melik Ohanian

Centre régional d'art contemporain/4 juillet - 21 septembre 2014



Au Centre Régional d'Art Contemporain, se déploie sur deux étages un vaste projet de Melik Ohanian. *Stuttering* dresse le portrait actuel du travail de l'artiste. Le parcours fait d'associations perturbe l'unité spatio-temporelle de l'exposition. Ainsi sont mêlés histoires personnelles et souvenirs collectifs, retranscriptions plastiques d'archives et projections dans le futur. L'artiste interroge également notre compréhension du monde. Des dispositifs en dévoilent la face cachée : il matérialise des données physiques intangibles, rend visible des proximités lexicales et immortalise des faits historiques trop vite oubliés. *Stuttering* s'ouvre sur quatre photographies présentées sur des caissons lumineux. Un homme y opère un mouvement vers l'avant et revient à son point de départ (*Return From Memory*). Ce sursaut réflexif de l'image se répète tout au long de l'exposition à travers des œuvres poétiques et politiques, autant intimes qu'universelles. Parmi ces saccades, l'artiste place des « éléments-guides » qui créent des liens entre les salles de l'exposition. La série *Word(s)* regroupe des *black lightbox* qui ponctuent les espaces où clignotent des mots hybrides polysémiques : (G)HOST, (T)HERE, TI(M)ES. Ce déplacement entre une vision immédiate des œuvres et leur projection dans un temps différé modèle l'ensemble de l'exposition.

« Red Memory ». 2014. Photographies transparentes avec cadre et pied laiton. « Girls of Chilwell – Suspended Acting ». 2014. Sculptures. Plâtre et techn. mixte à l'échelle 1. (Court. galerie Chantal Crousel, Paris. © M. Domage). *Plaster, mixed media*

L'artiste traverse les époques : projection en trois dimensions de photographies de femmes au travail dans les années 1940 (*Girls of Chilwell Suspended Acting*), modélisation scientifique d'un espace futuriste (*Modelling Poetry*), réappropriation de photographies prises par son père (*Red Memory*). *Untitled*, moulage d'un porte-voix à l'échelle 1 dont le pavillon est soudé au socle, désigne une problématique transversale de l'exposition. Des pans de notre histoire collective oubliés ou refoulés ressurgissent dans le réel – celui de l'exposition. L'artiste prolonge l'existence de l'ouvrage *Mémoires du génocide arménien* de Janine Altounian destiné au pilon, achète les invendus, en archive numériquement le contenu, détruit les exemplaires et expose les restes déchetés aux côtés des photographies du carnet de son père (*Pulp Off*). Il matérialise des données physiques impalpables comme les intervalles de temps (*Figure of Interval*), les variations de température (*Transvariations, 1882-1883*) ou les ondes sismiques (*Earth Partitions*).

À l'étage, le *Datcha Project*, initié en 2005, est un lieu de non-production créé par l'artiste dans un village arménien. Chaque témoignage de ce qui s'y déroule est diffusé avec un délai de cinq ans. Cette visibilité exceptionnelle pour *Stuttering* en fait une pièce maîtresse. Reprise à grande échelle des problématiques soulevées par Melik Ohanian, *Datcha Project* ancre son œuvre dans une réalité construite à la mesure d'une temporalité et d'une diffusion maîtrisées.

Sarah Mercadante

Melik Ohanian's enormous project *Stuttering* takes up two floors at the Centre Régional d'Art Contemporain. A kind of mid-career reflection (he began working in the 1990s), it provides a portrait of his work today. The exhibition path and its internal logic disrupt the exhibition's spatio-temporal unity. It mixes personal history and collective memory, archival visual retranscriptions and projections into the future, as Ohanian also interrogates our comprehension of the world, using various means to reveal its hidden face, materializing intangible physical data, rendering lexical connections visible and immortalizing historical facts that are too quickly forgotten. *Stuttering* begins with four photos

presented in lightboxes. They show a man moving forward and then going back to where he started, over and over again (*Return From Memory*). Similar stuttering images recur throughout the exhibition. The work is poetic and political, personal and universal. Guiding elements among these fits and starts link the various exhibition rooms. The series *Word(s)* is what connects the black lightboxes that punctuate the spaces where polysemic hybrid words blink on and off: (G)HOST, (T)HERE, TI(M)ES. This reading of visitors' experience as comprising both the immediate vision of the rooms and their projection into the future marks the exhibition as a whole.

Ohanian travels from era to era with a 3D projection of women at work in the 1940s (*Girls of Chilwell Suspended Acting*), the scientific modeling of a futurist space (*Modelling Poetry*) and a reappropriation of photos taken by his father (*Red Memory*). *Untitled* a life-sized cast of a megaphone whose bell is welded to the pedestal it stands on, indicates a problematic that runs through throughout the exhibition. Whole sections of our collective history whether forgotten or repressed, re surface in the light of the exhibition. Ohanian kept the book *Mémoires du génocide arménien* by Janine Altounian from being pulped out of existence. He bought out the publisher's stock scanned and digitized the contexts, destroyed the original copies and displayed the shredded remains next to photos of his father's notebook (*Pulp Off*). He gives material form to impalpable physical data such as intervals of time (*Figure of Interval*), variations in temperature (*Transvariations, 1882-1883*) and seismic waves (*Earth Partitions*). Upstairs, the *Datcha Project* launched in 2005, is a non-production site this artist created in an Armenian village. Each eyewitness account of events there is released with a five-year lag. The exceptional visibility of *Stuttering* makes it a masterwork. A large-scale version of the problematics Ohanian is grappling with *Datcha Project* anchors his work in a reality commensurate with his perfect mastery of temporality and circulation.

Translation, L-S Torgo

60

Melik Ohanian
*Stuttering**

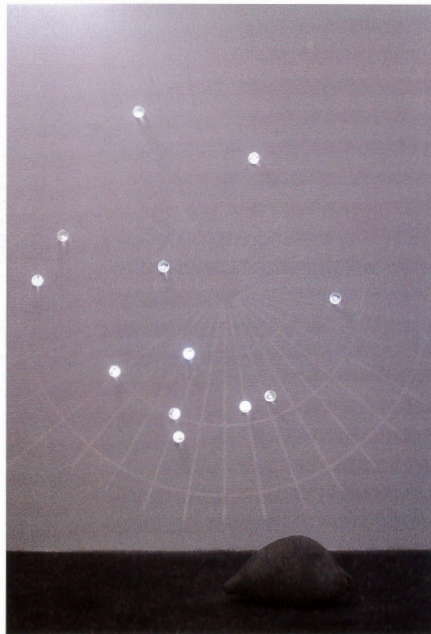
Centre Régional d'Art Contemporain, Sète, du 4 juillet au 12 septembre 2014

Par Ingrid Luquet-Gad

On a coutume de dire qu'il n'y a qu'un pas entre réel et fiction. Ce pas, l'exposition de Melik Ohanian au CRAC de Sète se garde bien de le franchir, préférant faire l'aller-retour entre les deux rives. «*Stuttering*», le titre de l'exposition – en français «*bégaïement*» – annonce la couleur. Si le choix de l'anglais, une constante dans les titres des pièces, favorise la polysémie, le terme vient également éclairer la structure de l'exposition qui, souligne l'artiste, «*n'est pas une structure signifiante, ni une organisation réfléchie, ni une inspiration spontanée, ni une orchestration, ni une petite musique. [Mais] un agencement, un agencement d'énonciations*».

Il n'y a qu'un pas, ou plutôt, qu'une lettre: la série des *Word(s)* (2006-2014), caissons lumineux où se profile en blanc sur noir un mot dont une lettre a été mise entre parenthèses, fait se télescoper *ghost* et *host*, *here* et *there*, invitations liminaires à la dérive sémantique. Investissant la totalité des espaces, Melik Ohanian présente une majorité de nouvelles productions qui dialoguent avec des œuvres plus anciennes. Parmi celles-ci, *Futuring (planet)* (2011); *DAYS, I See what I Saw and what I will See* (2011); *Concrete Tears, 3451* (2006-2011) ou encore le *Datcha Project, work in progress* initié en 2005. À travers la diversité des médiums, deux fils directeurs: la mise au carreau du réel par les instruments de mesure de la durée et de l'espace, et l'occupation effective du territoire par le biais des questions d'identité et de communauté; autant de manières d'explorer les multiples façons qu'ont les hommes d'habiter le monde. L'esthétique d'ensemble, relativement homogène et comme calquée sur les codes du *white cube* – blanc sur blanc, *concrete fetish...* – peut, au premier abord, faire paraître l'ensemble moins dense qu'il ne l'est. En réalité, chacune des pièces se prolonge très souvent vers autre chose qu'elle-même, et nécessite en cela une attention exclusive sur le mode de l'immersion. On pense à la description que fait Hegel des pyramides, ces «*extraordinaires cristaux qui enferment en eux une intériorité et l'entourent de leur forme extérieure*¹».

Car chacune des œuvres s'enracine profondément dans une anecdote ou un récit dont elle garde l'empreinte de manière plus ou moins ostensible – en majeure partie, c'est le «*moins*» qui l'emporte –, flirtant en cela avec l'*œuvre-symbole* (dans le passage cité plus haut, c'est afin d'illustrer sa conception de l'art symbolique qu'Hegel évoque la Pyramide). Chez Melik Ohanian, l'art ne commente pas l'art, pas plus que n'est déconstruit le dispositif de l'exposition. Chaque œuvre est face au réel qu'elle



Melik Ohanian
Transvariation, 2014
Vue de l'exposition au CRAC LR.
Photo: Marc Damage.

rend palpable par les voies détournées caractéristiques de toute représentation, n'entrant que peu en résonance avec les autres œuvres de l'exposition mais se chargeant de nous donner, pour le dire avec Serge Daney, «*des nouvelles du monde*». *Trans Variation* montre une carte du pôle Nord peinte en blanc sur blanc constellée de douze boules de verre translucides qui émettent une faible lueur. Ces repères indiquent les emplacements des premières stations météorologiques dont les relevés, qui remontent au début du XIX^e siècle, permettent aujourd'hui d'évaluer les changements climatiques, ici traduits sous forme de palpitations lumineuses. *Girls of Chilwell – Suspended Acting* reproduit trois scènes de travail durant la première guerre mondiale à l'usine d'armement féminine de Chilwell en Angleterre. À l'échelle 1, les groupes en plâtre rejouent à l'identique des postures issues de documents d'archives et reconstituées au moyen d'acteurs. Dans ces deux exemples, l'œuvre est le résultat d'une conversion de données: de l'information chiffrée à la vibration lumineuse, de la photographie d'archive à sa réactivation pop. *Abstrahere* («*tirer de*», en latin) permettant de faire

entendre le caractère processuel à l'œuvre dans l'abstraction. Avec la dé-définition des données et des récits au moyen de leur circulation d'un médium à un autre, avec l'usage de stratégies visuelles à minima, Melik Ohanian renoue avec l'étymologie de l'abstraction, s'en approchant sans jamais y plonger tout à fait.

Le parcours se clôt en surplomb: le cosmos est à nos pieds. Le cosmos, ou plutôt la préfiguration de son implosion, que *Modelling Poetry* (2012-2014) dessine au moyen d'un algorithme en temps réel sur un tapis de LED. Cette implosion finale, trop éloignée dans le temps, la science ne sait la représenter. Or lorsqu'il n'y a plus lieu de mesurer, autant inventer. Comme s'il fallait faire dérailier l'instrument avant d'atteindre à certaines dimensions, infiniment grandes ou infiniment petites, qui ne se conçoivent guère que par le détour de la modalité poétique.

1. Hegel, *Esthétique*, II, sect. I, chap. I, «*Le Symbolisme inconscient*», C.I.

* Commissariat: Noëlle Tissier et Ami Barak.



