Emilie Renard. "DAYS, I See What I Saw and What I Will See - Dispositif filmique de Melik Ohanian présenté à la Galerie Chantal Crousel", art21 n°32, Janvier 2012, p.40-43.

DAYS, I See what I Saw and what I will See

Dispositif filmique de Melik Ohanian présenté à la Galerie Chantal Crousel

Galerie
Chantal Crousel

Certains titres en anglais, une fois traduits en français, perdent de leur poésie et deviennent subitement très ordinaires. Celui-ci n'en est pas moins énigmatique : «JOURS, Je vois ce que j'ai vu et ce que je verrai». Considéré comme un texte à déchiffrer mot à mot, on devine trois enjeux du film : « DAYS » : les jours et leur enchaînement sont premiers ; « I See » : l'artiste voit de ses propres yeux, il se désigne comme un témoin oculaire ; « I See what I Saw and what I will See » : sa vue actuelle est à la confluence d'une vision passée et d'une autre, à venir. Mais la structure complexe de ce titre n'est pas représentative de l'œuvre. Melik Ohanian réalise un film dont la simplicité des dispositifs combinés de tournage, de montage et d'exposition documente rigoureusement l'activité quotidienne d'ouvriers émigrés, dans un camp de travailleurs à