Melik Ohanian, document pour *Island of an Island*, 1998-2001, dispositif pour 3 films, 35 mm, muets, 3 x 18'30", courtesy de l'artiste et galerie Chantal Crousel, © photo Melik Ohanian



Melik Ohanian, *Island of an Island*, 1998-2001, dispositif pour 3 films, 35 mm, muets, 3 x 18'30", courtesy de l'artiste et galerie Chantal Crousel, © photo Melik Ohanian

Fabien Faure

Des bouts de cinéma

À propos des dispositifs de Melik Ohanian

Depuis les années 1970 et la réception élargie de l'après-structuralisme, s'attacher aux mécanismes que mettent en jeu les formes représentationnelles saisies dans leur disposition spatiale et temporelle, dans leur dimension fictionnelle et/ou documentaire, et dans leurs déterminations idéologiques, c'est s'attacher à décrire le fonctionnement de dispositifs qui, attestant de conditions de production et de réception, intriquent pratiques, expériences, savoirs et pouvoirs. Comparable au destin théorique de la structure qu'elle a supplantée, l'omniprésence de la notion de dispositif dans les sciences humaines a récemment conduit philosophes, historiens et sémioticiens de divers horizons à faire retour sur cette élaboration «entre usage et concept», trouvant dans l'agencement et la technique ses deux traits constitutifs essentiels. C'est pourquoi la machine offre un premier modèle d'intelligibilité, capable de restituer la *dispositio*, la logique opératoire et la finalité d'un ensemble de moyens, ceux-ci fussent-ils débordés par les phénomènes qu'ils engendrent. Comme on peut le comprendre, une telle prévalence de «l'effet» se manifeste avec une netteté toute particulière dans les dispositifs optiques et scéniques, en lesquels l'appareil et l'apparaître travaillent de concert². S'agissant

de leurs configurations comme de leurs fonctions et visées contrastées – pédagogique, informationnelle, thérapeutique, distractive, sécuritaire, etc. –, ceux-ci outrepassent la question artistique : la scène théâtrale y côtoie le modèle panoptique³, l'observation hospitalière et le contrôle social y rencontrent les techniques exploratoires, enfin, la production et la diffusion de la photographie y retrouvent celles du cinéma, de la télévision et de la vidéo. Entre exposition et installation, les modalités institutionnelles sous lesquelles les arts visuels s'offrent à l'appréciation commune relèvent aussi, manifestement, de la catégorie des dispositifs qui, comme l'ont montré des artistes aussi divers que Michael Asher, Daniel Buren, Fred Wilson, Mark Dion, etc., constituent des instances de construction et de légitimation en lesquelles la valeur exhibée trouve à la fois crédit et audience. Or l'un des aspects déterminants de l'art des années 1990 a consisté en la migration d'une certaine forme cinématographique, de ses procédures, de ses usages et potentialités, bref de son dispositif, depuis les salles de projection jusqu'aux sites de la galerie, du centre d'art et du musée. Rodney Graham, Matthew Barney, Mark Lewis, Douglas Gordon, Matthias Müller, Eija-Liisa Ahtila, Pierre Huyghe, Philippe Parreno et

Fabien Faure

Melik Ohanian incarnent, parmi d'autres, ce déplacement, dont certains aspects peuvent croiser les pratiques de l'art vidéo, mais dont le soubassement historique, l'imaginaire et les expériences proposées témoignent de démarches spécifiques. Après une centaine d'années d'existence du cinématographe, son « importation muséale » a profondément modifié nos représentations de ce qu'est un film, sanctionnant la rencontre de deux dispositifs si spécialisés d'apparence qu'on les croyait hétérogènes en dépit d'expériences et d'incursions précoces, mais localisées – telles celles associées aux productions de Michael Snow, à la Factory warholienne, à la *Section cinéma du Musée d'Art Moderne Département des Aigles* de Marcel Broodthaers ou encore aux réalisations de James Coleman. Un tel phénomène ne marque donc pas seulement un changement de site, voire de « public », loin s'en faut. Il engage, d'un écran l'autre, la refonte du dispositif cinématographique, attestant que la solidarité de ses constituants est relative, et que ce qu'on nomme le cinéma ne procède pas d'une formule définitive, qui s'autoriserait d'éléments nécessaires et suffisants⁵. C'est ce que montre exemplairement la sorte de chevauchement de la projection et de l'exposition au sein d'une matrice interactionnelle inédite. Si la dénomination historique de « cinéma élargi » (*expanded cinema*)⁶ bénéficie depuis une quinzaine d'années d'un regain d'intérêt – et d'une acception plus élargie encore –, on préfère généralement désigner la matrice à laquelle je souhaite m'intéresser par les termes de « cinéma d'installation », de « cinéma d'exposition », de « post-cinéma » ou encore de « troisième cinéma »⁷, cette terminologie hésitante signalant une migration et une mutation. Car, par-delà la question du lieu d'accueil, le processus d'exposition engage, depuis l'intérieur, l'organisation relationnelle d'agencements nouveaux et, conformément à l'une des acceptions du terme, *met à l'épreuve* les constituants à la fois ressaisis et déliés d'un cinéma reconfiguré.

Théoricien des dispositifs, ceux gouvernant les relations entre la littérature et la photographie en particulier, Philippe Ortel ne manque pas de souligner qu'un agencement si résolument composite « porte en lui-même le principe de sa dissolution »⁸. « La séparation habite son unité », poursuit-il, et, pour ce qui

nous occupe directement, l'auteur précise que « l'effet déconstructif du dispositif est particulièrement visible dans l'espace de la représentation »⁹. Or, dès ses premiers travaux, Melik Ohanian s'est justement attaché à mettre au jour, pour les tester ou les défaire, les articulations qui fondent historiquement l'unité du cinéma, s'agissant de sa fabrique comme de ses objets. Élaboré au coup par coup, un tel programme, dont l'artiste ne pouvait apprécier à l'avance toute l'étendue des conséquences, procède de gestes se signalant fréquemment comme des « non-gestes », dont la fonction tient à la fois de l'extrême simplification des procédures et de leur objectivation, de la redéfinition en creux du modèle cinématographique et de la réactivation d'expériences réarticulant fortement prise de vues et mise en vue. Concrètement, parmi la dizaine de films réalisés à ce jour par Ohanian, aucun n'obéit à une forme narrative ni n'utilise véritablement les ressorts de la fiction. Si les réalisations de l'artiste adoptent généralement la neutralité assertive de certaines formes documentaires, elles demeurent par trop elliptiques pour « documenter » quelque sujet que ce soit. D'autre part, leur construction procède rarement d'un montage lisible comme tel, constitutif d'une « écriture » cinématographique sélectionnant et coordonnant des moments significatifs¹⁰. En outre, elles défont les liens traditionnellement établis entre l'image et le son, entre la trame du visible et le défilement du lisible et – fait des plus singuliers – entre le tournage et la projection. Enfin, la plasticité affirmée des films d'Ohanian ne doit rien aux changements de focale ni aux variations d'allure que la prise de vues confère d'usage aux mobiles représentés comme aux espaces où ils se tiennent. Chez l'artiste, la mise à nu méthodique d'un dispositif cinématographique réduit à ses constituants les plus expressément « filmiques » vise à ne retenir de celui-ci qu'un agencement machinique et optique densifié, déterminant les conditions d'un voir résolument *appareillé*. « En m'appropriant le cinéma, j'ai voulu réinventer une grammaire qui me soit propre, explique Ohanian. Ces opérations, je les ai faites dans l'ordre. Quel est le rapport concret du film à l'espace ? Pour répondre à cette question, j'ai conçu *White Wall Travelling*. Quel est le rapport au temps ? J'ai alors fait *At Late*. Quel est le rapport à la multiplicité des temps ? J'ai ainsi réalisé

Seven Minutes Before. À l'instar de mes autres films, ces travaux conceptuels utilisent certains moyens du cinéma, seulement, et ils constituent une redéfinition du médium. Il y a toutefois un élément que je n'ai jamais traité, c'est la narration. Je l'ai tout de même un peu fait dans *Seven Minutes Before*, mais il ne s'agit pas d'une narration comme on l'entend habituellement, et l'on ne peut pas y voir un enjeu du dispositif car rien ne s'y trouve résolu. D'autre part, j'ai été monteur durant une dizaine d'années, et je connais parfaitement la pratique du montage. J'ai monté du film documentaire, j'ai monté du cinéma, de la pub, de la vidéo... À cette époque, c'est comme ça que je gagnais ma vie et que je parvenais à produire mes propres pièces. En revanche, dans le champ de l'art, je n'ai presque jamais utilisé le montage, en tout cas pas sous la forme qu'on connaît²¹.»

Filmé dans un stade par une seule caméra permettant un balayage régulier depuis une position fixe, *At Late*, un film 516mm couleur, de 1998, témoigne d'un temps filmique indexé sur le défilement du ruban de pellicule. Comme on sait, ce dernier n'enregistre pas seulement des images mais des durées et, dans le même mouvement, déploie et borne celles-ci avant de les restituer, attestant « les temps préformés dans les machines actuelles », que Walter Benjamin a précocement identifiés²². Le protocole peu commun élaboré par Ohanian a consisté à couper préalablement le support à la longueur exacte, correspondant à la meilleure performance de trois champions de demi-fond. Sur 800 mètres, par exemple, le record personnel d'Alexandre Roman – soit 2'07" – a été converti en 25,86 mètres de pellicule; sur 1500 mètres, celui de Thomas Touboullic – soit 4'02" – équivaut, lui, à 49,29 mètres. Lors de la projection de *At Late*, chaque course individuelle affiche à l'écran, à la manière d'un compte à rebours, cet équivalent métrique, ou longueur-temps de pellicule susceptible de contenir l'enregistrement de la meilleure performance de chaque coureur. À tour de rôle, ceux-ci se doivent donc d'égaliser ou, mieux, de battre leur propre record afin que leur arrivée soit saisie et leur course représentée intégralement. En d'autres termes, le moindre retard affecte immanquablement la limite temporelle du plan-séquence en lequel chaque course se trouve contenue. *At Late* constitue un objet spéculatif inédit, intriquant un



Melik Ohanian, photogrammes extraits de *At Late*, 1998, dispositif pour 5 films, super 16 mm, 18', courtesy de l'artiste et galerie Chantal Crousel, © photo Melik Ohanian

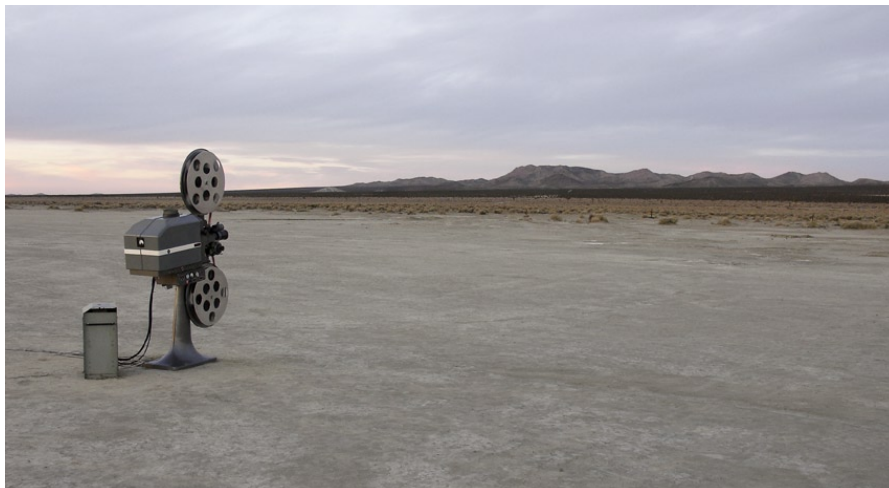
film et les conditions spatio-temporelles de ce film. C'est en quelque sorte le dispositif d'un dispositif, qui intègre mécaniquement la limite du fait de représentation auquel il s'attache. Cette réalisation atteste la volonté, caractéristique de la démarche d'Ohanian, d'éprouver les procédures du filmage en rabattant le déroulement d'un événement tendu vers sa conclusion sur sa durée étalonnée. Le film superpose en cela plusieurs formes de la temporalité et les rend indémêlables. Celle, vectorisée et physiquement vécue de la course le long d'une piste circulaire y entre en phase

Fabien Faure

avec le dévidement régulier de la bobine de pellicule qui en conservera les images, intégralement ou pas, préfigurant le mouvement et l'allure du mécanisme de projection. Dans *At Late*, le cours des choses semble ainsi étrangement *couplé* avec le temps de leur capture, dictant lui-même le temps de leur restitution à l'écran, la rotation des bobines du projecteur se substituant à celle des bobines de la caméra³³. « La question cruciale de la limite de la représentation traverse tous mes films, confie l'artiste, et elle détermine l'expérience qu'ils proposent. Durant les années 1990, lorsque j'ai commencé à travailler, ce type de question n'apparaissait guère que dans le cinéma expérimental, et concernait presque exclusivement une certaine manière d'explorer la durée. Comment pouvait-on, autrement, aborder la question temporelle au cinéma? *At Late* constitue l'une des réponses que j'ai imaginées. Il fallait un sujet capable de porter cette idée, et celui des coureurs de fond s'est imposé. Filmer des athlètes, c'est filmer des gens qui courent après le temps. Mais plutôt que de les faire courir seulement après le temps, je les ai fait courir après leur image du temps. Or, chez eux, cette image renvoie à leur propre image. L'un après l'autre, ceux qui avaient accepté le défi se sont engagés dans une course-poursuite après leur propre image, réelle et mentale, et s'ils n'égalaient pas, au moins, leur meilleure performance, leur arrivée n'existait pas. Ils ont d'ailleurs tôt compris que l'objet de leur effort n'était cette fois pas le même. En outre, le protocole que j'avais conçu était différent de celui qu'ils connaissaient en compétition car ils couraient seuls. Dans l'équipe, nous étions curieux de savoir ce qu'ils éprouvaient. Ils nous ont expliqué que l'absence d'autres compétiteurs était, parmi tous les paramètres, celui qui modifiait le plus leurs habitudes sportives. L'un d'eux s'y est repris à plusieurs fois sans jamais parvenir à égaler son record. Cette image de soi n'est sans doute pas étrangère aux fixations narcissiques. Nous ne sommes pas tous égaux face à notre image et, en tout cas, nous n'en n'avons pas tous la même perception. Cette épreuve est restée unique pour eux. » Dans *At Late*, Ohanian crée les conditions d'expérience d'un temps filmique entièrement ramassé sur un événement qui prend le tour d'une allégorie réelle. Intriquant plusieurs temporalités, l'artiste rabat l'une sur l'autre deux

dimensions du fait de projection. Indissociable de la restitution cinématographique, la première d'entre elles concerne tout simplement la rencontre des rayons lumineux et du plan d'interception de l'écran. La seconde définit, elle, des mécanismes psychologiques complexes, faisant intervenir la mémoire et l'anticipation d'un sujet qui, dans *At Late*, superpose l'image mentale et kinesthésique qu'il a formée de ses performances antérieures à l'événement de sa course, les confrontant l'une à l'autre et les soumettant au dispositif d'enregistrement. Commentant son projet, Ohanian souligne que « chaque personnage [y] court après l'espace filmique³⁴ ». Plus largement, avec la force d'évidence d'une démonstration, les athlètes possiblement *at late* vérifient la définition du sujet que propose Giorgio Agamben : « J'appelle sujet ce qui résulte de la relation et, pour ainsi dire, du corps à corps entre les vivants et les dispositifs³⁵. »

Si la mise à nu du dispositif cinématographique atteste, de la part de l'artiste, une connaissance éprouvée des constituants qui fondent la fabrique du cinéma, elle n'en marque pas moins son indifférence à l'endroit d'une industrie dont l'essentiel de la production est demeuré tributaire de modèles empruntés au récit romanesque et à la représentation théâtrale. En revanche, la démarche d'Ohanian témoigne d'affinités avec des configurations spatio-temporelles d'un autre type, diversement, mais non moins intensément *situées*. En effet, caractéristiques du postminimalisme et du Land Art historique, la redéfinition de la sculpture comme lieu et le processus de relocalisation de l'œuvre qui en a découlé au tournant des années 1960-1970 constituent, pour l'artiste, des cadres de référence importants, que l'on ne saurait ramener à quelque poétique des grands espaces et de la nature. Pour Ohanian, « le Land Art incarne le dernier grand mouvement de l'art, où s'est trouvée radicalement posée la question des sites de production et d'exposition. Je ne cesse de revenir à cette question, poursuit-il, rejetant la plupart des modalités selon lesquelles elle s'énonce aujourd'hui ». Cet héritage assumé, et la distance qu'il marque par contrecoup avec les pratiques institutionnelles de l'exposition, montrent que sa déconstruction du dispositif cinématographique ne consiste aucunement en l'affirmation de la spécificité d'un médium supposé



Melik Ohanian, *Invisible Film*, 2005, vidéo projection, son surround, 90', courtesy de l'artiste et galerie Chantal Crousel, © photo Melik Ohanian

accomplir son destin historique en engageant un processus d'autopurification à la Greenberg. Au contraire, depuis une vingtaine d'années, Ohanian confronte régulièrement sa conception du film et du filmage à d'autres expressions de la spatialité, explorant la condition situationnelle d'images-mouvement à la manière dont on éprouve physiquement un lieu. Il déploie parallèlement la durée d'images-temps en des termes rappelant la plasticité dynamique et *formative* de la sculpture, que Rosalind Krauss situe précisément «à la jonction de l'immobilité et du mouvement, d'un temps arrêté et d'un temps qui passe³⁶». Du reste, pour décrire le temps spatialisé que ses sculptures paysagères (*landscape sculptures*) soumettent à l'expérience, Richard Serra se réfère significativement à l'effort de mémoire et d'anticipation qu'engage le spectateur-marcheur lorsqu'il découvre l'œuvre-lieu³⁷. Par-delà d'évidentes différences de forme et de contenu, les processus projectifs mis en jeu dans *At Late* sollicitent, on l'a vu, de semblables efforts chez les coureurs, efforts auxquels le spectateur du film se trouve à son tour confronté, hasardant en quelque sorte la projection d'une projection. De telles relations permettent de mieux comprendre pourquoi Ohanian passe inlassablement d'un médium à l'autre,

multipliant les angles d'attaques et diversifiant les réponses qu'il souhaite apporter à la question du site de l'œuvre. Organisée en 2008, en quinze lieux, à Paris et en Île-de-France, l'exposition «co-existante» intitulée «From the Voice to the Hand», procédait de cette ambition même³⁸. Elle accueillait des productions obéissant à des médiums extraordinairement divers, associant films, vidéos, photographies, installations (intérieures et extérieures, temporaires et permanentes, fixes, mobiles, interactives, participatives, etc.), objets, enregistrements sonores, discussions publiques ainsi qu'une performance de l'artiste. Fondé sur la dispersion organisée de réalisations récentes et plus anciennes, le parti adopté par Ohanian montre, entre autres aspects, que la «sorte de cinéma»³⁹ qu'il pratique constitue le déterminant essentiel d'une œuvre protéiforme. Ses films offrent en effet des lieux d'expérimentation au sein desquels s'éprouvent le fait de production et le fait d'exposition, que le polymorphisme de la projection – visuelle et mentale, mémorielle et anticipatrice, productive et perceptuelle, optique et représentationnelle, etc. – permet de maintenir dans une certaine unité. Car, dans la production d'Ohanian exemplairement, la projection se tient (déjà) dans le dispositif filmique dont la mise

Fabien Faure

au jour et la reconfiguration constituent (déjà) des gestes d'exposition et, corrélativement, de représentation²⁰. C'est pourquoi, chez lui, l'instauration d'un temps spatialisé, et débarrassé des servitudes du genre, s'affirme comme le processus d'une mise en vue vécue comme une situation d'expérience.

Court-circuitant les partitions qu'on croyait admises, les films d'Ohanian mettent au jour les points de contact du dispositif, où la prise de vues rencontre la projection, et d'une certaine manière l'absorbe. *Invisible Film*, par exemple, procède du filmage, rapporté à un plan fixe de 90 minutes, de la projection intégrale, dans le vide, d'une copie ancienne de *Punishment Park*. Réalisée par le cinéaste anglais Peter Watkins, cette fiction politique a été tournée au mois d'août 1970 à El Mirage, une zone aride située à une centaine de kilomètres au nord-est de Los Angeles. Présentée en 1971, lors du festival de Cannes, elle n'a guère connu qu'un succès d'estime en Europe; quant aux États-Unis, elle y a été censurée (activement ou passivement) durant près d'un quart de siècle. *Punishment Park* est une œuvre inclassable. Se déroulant à l'époque même du film, sous la présidence de Richard Nixon, elle met en scène les interrogatoires musclés devant des juges hostiles et le redressement infligé à deux groupes qui militent contre la guerre au Viêt-Nam et rejettent la violence d'État. Condamnés pour atteinte à la sécurité intérieure, ceux-ci échappent de lourdes peines de prison, qu'ils peuvent convertir en un séjour au camp d'entraînement du Bear Mountain National Punishment Park. Là, durant trois jours, ils sont contraints de parcourir à pied, sans eau ni nourriture, 85 kilomètres dans le désert avant de rejoindre un drapeau américain planté dans une zone escarpée. Poursuivis dans leur errance par un groupe de policiers surarmés, presque tous seront abattus en diverses circonstances; les trois derniers survivants seront arrêtés, menottés et roués de coups dès leur arrivée à proximité du drapeau. Les activistes pacifistes sont interprétés par des acteurs non professionnels et de jeunes comédiens d'une troupe théâtrale de Los Angeles, très politisés eux-mêmes. Lors des interrogatoires (souvent improvisés), ceux-ci manifestent avec force des convictions conformes aux idées qu'ils expriment dans la vie. Dans le film, le récit de leur marche forcée est suivi par une



Melik Ohanian, documents issus de *Invisible Film*, 2005, vidéo projection, son surround, 90', courtesy de l'artiste et galerie Chantal Crousel, © photo Melik Ohanian

équipe européenne à qui les autorités fédérales ont proposé de réaliser un documentaire témoignant de la crise que traverse la société américaine, et des moyens vigoureux dont elle s'est dotée pour la surmonter. L'introduction de ce tournage à l'intérieur de la tragédie de *Punishment Park* permet à Watkins d'adopter la forme très directe du reportage télévisé, qui confère un surcroît de réalisme à son drame, tout en brouillant un peu plus le statut de celui-ci. Or, c'est dans la région même où s'est déroulé le tournage de *Punishment Park* qu'Ohanian est venu, trente-cinq ans plus tard, filmer en temps réel, depuis la fin de l'après-midi jusqu'à la tombée de la nuit, la projection sans écran et sans images du film de Watkins. Évoquant auprès de l'artiste cette zone du Nevada où, en 1968,

Walter de Maria avait réalisé certains de ses premiers travaux *site-specific*, Ohanian indique qu'il connaissait ce fait, mais n'en a pas vraiment tenu compte lors de l'élaboration de son projet. « C'est comme le nom du lieu, ajoute-t-il, El Mirage : ce nom est venu comme un cadeau. » Par surcroît, et contrairement à ce qu'on pourrait penser, ce n'est pas l'œuvre de Watkins qui a inspiré l'idée première de *Invisible Film* : « J'avais depuis quelque temps en tête l'image d'un projecteur planté dans le désert, et projetant dans le vide. *Punishment Park* est venu après²¹. Peter Watkins, personne n'en parlait vraiment à l'époque, sinon les cinéphiles. Quand j'ai découvert son film, je me suis dit que c'était exactement ce qu'il fallait : la fiction, le documentaire, le politique, le lieu... Lorsqu'on ne connaît pas l'histoire et les conditions du tournage, on s'interroge vraiment à propos de ce qu'on voit. Durant une vingtaine de minutes, on ne sait pas du tout où on est. On prend le film en pleine figure et on se dit : "c'est quoi ce truc, c'est quoi cet objet?". » Les raisons qui ont donc porté l'artiste à choisir un tel point d'ancrage pour son propre film tiennent donc à la forme et au statut indéfinissables du film de Watkins (une sorte de dystopie-vérité), ainsi qu'à la *localité* affirmée d'un site en lequel la violence d'un moment historique décisif a trouvé à s'exprimer – ce dont la véhémence des dialogues et le bruit des armes témoignent continuellement. Intégralement reprise avec l'accord de Watkins, la bande-son de *Punishment Park* traverse, soutient et donne sens à *Invisible Film*. Pourtant, de la création de son aîné, Ohanian ne montre rigoureusement rien, sinon le défilement régulier d'un ruban de pellicule, d'une bobine l'autre, devant l'objectif d'un projecteur 35 mm, gris, puissamment carrossé, son large pied posé à même le sol sableux. Dirigée vers une ligne montagneuse se détachant à l'arrière-plan d'un terrain absolument plat, la machine se tient là, en marge d'un lieu dont la spatialité scénique semble vérifiée par l'événement qu'il accueille sous une lumière bientôt crépusculaire. Dans les dernières minutes de la projection, ne demeure plus qu'un faisceau lumineux vacillant dans la nuit. Le long plan fixe s'achève avec la dernière image et le dernier son d'une œuvre dispersée dans le vide. Occupant une zone incertaine, entre la réalité brute et l'hallucination, *Invisible Film* est une offrande adressée à un autre film, ainsi qu'à un lieu

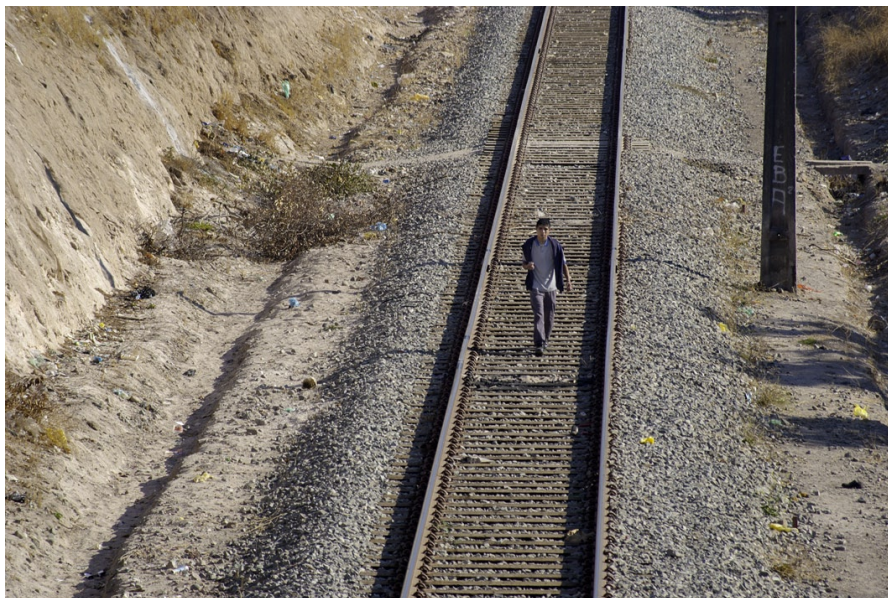
nommé Mirage. Fatalement, d'autres images, celles-là mentales, se sont substituées à celles qu'aucun écran n'a recueillies. Produit d'une étrange contamination, le paysage vide que pointe le projecteur semble à son tour engendré par un dispositif dont on ne sait plus tout à fait quels liens il entretient avec un site filmé, redoublé et comme rejoué à *même lui-même* dans le temps de sa disparition. Cette dimension seconde de la projection atteste des liens qu'entretiennent *At Late* et *Invisible Film* où, tandis que le paysage disparaît dans l'obscurité, l'image « devient son propre écran ». « Ce qui m'intéressait dans ce moment de la tombée de la nuit, poursuit l'artiste, c'est de vivre ce temps, qui marque la disparition de la fiction et la disparition simultanée du lieu où cette fiction s'est jouée. Tout s'éteint. » Une question essentielle demeure, qui concerne la présentation d'un dispositif tel que celui de *Invisible Film*. Conformément à l'articulation singulière qu'Ohanian établit entre projection et exposition²², sa solution ne pouvait qu'obéir à un nouveau redoublement : sur un écran de cinéma, le plan fixe du projecteur dans le désert où résonne (encore) la fureur du film de Watkins ; sur un écran plat LCD installé perpendiculairement au précédent, les sous-titres en français, se détachant sur un fond noir.

Le cinéma d'Ohanian n'obéit pas aux règles communes du montage qui, par le jeu des coupes et des raccords, instaurent au sein de chaque séquence, puis du film lui-même, un ordre spatio-temporel fondé sur

Melik Ohanian, *Invisible Film*, 2005, vidéo projection, son surround, 90', projection au REX Cinéma de Londres, courtesy de l'artiste et galerie Chantal Crousel, © photo Melik Ohanian



Fabien Faure



Melik Ohanian, photogramme extrait de *September 11, 1973, Santiago Chile 2007, 2007*, vidéo HD, sonore, 90', courtesy de l'artiste et galerie Chantal Crousel, © photo Vartan & Melik Ohanian

les principes narratifs et discursifs de successivité, d'alternance, d'ellipse, de progression, de résolution, etc. Même lorsqu'une réalisation laisse reconnaître des coupes, celles-ci séparent des plans-séquences de plusieurs minutes, dont l'ordre est quasiment indifférent (*At Late*), ou bien reprennent le schéma d'un découpage préexistant, tel celui auquel emprunte *September 11, 1973 Santiago Chile, 2007*. Cet autre film *second* de l'artiste procède en effet de prises de vues où l'on peut reconnaître certains lieux de la capitale chilienne, filmés trente-quatre ans plus tôt par le documentariste Patricio Guzmán, lors du coup d'État militaire conduit par Augusto Pinochet pour renverser le gouvernement d'Unité populaire de Salvador Allende. Plus précisément, les images d'Ohanian entretiennent avec le film matriciel de Guzmán des relations de deux ordres, tantôt de fidélité et d'exactitude, tantôt de ressemblance plus générale. Fidélité et exactitude lorsque l'artiste retrouve, dans les quartiers de Santiago, les lieux filmés par son aîné, et qu'il adopte les mêmes points de vue; ressemblance plus générale

lorsqu'il s'attache à saisir des situations faisant écho au coup de force de l'armée et à la dictature qui en a suivi. Pour autant, s'il met ses pas dans ceux de Guzmán tournant *Le Coup d'État*, Ohanian ne conserve véritablement que la bande-son du célèbre documentaire²³. Les images tournées au mois de mai 2007 se trouvent ainsi superposées au récit, heure par heure, des événements de septembre 1973, mais aussi aux cris mêlés, aux coups de feu, aux bruits des hélicoptères et des sirènes, aux slogans et aux injonctions, bref à la fureur d'un drame retentissant depuis un pli obscur de l'Histoire contemporaine. Pour qui sait les lire, les images recueillies par l'artiste ne sont donc pas anodines, loin s'en faut. Les militaires, par exemple, y sont omniprésents. Il en va de même des lieux où s'exerce l'autorité d'État, tel le siège de la télévision nationale, où Ohanian s'est attaché à représenter les dispositifs lénifiants des plateaux de variétés tandis que résonnent les arguments d'un débat politique prémonitoire. Semblablement, filmer un cimetière chilien ne va pas sans susciter de funestes interroga-

tions quant à ce qui est donné à voir. Le film d'Ohanian s'achève par une longue séquence tournée dans le stade national, de sinistre mémoire, tandis que la bande-son diffuse les discours de reprise en main prononcés par Pinochet et ses généraux au lendemain de l'assassinat d'Allende. Le feuilletage des temps et la sorte d'adhérence topologique unissant *September 11, 1973 Santiago Chile, 2007* et *Le Coup d'État* révèlent une trame faite de similitudes plus ou moins nettes et de dissemblances, de réminiscences et d'oublis, trame à travers laquelle se lit l'emprise du passé sur le présent. La projection mémorielle nous porte-t-elle vers le monde des faits ou bien vers celui des images? Telle est l'une des interrogations qui fondent le film d'Ohanian. « *September 11* est mon seul film techniquement monté, explique-t-il. Je l'ai tourné face à l'espace, en fonction d'un scénario déjà là. Mais ce scénario ne constitue pas une narration. Ce n'est pas une histoire, c'est l'Histoire, ce qui est très différent. Car je suis plus préoccupé par l'Histoire que par les histoires. » Face à l'espace, c'est encore un temps clivé que l'artiste met au jour, celui d'un présent hanté d'un passé sur lequel, dans le Chili d'aujourd'hui, certains se penchent, d'autres pas.

Ailleurs, l'absence, la fonction très secondaire, ou encore l'expression dérivée des procédures du montage révèlent un jeu unissant puissamment la temporalité du tournage à celle de la projection. En effet, alors que ces deux autres moments essentiels du dispositif cinématographique encadrent habituellement la phase du montage et ses gestes patients de recomposition des durées, ils sont, chez l'artiste, beaucoup plus fortement connectés. Unissant prise et restitution, le couplage des deux machines spéculaires confère une importance toute particulière aux longs plans-séquences, qui installent le temps filmique dans un continuum densifié. Capables d'épouser le temps réel lors du filmage, puis de rendre sa massivité fluente durant la projection, ceux-ci suscitent un sentiment d'entière et d'immédiate qui ne va pas sans rappeler la manière dont on perçoit parfois l'écoulement de sa propre vie. Comparables à l'expérience qu'offrent certaines sculptures minimalistes, ils donnent à éprouver des blocs d'existence immergés dans le présent de la sensation. *Seven Minutes Before*, de 2004, procède de la mise en relation de tels blocs

spatio-temporels, installés dans un rapport de proximité et de concomitance. Cette installation complexe agrège en effet sept plans-séquences synchronisés, projetés sur sept écrans identiques, alignés presque bord à bord²⁴. Tous les plans ont été réalisés simultanément, en une seule prise, au lever du soleil, dans une vallée étroite du Vercors débouchant à son sommet sur un amphithéâtre naturel. Pour Ohanian, « si le montage au cinéma coupe et ordonne plusieurs espaces-temps afin de raconter une histoire, *Seven Minutes Before* propose l'expérience d'un récit qui se joue en temps réel dans un espace-temps unique²⁵ ». Une telle unité n'en est pas moins problématique, qui procède de coexistences dessinant la figure complexe, à la fois immersive, diffractée et changeante, d'une construction plurifocale. Le montage n'est donc pas totalement absent du métafilm d'Ohanian : s'il a disparu des rapports de coupe qu'entretient, d'usage, les images dans leur succession, on le retrouve à deux niveaux : transposé dans le développement

Melik Ohanian, photogrammes extraits de *September 11, 1973, Santiago Chile 2007, 2007*, vidéo HD, sonore, 90', courtesy de l'artiste et galerie Chantal Crousel, © photo Vartan & Melik Ohanian



Fabien Faure



Melik Ohanian, *Seven Minute Before*, 2004, 7 projections vidéo sonores synchronisées, 23', courtesy de l'artiste et galerie Chantal Crousel, © photo Édouard Fraipont

intrinsèque de chaque plan-séquence, et déporté dans les relations unissant les écrans les uns aux autres. Engendrés par les trajectoires, toutes différentes, de sept caméras se déplaçant continûment durant vingt-et-une minutes dans le même territoire, les sept plans-séquences obéissent à une « partition polyphonique » ou bien, pour reprendre un autre terme qu'utilise l'artiste, ils dessinent une « chorégraphie »²⁶. Au centre du dispositif de projection, un griot-slameur africain s'exprimant en anglais évoque d'ailleurs la figure du cosmogramme, ce schème spatio-temporel caractéristique des symboliques cosmogoniques et des pratiques divinatoires. Seul, dans une maison en ruine ouverte sur le ciel, il se tient debout, à côté d'un feu de camp. Tout autour de lui, disséminées entre les pierres des murs à demi effondrés et, plus loin, à proximité de la bâtisse, luisent des dizaines de bougies, à l'image d'une constellation. Là, face aux montagnes, le slameur scande une sorte de plainte, de prière ou d'incantation. Son récit est elliptique; il y est question de lieux, d'appartenances, d'exils et de luttes qu'il a, semble-t-il, dû conduire. On entend sa colère rentrée. Sur les deux écrans qui encadrent la scène à gauche et à droite, deux musiciens situés dans deux espaces différents dialoguent à leur insu. Penchée sur son

instrument, une Japonaise égraine les accords d'un koto, venant se mêler aux glissandos mélancoliques d'un kamantcha qu'un joueur arménien tient devant lui²⁷. Sur le premier écran, tout à gauche, une petite fille assise au bord de l'eau empile des galets plats pour former des alignements. Ceux-ci dessinent des murets qui longent et traversent la rivière. Elle se lève, remonte lentement le torrent; la caméra la suit. On découvre une à une d'improbables créations installées sur les rives et dans le lit du ruisseau. Parmi celles-ci, un ensemble de constructions en bois, à échelle réduite, cite les installations de Tadashi Kawamata. Une autre maquette, éclairée depuis l'intérieur et étayée, rappelle une pièce de David Lamelas. Plus loin, c'est une reproduction fidèle, à échelle réduite, du *Splitting* de Gordon Matta-Clark que l'on croise, installée sur un rocher plat. Plus loin encore, une libre interprétation de la *Spiral Jetty* de Robert Smithson repose, comme il se doit, au fond de l'eau. Au même moment, le sixième écran laisse découvrir le jour poindre derrière les montagnes, et le septième nous entraîne dans la descente, à vive allure, d'une route escarpée. Entre-temps, on aura croisé un loup en cage, extrêmement agressif, puis un faucon dressé, les deux animaux suggérant des images contrastées de la

servitude. La silhouette du fauve dialogue un temps, d'un écran l'autre, avec le dessin d'une biche, directement peint en blanc sur le dos nu du slameur. Ailleurs, d'autres personnages sont désormais sur la route, tel le joueur de kamantcha. Il avait disparu du cinquième écran pour réapparaître sur le second, pris dans le champ de la caméra qui avait auparavant cadré le loup en cage. Seul au milieu de la route déserte, le musicien esquisse un pas de danse, bras levés vers le ciel. À l'arrière-plan, la crête des montagnes se prolonge un instant sur l'écran suivant et, chacun dans leur espace, *Splitting* en vient à dialoguer avec la maison devant laquelle la joueuse de koto s'était installée. Renforcée par les accents qui naissent des sons superposés, une sourde inquiétude émane des images en lesquelles le lever du jour paraît l'annonce d'une conclusion. Filmé en plan rapproché durant quatre bonnes minutes, un container transparent, rempli d'eau, que l'on devine posé sur la plate-forme arrière d'une camionnette, laisse entendre quatre fois le son

puissant d'une explosion sous-marine. À chaque choc, des bulles fixées aux parois remontent à la surface, formant une figure constellée, faite et dé faite dans le même mouvement. Dans *Seven Minutes Before*, une même solitude affecte les êtres et le paysage. Les personnages, les animaux et les objets qui peuplent ce territoire semblent les indices d'une signification obscure, à l'instar des trois mots que l'adolescente, l'Arménien et le récitant tracent presque simultanément, la première sur un rocher (« MEM »²⁸), le second sur le bitume de la route (« MEMORIA »), le troisième sur une vieille porte (« MEMPHIS »). Laisant d'abord croire à un premier moment de concordance, mettant au jour l'unité structurelle et la cohérence sous-jacente du film, cet épisode se révèle rapidement n'être qu'une fausse piste. Bien d'autres éléments encore pourraient être évoqués, sinon interprétés, l'un des aspects les plus importants de *Seven Minutes Before* tenant à la situation troublante dans laquelle le spectateur se trouve plongé, ne pouvant à aucun moment saisir le dispositif dans sa globalité ni prendre la mesure des relations qui se nouent et se dénouent sans cesse, d'un écran l'autre.

Aux deux tiers du film, le mouvement général des images paraît s'accélérer et, bien que les angles de vue, les allures et les lieux demeurent hétérogènes, on comprend insensiblement qu'une logique d'ensemble est en train de prendre corps. La musique a disparu. La construction éclatée se rassemble peu à peu; une certaine confluence des trajectoires se dessine, qui se substitue aux déplacements erratiques du début. Situation des plus étranges : le spectateur se sent porté depuis sept lieux différents jusqu'à un point unique où tout converge. C'est un accident qui l'attend. La contingence cède à la circonstance : un motard débouchant à vive allure d'un chemin de terre percute un camion arrivant sur la route, depuis sa gauche. On l'aura à peine vu. Le camion se renverse à son tour; de l'essence se répand sur le sol et coule jusqu'à un camping-car qui stationnait non loin du choc. Quelques instants plus tard, le camping-car explose. Filmée par toutes les caméras presque immobiles, la même scène envahit simultanément les sept écrans, depuis sept points de vue à peine différents les uns des autres. L'ensemble flotte légèrement. Bientôt ne demeure plus que le bruissement des insectes; les

Melik Ohanian, photogrammes extraits de *Seven Minute Before*, 2004, 7 projections vidéo sonores synchronisées, 23', courtesy de l'artiste et galerie Chantal Crousel, © photo Melik Ohanian



Fabien Faure

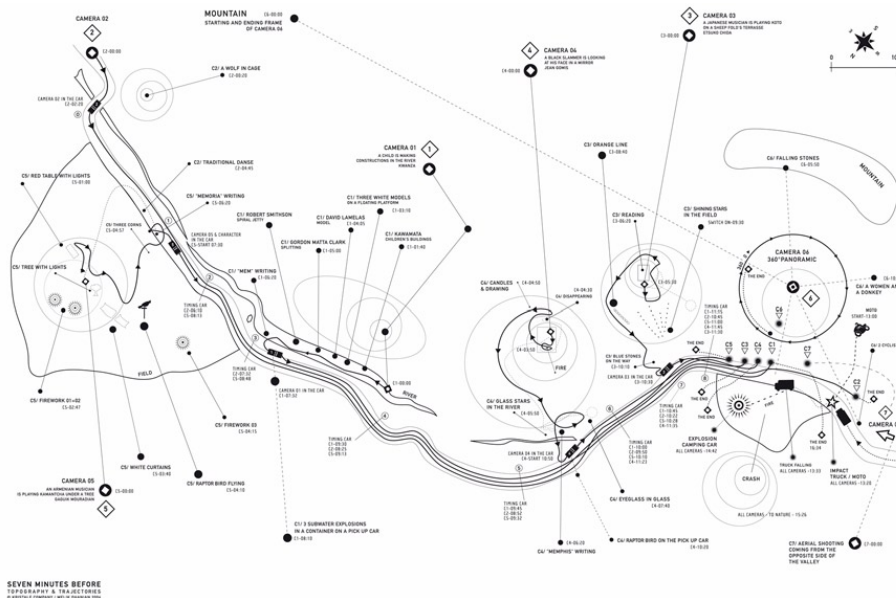


Melik Ohanian, photogramme extrait de *Seven Minute Before*, 2004, 7 projections vidéo sonores synchronisées, 23', courtesy de l'artiste et galerie Chantal Crousel, © photo Melik Ohanian

caméras se séparent alors de nouveau, prenant chacune une trajectoire différente dans un paysage mal-léable. Deux minutes plus tard, les écrans s'éteignent les uns après les autres; le film s'achève. L'événement unique/multiple de l'accident et de l'explosion qui s'ensuit constitue le point d'orgue de *Seven Minutes Before* et, à défaut d'apporter au film une conclusion lisible comme telle, offre la preuve définitive que tout ce qui était entré dans le champ des caméras depuis le début de la projection appartient bel et bien à une seule construction spatio-temporelle. Pourtant, en un curieux renversement, la concomitance de l'événement tout entier rassemblé sur sa propre factualité, à l'instant où il a lieu, et cependant répété au présent sur sept écrans dont les contenus se vérifient les uns les autres, suggère un sens caché et une prévisibilité à laquelle l'image du cosmogramme n'est pas étrangère. Rétrospectivement, il en découle que, si les sept plans-séquences ne sont pas unis par des relations causales, la chorégraphie qu'ils inscrivent dans le paysage constitue une figure en laquelle on ne peut manquer de voir un objet digne d'interprétation. En d'autres termes, *Seven Minutes Before* réalise la rencontre indémêlable de l'accidentel – qui, arythmique, ne coïncide qu'avec lui-même – et de la répétition orchestrée – qui intègre et donne perspective à la circonstance, retrouvant le sens ancien de *circum stare* : «se tenir autour de».

Dans *Seven Minutes Before*, Ohanian semble faire retour sur les premiers âges du cinéma, renouant à sa manière avec l'époque où le montage alterné et

la projection sur écran unique n'étaient pas encore les principes quasiment intangibles que l'on connaît depuis un siècle dans une production institutionnalisée. Dès les années 1910-1915, en effet, *l'exhibition d'attractions cinématographiques*, caractéristiques des «vues animées» et autres «vues à transformation», cède le pas à *l'exploitation cinématographique* dans des salles spécialisées²⁹. Cela dit, la dimension rétrospective du travail d'Ohanian ne saurait être surestimée. Car l'un des aspects les plus frappants de *Seven Minutes Before* ne doit rien aux débuts du cinéma, qui concerne l'extraordinaire mobilité des caméras, se répondant à distance et se croisant parfois pour dessiner la figure insaisissable et proprement impensable d'une hyper-mobilité innervant un espace vectorisé en tous sens. Or si le film laisse imaginer les aspects principaux du protocole mis en œuvre lors du tournage dans le Vercors, confiant le filmage de chaque plan à une équipe réduite, il est moins aisé d'apprécier les conséquences plastiques, cinétiques et symboliques d'une telle dissémination des prises de vues. Cette difficulté tient en partie au fait que les analyses formées à propos du cinéma et de sa fabrique sont largement fondées sur l'idée d'une élaboration représentationnelle qui, dès avant le montage, détermine le parti adopté lors du filmage, portant à considérer que, si l'œil du réalisateur n'est pas nécessairement rivé au viseur, il ne saurait être trop éloigné du dispositif d'enregistrement. Aussi les conceptions associées à l'activité de la caméra portent-elles fréquemment à voir en celle-ci l'outil médiateur entre tous, qui prolonge, soutient et donne à connaître cette intelligence du regard que l'on prête à l'authentique cinéaste. Ainsi exposée, une telle conception de la prise de vues ne manque, certes, pas de naïveté; il n'en demeure pas moins difficile de s'en départir car la plupart des représentations se rapportant au «style» cinématographique subsumant filmage, montage et projection, les plaçant sous l'autorité et l'auctorialité d'un *donner à voir* en lequel l'expression d'une singularité créatrice doit pouvoir se lire. Se proposant à l'interprétation comme une écriture, la prise-monstration centrée sur la figure de l'auteur – qui lui confère origine, forme et puissance de renouvellement – déploie la temporalité spécifique de *récits vus*, s'offrant comme des *récits du voir*³⁰.



Melik Ohanian, *Seven Minute Before*—comment #01, 2004, post-scenario, 85 x 120, courtesy de l'artiste et galerie Chantal Crousel, © photo Melik Ohanian

Or, parallèlement à son désintérêt marqué pour les constructions narratives, Ohanian s'est depuis toujours détourné des métaphores du regard sur lesquelles l'histoire du cinéma s'est largement construite. Chez lui, la caméra croise plus souvent son objet qu'elle n'est conduite à le saisir, attestant de la sorte l'exercice d'une attention soutenue. Son fonctionnement évoque davantage celui d'un appareil immergé, pris dans le tissu du monde, et s'en tenant à la neutralité constative d'un point de vue sans point de vue. Renvoyant dos à dos le cinéma-œil de Dziga Vertov et la caméra-stylo chère à Alexandre Astruc, l'artiste leur substitue une *caméra-éponge* ou, si l'on préfère, une *caméra-filet*, capable de retenir et de restituer ce qui a traversé un temps son objectif impassible³¹. Une telle conception de la prise de vues ne va pas sans suggérer quelques affinités sous-jacentes, témoignant d'une autre histoire du cinéma, au sein de laquelle les œuvres de Yasujiro Ozu et celles de Robert Bresson constituent des références essentielles. S'agissant du pouvoir de la caméra, le cinéaste français fait juste-

ment remarquer que, « ce qu'aucun œil humain n'est capable d'attraper, aucun crayon, pinceau, plume de fixer, ta caméra l'attrape sans savoir ce que c'est et le fixe avec l'indifférence scrupuleuse d'une machine³² ». Soulignant le caractère apersonnel des images qu'il produit, Ohanian affirme de son côté : « Oui, il y a de ma part un absolu désir de désubjectivation. Les dispositifs habitent le monde avec nous, et il nous incombe de les accepter. C'est l'invite que mes films adressent au réel qui m'intéresse avant tout. »

Outre la mise en œuvre d'un tournage spatialement et conceptuellement distancié, la volonté de désubjectivation que revendique l'artiste détermine l'organisation polyptique de sa réalisation. « Dans ce film, explique-t-il, les trajectoires des caméras devaient énoncer les événements à la manière d'une partition susceptible d'être assemblée après coup, comme si n'importe qui pouvait réutiliser cette trame spatio-temporelle, qui avait orchestré durant trois semaines les contributions de plus de soixante-dix personnes. C'est dans cet esprit que j'ai réalisé des

Fabien Faure



Melik Ohanian, photogramme extrait de *DAYS, I See what I Saw and what I will See*, 2011, vidéo HD, sonore, double projection synchronisée sur les deux faces d'un même écran, 2 x 42', commande de la Sharjah Art Foundation - Biennial 10, courtesy de l'artiste et galerie Chantal Crousel, © photo Melik Ohanian

cartes de cette aventure, après le film, à partir des notes que j'avais prises sur le terrain. Et c'est également pour cette raison que je parle de post-scénario. C'est une question qui dépasse la production des films. Pourquoi, en effet, ne pas vivre le monde avec des partitions partagées, que nous aurions écrites nous-mêmes, au lieu d'obéir à celles qui nous dictent ce que nous devons faire? C'est d'une partition de vie dont il s'agit, et celle-ci dépasse la question du scénario, ou du récit... Parce que le récit qui m'intéresse est beaucoup plus large.» Une telle ambition est à resituer dans la perspective de l'expérience conduite lors du tournage de *At Late*. Elle marque en effet la volonté de reprendre l'avantage dans le corps à corps que nous imposent les dispositifs réglant les usages du monde et de ses représentations. Du fait de son indifférence et de sa disponibilité, le cinéma, tel que le conçoit Ohanian, offre un modèle d'interprétation et un champ d'action capables de nous aider à réécrire le cours des choses. Moins utopique qu'il n'y paraît, cette pensée-cinéma semble une réponse à l'impuissance typiquement moderne qu'évoque Gilles Deleuze dans *L'Image-temps*: «Le fait moderne, écrit-il, c'est que nous ne croyons plus en ce monde. Nous ne croyons même pas aux événements qui nous arrivent, l'amour, la mort, comme s'ils ne nous concernaient

qu'à moitié. Ce n'est pas nous qui faisons du cinéma, c'est le monde qui nous apparaît comme un mauvais film³³.» Pour Ohanian, *Seven Minutes Before* porte en germe d'autres manières d'habiter le monde qui, inspirant de nouvelles partitions, créeraient les conditions d'un autre cinéma, dans le monde. La démarche qui fonde la pratique photographique de l'artiste peut être aisément transposée: «Pour chacune de mes photos, le monde était cadré à l'endroit où je suis passé. La photo, c'est juste là où je me suis trouvé à un moment donné. *Il y a image*.» Le cinéma d'Ohanian témoigne du même «il y a image» d'un monde en lequel des formations pré-représentationnelles se donnent avec une semblable présence distante et fluente, mais digne d'être partagée. On comprend ainsi pourquoi, lorsqu'il décrit les conditions de tournage de ses films et les choix techniques qui en ont découlé, l'artiste évoque une projection unissant les procédures du cinéma à un *monde-cinéma*: «J'ai toujours fait le choix du médium en fonction de ce que je voulais raconter. J'ai tourné *White Wall Travelling* (1997) et *At Late* en super 16, parce que ces situations constituaient déjà des questions de cinéma. À l'époque de *Island of an Island*, si la Haute définition telle qu'on la connaît aujourd'hui avait existé, j'aurais pu tourner en HD parce que, contrairement

aux films précédents, il n'y avait rien, dans celui-ci, qui relève d'une temporalité précise. Mais j'allais dans l'un des endroits les plus beaux du monde et il me fallait l'outil le plus beau du monde lorsqu'on fait du cinéma [i.e. le 35 mm]. Ça me paraissait normal. Ce n'était pas un choix conceptuel; c'était beaucoup plus évident que ça. Il fallait que ça se tourne en cinéma parce que c'était, en soi, un bout de cinéma. Surtsey, l'île volcanique apparue en 1963 au large des terres de l'Islande, c'était vraiment un bout de cinéma.»

Intitulé *Days, I See what I Saw and what I will See*, le dernier film conçu à ce jour par Ohanian a été produit à Saajaa, à l'occasion de la participation de l'artiste à la dixième édition de la Biennale de Sharjah, aux Émirats arabes unis. Cette réalisation se compose de deux longs travellings reconstitués, l'un tourné de jour, l'autre de nuit, représentant deux cheminements dans les allées qui rythment le plan en grille d'un camp d'hébergement pour travailleurs émigrés. Durant quarante-deux minutes, la caméra installée sur un chariot progresse très lentement, à la vitesse constante de 1,5 km/h, au-dessus des rails assemblés et calés. Or, contrairement à l'usage qui est fait du travelling au cinéma, l'artiste n'a aucunement cherché à éviter la présence, à l'écran, du dispositif de roulage. Au contraire, il a fait de celui-ci un motif central, surdéterminant, autour duquel les images se forment et se reforment inlassablement dans le mouvement qui accompagne une longue visée axiale, creusant l'espace en profondeur. Le site du tournage accuse et donne sens à cette régularité inflexible : une microcité dortoir, dont la configuration se résume à l'alignement de dizaines de modules d'habitation plus ou moins identiques. La durée peu commune des deux plans-séquences résulte de la succession de onze séquences reliées les unes aux autres par des faux raccords. Cette construction explique la cohérence structurelle de *Days, I See what I Saw and what I will See*, qui permet de traduire le déploiement continu de l'espace au sein d'une temporalité discontinue, s'offrant cependant comme *suturée*. Concrètement, chaque jour et chaque nuit, du 24 février au 6 mars 2011, l'artiste et son équipe ont monté, puis démonté cent mètres de rails destinés au tournage d'un plan-séquence d'une durée de quatre minutes³⁴. Les onze plans-séquences ont été assemblés de telle sorte que

le cheminement de la caméra à l'intérieur du camp ne présente aucune rupture. À onze reprises, l'axe des rails traversant l'image laisse découvrir le même tronçon, dont la limite se rapproche au fur et à mesure de la progression du dispositif de prise de vues. Au moment précis où cette limite est atteinte, le plan suivant restitue immédiatement le même tronçon, entièrement reformé, sur lequel la caméra s'est déjà engagée pour parcourir les cent prochains mètres. Les travellings sont rectilignes, sauf à l'extrémité des allées parcourues, où ils décrivent un angle droit. L'objectif épouse alors le virage sans variation d'allure, balayant le mur extérieur avant de rétablir un point de vue axial dans un espace perspectif se déroulant de chaque côté. Ce dernier semble fendu au centre par une étrave invisible qui ne cadre pas seulement des images mais engendre continûment du hors-champ. En d'autres termes, dans le film d'Ohanian, ce qui est donné à voir, que le dispositif accueille et dévoile inexorablement, se donne comme cela même qui est promis à la disparition. Le temps «préformé» dans la caméra se trouve ainsi confirmé par le temps mécanique auquel obéit le travelling. Dépourvue de tout artifice, cette corroboration introduit dans l'image fluente, hypnotique, l'hyper-régularité et la viscosité d'un ralenti sans ralenti. Dans *Days, I See what I Saw and what I will See*, les «blocs de mouvement³⁵» obéissent au modèle temporel de la stase, dont l'inertie est si prégnante que ce n'est pas la représentation, mais la réalité elle-même qui s'en trouve retardée.

Du protocole adopté de jour comme de nuit ont découlé deux travellings correspondant à une distance totale parcourue de mille cent mètres chacun.

Melik Ohanian, photogramme extrait de *DAYS, I See what I Saw and what I will See*, 2011, vidéo HD, sonore, double projection synchronisée sur les deux faces d'un même écran, 2 x 42', commande de la Sharjah Art Foundation- Biennale 10, courtesy de l'artiste et galerie Chantal Crousel, © photo Melik Ohanian



Fabien Faure



Melik Ohanian, *DAYS, I See what I Saw and what I will See*, 2011, vidéo HD, sonore, double projection synchronisée sur les deux faces d'un même écran, 2 x 4,2', commande de la Sharjah Art Foundation-Biennial 10, courtesy de l'artiste et galerie Chantal Crousel, © photo Martin Argyroglo

Lors de la présentation du film, ceux-ci sont projetés simultanément de chaque côté d'un écran biface installé au centre du lieu d'accueil. Le compte des jours successifs et la date correspondant à chaque étape de la progression viennent s'incruster un instant dans les images. Malgré les efforts déployés par l'artiste, pour des raisons touchant apparemment à la représentation de la condition ouvrière aux Émirats arabes unis, le film n'a pu être projeté à Sharjah, comme cela avait été prévu. Sa première présentation publique fut organisée en septembre 2011 par la galerie parisienne d'Ohanian. Reflétant l'expérience d'une spatialité littéralement *pré-visible*, la double projection est l'expression d'une organisation structurelle affirmant et reconduisant obstinément ses principes constitutifs. En termes cinétiques et situationnels, la proposition élaborée tient dans l'énoncé du titre : « je vois ce que j'ai vu et ce que je verrai ». Ou bien, pour le dire un peu différemment : « telle que je peux l'apprécier aujourd'hui, la position dans l'espace où je me tiens correspond à celle que j'avais

pré-vue hier ; quant à la position où je me tiendrai demain, c'est celle que je *pré-vois* aujourd'hui ». Pour autant, le film ne nous entretient pas d'une structure auto-suffisante, repliée sur elle-même, mais de la confrontation d'une configuration spatio-temporelle prédéterminée à l'activité diurne et nocturne du camp, c'est-à-dire à des événements quotidiens, attestant de situations banales, mais changeantes. Le phénomène que met en jeu *Days, I See what I Saw and what I will See* exemplifie en cela la définition que propose Philippe Ortel, assimilant le dispositif à « une *structure* [qui] ouvre sur de la *conjoncture*, autrement dit sur un élément hétérogène à toute structuration³⁶ ». Dans la zone de repos, des communautés masculines de Pakistanais, d'Indiens et de Chinois, trimant six jours sur sept, échappent un temps à leur condition laborieuse. Encore vêtus de leurs bleus de travail, certains ouvriers viennent, semble-t-il, de terminer leur journée. Un homme portant un pagne se rase au-dessus de grands lavabos collectifs. Un autre, assis près du mur d'enceinte, épluche des oignons. Plusieurs



Melik Ohanian, *DAYS, I See what I Saw and what I will See*, 2011, vidéo HD, sonore, double projection synchronisée sur les deux faces d'un même écran, 2 x 42', commande de la Sharjah Art Foundation- Biennial 10, courtesy de l'artiste et galerie Chantal Crousel, © photo Melik Ohanian

flânent çà et là, devisant entre eux. D'autres encore téléphonent en marchant. Tous sont discrets, parlent plutôt bas, et la plupart d'entre eux sont indifférents à la caméra; quelques-uns seulement fixent un instant l'objectif. On entend parfois un peu de musique. En d'autres circonstances, c'est l'appel du muezzin qui résonne au loin. Un chat, curieux, trotte un instant devant l'implacable machinerie, disparaissant de l'image pour réapparaître à plusieurs reprises. La nuit, c'est un chien attaché à une corde que l'objectif cadre machinalement avant de le dépasser. Les allées sont encombrées. Partout, des dizaines de vêtements sont suspendus à des câbles le long des murs; des chaussures sont déposées devant les portes des chambres communes. Durant son parcours, la caméra recense toutes sortes d'objets sans âme : climatiseurs, vieilles étagères, étendoirs à linge, lessiveuses, bombonnes de gaz, seaux en plastiques, etc. De jour, certaines zones du camp sont relativement animées; d'autres sont quasiment désertes. La nuit, on ne croise plus guère de monde sous la faible lumière électrique, sauf à

l'arrivée des équipes de relais. Dans *Days, I See what I Saw and what I will See*, le temps mécanique se trouve altéré par le temps des existences harassées, variable dans ses manifestations. Une tension se dessine peu à peu, née de la rencontre irrésolue de l'ordre et de la contingence, d'une formation égale – isochrone et isotrope – et d'inflexions qui lui *résistent*, l'air de rien. Après trente-neuf minutes et trente secondes d'un cheminement inexorable, la caméra s'immobilise. Un plan fixe d'une minute trente vient clore le film.

Outre qu'il identifie futur et passé pour les rabattre l'un et l'autre sur un présent indéfiniment reconduit, le film d'Ohanian déplace, transpose et, ce faisant, met au jour le dispositif de contrôle des ouvriers. C'est donc à la marge d'un temps accaparé par le labeur qu'un temps mécanique se trouve réintroduit, et avec lui le cours des heures de travail, venant hanter un repos compté. La dimension carcérale et la littéralité du film excluent la possibilité d'une échappée, au sens d'un point de vue spatialement, temporellement et symboliquement surplombant. Toute orientation vers

Fabien Faure

un futur placé sous le signe de l'accomplissement semble par avance interdite. Ce que *Days, I See what I Saw and what I will See* montre simplement, mais magistralement, c'est du temps et de l'espace corrélés et contraints, qui « filent » à l'image d'une bobine se défaisant. Car le souvenir d'un cinéma « pelliculaire » habite encore les plans-séquences, même si ceux-ci furent enregistrés avec une caméra numérique. Pour Ohanian, cette réminiscence découle « des entrées et des sorties de temps, correspondant à la succession des travellings. C'est aussi le rail qui fait penser à cela, poursuit-il, car sa longueur définit la durée d'un plan. C'est vrai, *Days* est un film hypnotique, et je vois deux raisons à cela. La première concerne la puissance fascinatoire du travelling, qui agit comme une photographie de l'espace se reportant indéfiniment sur elle-même. Il en découle une emprise du film sur le spectateur : va-t-il réellement se passer quelque chose, quelque chose que je n'ai pas encore vu ou bien est-ce le travelling lui-même qui constitue l'événement qui m'est donné à voir ? Si on plonge un œil dans le film, on est obligé d'y rester dix bonnes minutes, au moins. D'autre part, le spectateur est conduit à voir une face de l'écran, puis à venir projeter mentalement ce qu'il a vu, sur l'image opposée. Ce qui explique ce va-et-vient faisant alterner le jour et la nuit, l'activité et l'inactivité, c'est qu'il faut piocher d'un côté pour projeter de l'autre. *Days* constitue la suite logique de *Invisible Film*. À partir d'une image devenue réceptacle, je produis une autre image qui fonctionne à son tour comme un lieu de projection. C'est le spectateur qui devient projecteur, appliquant le souvenir des images qu'il a vues sur d'autres, qui sont devenues écran. Là, je commence à arriver dans mon cinéma ; peut-être qu'un jour je raconterai une histoire ! »

La manière dont Ohanian sollicite le visiteur témoigne de la porosité de son travail, en lequel l'espace filmique s'ouvre au lieu d'accueil. Cette double spatialité fait jouer, à deux niveaux également, les phénomènes projectifs – optiques et mémoriels – dont témoignent les propos précédents. Cet aspect permet de mieux saisir pourquoi le monde qui entre dans le champ de la caméra d'Ohanian nous apparaît comme un monde toujours sur le point de « faire image ». C'est un monde précinématographique, susceptible d'engendrer des formations dont la projection

épouse l'écoulement temporel pour s'y confondre. En somme, c'est le temps qui scénarise des images où l'on peut découvrir, déjà là et disponibles, ce que l'artiste nomme des « bouts de cinéma ». Demeurent les contingences, subsistent les inflexions du vivant et la capacité que montrent les communautés humaines de ménager des espaces de liberté dans les brèches du Grand Dispositif, ou bien d'en réécrire le scénario à leur façon et à leur mesure, ce qui revient un peu au même. Il me semble que l'un des projets qui, ces dernières années, a le plus compté pour Ohanian n'est pas étranger à de telles élaborations où, pour infléchir localement le cours des choses, il convient d'en accueillir les représentations. Il s'agit du *Datcha Project*, un espace partagé, situé quelque part en Arménie, dans un village de montagne. Définie comme une « zone de non-production », une maison aménagée en 2005 est régulièrement proposée à des personnes de cultures et d'horizons différents, que l'artiste a rencontrés un peu partout, durant ses voyages. Prélevant quelques noms dans une liste dressée par Ohanian, c'est un logiciel qui établit au hasard la composition des groupes se succédant dans la *Datcha*. Tout ce qui se passe là-bas ne peut être communiqué qu'après un délai de cinq ans. Parallèlement, l'artiste élabore ce qu'il nomme des « outils », grâce auxquels il explore les réalités effectives ou potentiellement contenues dans son projet. *Datcha Project Comment # 003*, par exemple, consiste en une maquette modélisant et articulant trois espaces : la maison, la vallée où celle-ci est située et le territoire géographique de l'Arménie. « La *Datcha* peut très bien exister là où elle est, telle qu'elle est, explique Ohanian, et, dans ce cas, concerner des personnes qui ne sont pas ou peu liées à la création. Pourtant, j'ai toujours tenu à ce qu'on en parle dans le monde de l'art. Et, un peu malgré moi, elle est devenue un mystère, une espèce de *Rosebud*. Car, ici, rien ne permet de vérifier cette réalité. Il n'y a pas une photo qui traîne, pas de documents, pas de traces. J'ai décidé de ne produire que des outils ; rien qu'on puisse directement qualifier d'œuvre d'art. J'en assume le paradoxe : pourquoi produire des outils destinés à une zone de non-production ? Quoi qu'il en soit, contrairement à ce qu'on a pu dire, la *Datcha* n'est pas une résidence. Elle échappe à tous les qualificatifs que l'on peut être tenté de lui appliquer en



Melik Ohanian, *Datcha Project, since 2005 — comment #03*, maquette circulaire en polystyrène, 210 x 25, courtesy de l'artiste et galerie Chantal Crousel, © photo Melik Ohanian

la rapportant à ce qu'on connaît déjà. Sa temporalité n'appartient qu'à elle et aux gens qui y séjournent, et qui en ont l'usage. On peut seulement s'entendre sur ce que cette temporalité et ce projet peuvent représenter. Le plus important c'est que, depuis 2005, l'idée convient à tout le monde. Tout le monde a reçu ce bout de rêve, le rêve qu'un territoire comme ça puisse exister quelque part. Peut-être cela est-il suffisant.» Plus tard, durant l'entretien, l'artiste est revenu sur cette question : « *Le Datcha Project*, c'est vraiment un truc qui résiste à tout. Mais je n'ai pas le moindre doute à son propos : c'est une réalité, pas une fiction. Bien entendu, ce n'est pas moi qui vais définir ce en quoi consiste la non-production. Il n'empêche qu'au fil du temps, c'est devenu un mot très fort, un mot qui, aujourd'hui, trouve une résonance dans le monde. C'est le monde qui l'alimente, ce n'est même pas le projet. Tout ce que je peux dire, c'est que la non-production concerne un temps partagé, enchâssé dans un

territoire, et qui sait résister à d'autres temps. » Autant que je puisse l'imaginer, il me semble qu'à l'instar de l'îlot volcanique de Surtsey, l'une des perspectives essentielles conférée au projet arménien est celle d'incarner ce que l'artiste nomme un « bout de cinéma », c'est-à-dire un lieu d'accueil et de projection. Ce lieu, qu'habite un temps obéissant à d'autres lois que celles qui règlent les existences sociales, n'a plus nécessairement besoin des machines à rêver nées avec le cinématographe. Il est à lui-même son propre dispositif. Retirée dans un pli de l'espace et du temps, où l'on a voulu effacer l'empreinte de l'Histoire³⁷, une « zone de non-production » permet de concevoir des post-scénarios écrits à leur mesure par ceux qui les vivent. Dans ce cinéma sans cinéma s'inventent probablement de singulières manières d'habiter le monde. Elles appartiennent à celles et ceux qui ont croisé le *Datcha Project* et l'aventure qu'il offre de partager : « On s'arrête, on sort du jeu et c'est là que tout commence. »

Fabien Faure

Notes

1. Voir *Hermès*, n° 25, «Le dispositif, entre usage et concept», Geneviève Jacquinet-Delaunay et Laurence Monnoyer (dirs), 1999. S'agissant des textes fondateurs, voir Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, UGE, «10/18», 1973; Michel Foucault, *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, chap. III «Discipline», Paris, Gallimard, 1975 et «Le jeu de Michel Foucault» (1977), repris dans *Dits et écrits* [1994], t. II (1976-1988), Paris, Gallimard, 2001, p. 299 sq.; Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986 et «Qu'est-ce qu'un dispositif?» (1988), repris dans *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 316 sq. À propos de l'introduction de la notion de dispositif dans une théorie psychanalytique du cinéma, voir «Effets idéologiques de l'appareil de base» et «Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité», deux articles fréquemment débattus de Jean-Louis Baudry, réunis dans *L'Effet cinéma* (Paris, Éditions L'Albatros, 1978). À propos de la mise en œuvre de la notion de dispositif dans une théorie sémiotique de la photographie, voir Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire – Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987. S'agissant des dispositifs de captation, de production et de perception de l'image et du son dans la vidéo, voir Anne-Marie Duguet, «Dispositifs», *Communications*, n° 48, «Vidéo», Anne-Marie Duguet et Raymond Bellour (dirs), 1988, p. 221-240. À propos de l'art comme dispositif d'exposition (espace de présentation et forme de visibilité), voir Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 33 sq. Parmi nombre d'autres publications récentes, voir *Cinéma – Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, «Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps)», Mélanie Nash et Jean-Pierre Stirois-Trahan (dirs), vol. 14, n° 1, automne 2003; Jean-Louis Déotte, *L'Époque des appareils*, Paris, Lignes et Manifestes, 2005; Jean-Louis Déotte (dir.), *Appareils et formes de la sensibilité*, Paris, L'Harmattan, 2005; Jean-Marie Vaysse, article «Dispositif», Michel Blay (dir.), *Dictionnaire des*

concepts philosophiques, Paris, Larousse-CNRS éditions, 2006, p. 221; *Études théâtrales*, n° 36, «Surveiller. Œuvres et dispositifs», textes réunis par Georges Banu, 2006; Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* [2006], Paris, Rivages poche, 2007; *La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires au nouveau dispositif représentatif créé par les médias modernes. Penser la représentation I*, textes réunis par Pierre Piret, Paris, L'Harmattan, 2007; Luc Vancheri, *Cinéma contemporains. Du film à l'installation*, Lyon, Aléas, 2009; Bernard Vouilloux, «La critique des dispositifs», *Critique*, n° 718, mars 2007, p. 152-168; *Cahier Louis-Lumière*, n° 4, «Les dispositifs», automne 2007; Olivier Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, Paris, Questions Théoriques, 2007; *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, textes réunis par Philippe Ortel, Paris, L'Harmattan, 2008; Luc Vancheri (dir.), *Images contemporaines. Arts, formes, dispositifs*, Lyon, Aléas Cinéma, 2009; Sally Bonn, *Les Paupières coupées. Essai sur les dispositifs artistiques et la perception esthétique*, Bruxelles, La Lettre volée, 2009; Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions Théoriques, 2010; Clélia Zernik, *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif*, Paris, Vrin, 2010; *Incertains Regards : Cahiers dramaturgiques*, n° 1, «Écriture contemporaine et dispositif», 2011. Dans le bref article qu'elle consacre à la dernière exposition parisienne de Melik Ohanian, Émilie Renard se réfère à la définition foucaldienne du dispositif (voir «Days, I See what I Saw and what I will See – Dispositif filmique de Melik Ohanian présenté à la galerie Chantal Crousel», *Art 21*, n° 32, hiver 2011-2012, p. 41). Enfin Raymond Bellour a récemment fait paraître *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions* (Paris, P.O.L., 2012). Pour être nombreuses, les références précédentes sont fatalement lacunaires (je m'en suis du reste tenu aux publications en français) et ne disent rien des conceptions variables, voire contrastées chez tel ou tel auteur, de la notion de dispositif qui, selon les

contributions, relève de la technique, de la perception, de la représentation, des constructions idéologiques, d'une sociologie des usages, des formations inconscientes, voire de schèmes transhistoriques. Conformément aux conceptions fondatrices de Foucault, de Deleuze et de Lyotard – et au caractère composite des dispositifs – certains des travaux les plus pertinents articulent plusieurs cadres interprétatifs.

2. L'anglais dit précisément *apparatus*, pour «dispositif» et pour «appareil».

3. Comme on sait, le modèle panoptique de Jeremy Bentham constitue l'axe théorique du *Surveiller et punir* de Foucault.

4. Selon l'expression de Dominique Paini, dans *Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma / Essais, 2002, p. 74.

5. C'est un point important, que Luc Vancheri souligne dès l'introduction de son essai : «L'apport le plus décisif du cinéma expérimental, écrit-il, est encore d'avoir réussi à démontrer que les éléments du dispositif cinématographique n'étaient solidaires les uns des autres que relativement» (dans *Cinéma contemporains. Du film à l'installation*, op. cit., p. 13). Bellour défend, lui, une thèse contraire, reposant sur l'idée d'un «vrai cinéma» en passe de se dissoudre fâcheusement dans le champ de l'art contemporain. Pour Bellour, «la projection vécue d'un film en salle, dans le noir, le temps prescrit d'une séance plus ou moins collective, est devenue et reste la condition d'une expérience unique de perception et de mémoire, définissant son spectateur et que toute situation autre de vision altère plus ou moins. Et cela seul vaut d'être appelé "cinéma" (quelque sens que le mot puisse prendre par ailleurs)» (dans *La Querelle des dispositifs*, op. cit., p. 14. C'est l'auteur qui souligne). Que la projection en salle d'un film spécialement conçu pour de telles conditions de monstration soit unique (spécifique) relève de la tautologie; en revanche, on voit mal à quel titre cette expérience serait unique (exclusive), interdisant par avance la possibilité d'autres films, élaborés pour d'autres lieux et mettant en jeu d'autres dispositifs de formation et de

perception. Du reste, Melik Ohanian ne manque pas de remarquer que définir une production comme relevant du cinéma d'exposition ne dit rien, qualitativement, de ce qui s'y trouve mis en jeu, qui, ces dernières années, atteste par trop fréquemment la fétichisation d'un dispositif détournant et appauvrissant ce que le cinéma a imaginé en ses lieux propres. La fétichisation du dispositif de projection, par exemple, trahit avant tout le fantasme cinématographique qui habite l'imaginaire de certains artistes. Pour autant, en quoi la diversité des conceptions et des pratiques d'un dispositif (re)devenu polymorphe et, partant, « la double existence du cinéma » (Rancière) menaceraient-elles l'une de ses expressions – dont personne, du reste, ne conteste les fondements et, si l'on veut, la prééminence historique au sein d'une époque où bien d'autres menaces et contraintes, socio-économiques celles-là, pèsent depuis longtemps sur le cinéma et sur les salles qui le présentent? La position de Bellour témoigne en cela d'un nominalisme protectionniste (et essentialiste)

s'accordant mal avec l'immense culture d'un historien pour qui la défense d'un «vrai cinéma» passe par le contrôle discriminatoire d'un mot. Sans doute est-ce là la (vraie!) querelle des dispositifs à laquelle l'auteur se trouve conduit, un peu malgré lui, celle, opposant des mises en œuvre du cinéma, jugées par trop permissives, à un dispositif de légitimation dont l'efficace rappelle le fonctionnement des pensées magiques confondant l'usage autorisé de certains mots avec les situations que ces mots désignent.

6. Voir Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York, P. Dutton & Co., Inc., 1970.
7. Voir Pascale Cassagnau, *Future amnesia. Enquête sur un troisième cinéma*, Paris, Isthme éditions, 2007.
8. Philippe Ortel, «Avant-propos», dans *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, op. cit., p. 9.
9. *Ibid.*
10. Rappelons que, depuis Sergueï Eisenstein jusqu'à Jean-Luc Godard, le montage est considéré comme «l'acte principal du cinéma», selon les termes de Gilles Deleuze (dans *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les

Éditions de Minuit, 1985, p. 51 sq).

11. Sauf mention contraire, toutes les citations de l'artiste proviennent d'entretiens avec l'auteur, à Paris, en 2012 et 2013.
12. Bien connue des théoriciens du cinéma, la phrase complète de Benjamin est : « Le cinéma : démèlement (résultat?) de toutes les formes de vision, de tous les rythmes et de tous les temps préformés dans les machines actuelles, de telle sorte que tous les problèmes de l'art actuel ne peuvent trouver leur formulation définitive qu'en corrélation avec le film » (dans *Paris, Capitale du XIX^e siècle [1935]*, trad. de l'allemand par J. Lacoste, Paris, Cerf, 1989, p. 412).
13. Ce point suggère une sorte d'interchangeabilité au sein du dispositif filmique / cinématographique tel que le conçoit Ohanian, dispositif dont les deux termes extrêmes – la caméra et le projecteur – semblent, chez lui, permettre l'échange de leurs positions respectives, selon un contremploi que l'artiste, du reste, a réalisé par la suite.
14. Jean-Christophe Royoux prolonge cette idée dans « Vers le temps zéro, ou le cinéma à rebours de

Melik Ohanian, *Datcha Project, since 2005* — comment #03, maquette circulaire en polystyrène, 210 x 25, courtesy de l'artiste et galerie Chantal Crousel, © photo Catherine Brossais



Fabien Faure

Melik Ohanian», dans *Kristale Company. Melik Ohanian*, Orléans, HYX, 2003, p. 9.

15. G. Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, op. cit., p. 32. Il convient de signaler au passage que l'expression «at late» n'existe pas en anglais; cela dit, seul importe ici le double sens qu'elle permet d'introduire dans le titre du film.

16. Rosalind Krauss, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson* [1977], trad. de l'anglais par C. Brunet, Paris, Macula, 1997, p. 8.

17. Voir, parmi d'autres exemples, Mark C. Taylor, «Learning Curves», dans *Richard Serra, Torqued Ellipses*, cat. d'expo., New York, Dia Center for the Arts, 25 sept.-14 juin 1998, p. 34; je reviens sur ces aspects dans *Richard Serra, ma réponse à Kyôto*, Lyon, Fage Éditions, 2008, p. 69 et 121.

18. Voir *From The Voice To The Hand, une exposition co-existante*, cat. d'expo., Paris, Archibooks, 2009.

19. C'est une formule qu'utilise souvent l'artiste.

20. «[...] puisque la projection d'une image confond en un seul agencement l'image et la lumière nécessaire à son exhibition, elle associe représenter et exposer», écrit à juste titre Dominique Païni (dans *Le Temps exposé*, op. cit., p. 49-50).

21. Dans un article publié un an avant la réalisation de *Invisible Film*, Nicolas Bourriaud, se référant à une conversation avec l'artiste, écrit : «Faire fuir les images : le projet d'Ohanian de projeter un film sur le ciel d'un désert» (dans «Melik Ohanian, le temps de la réplique», *Art Press*, n° 300, avril 2004, p. 43).

22. À propos de *Invisible Film*, Vancheri évoque à juste titre «la lumière à la fois projetée et exposée, moyen et œuvre, matière et milieu, lux et lumen» (*Cinémas contemporains. Du film à l'installation*, op. cit., p. 50).

23. *Le Coup d'État* est la seconde partie de la trilogie de Guzmán, intitulée

La Bataille du Chili (1975-1979).

24. Le projet de *Seven Minutes Before* remonte à 1999-2000. Sa concrétisation, presque cinq ans plus tard, a été rendue possible grâce à l'invitation faite à l'artiste de représenter la France lors de la 26^e Biennale de São Paulo, en 2004. L'année suivante, la participation d'Ohanian à la Biennale de Lyon fut l'occasion de la première présentation, en France, de *Seven Minutes Before*.

25. Melik Ohanian, dans *Expérience de la durée*, cat. d'expo., Biennale de Lyon 2005, Paris, Paris musées, p. 218.

26. *Ibid.*, p. 218.

27. Les trois musiciens filmés dans *Seven Minutes Before* sont Jean Gomis, Etsuko Chida et Gaguik Mouradian.

28. *Mem* signifie «eau», en hébreu.

29. Ces aspects sont abordés par André Gaudreault, dans «A Few Remarks for an Alternative History of Cinema», ainsi que par Charles Musser, dans «The Spectacle of Space», deux articles reproduits dans *Melik Ohanian, Jean-Christophe Royoux – Cosmograms*, New York, Lukas & Steinberg, 2005, p. 15-36. Voir également, *Cinémas – Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, «Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps)», op. cit.; A. Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinéma*, Paris, CNRS éditions, 2008.

30. Pour Clélia Zernik, par exemple, la perception n'est pas seulement «le mode d'accès au film, mais également l'essence même du film ou, à tout le moins, ce qui constitue son style. [...] ce qui m'est présenté à l'écran, ajoute l'auteur, reproduit les mouvements d'une attention. [...] Les mouvements de caméra et les valeurs de plan miment les épisodes successifs de la perception» (*Perception-cinéma*, op. cit., p. 42. C'est moi qui souligne). Le cinéma d'Ohanian ne relève pas d'un tel jeu mimétique, supposé témoigner d'événements

perceptuels conçus et mis en images par l'auteur si ce n'est, tout simplement, la perception de l'auteur lui-même qu'il nous serait donné de partager.

31. Cette image éclaire d'un sens particulier l'œuvre intitulée *El Agua De Niebla (L'Eau de brouillard)*, de 2008. Consistant en un hamac géant, cette sculpture souple, suspendue à la manière d'un véritable hamac, fait également référence aux filets capteurs de brouillard, installés depuis le milieu des années 1980 sur les crêtes dominant certains villages de montagne, au Chili, puis au Pérou, au Yémen, en Namibie, en Afrique du Sud, au Népal, etc.

À propos de l'action des filets d'altitude, Ohanian évoque significativement «le traveling des nuages» (conversation avec l'auteur, à Marseille, en mai 2013).

32. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 15.

33. G. Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., p. 223.

34. Plus exactement, chacun des onze plans-séquences a été sélectionné parmi quatre ou cinq prises effectuées successivement sur le même tronçon spatial. Du reste Melik Ohanian n'exclut pas la possibilité d'une, ou de plusieurs autres versions de son film, réalisées à partir des autres prises, qu'il a conservées.

35. C'est Ozu qui qualifie ses travellings de «blocs de mouvement». Voir Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, op. cit., p. 23.

36. Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, p. 96. C'est l'auteur qui souligne.

37. L'implantation du *Datcha Project* en Arménie procède évidemment d'un choix décisif de la part de l'artiste. Cette empreinte territoriale rejoint le sens qu'il donne à sa démarche : «La complexité du drame d'où je viens fait que, possiblement, je suis artiste», constate-t-il.

Fabien Faure est maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'université d'Aix-Marseille. Il a fait paraître *Richard Serra, Ma réponse à Kyôto* (Lyon, Fage éditions, 2008), où il noue l'expérience japonaise du sculpteur à la formation de la *site-specificity*. Consacrées à des artistes aussi divers que Étienne-Martin, Richard Nonas, Hubert Duprat, Arnaud Vasseux, Melik Ohanian, Mika Rottenberg, etc., ses contributions récentes interrogent la spatialisation de la durée dans l'art depuis les dernières avant-gardes.



Melik Ohanian, *Datcha Project, since 2005 — From... #05*, photographie couleur, courtesy de l'artiste et galerie Chantal Crousel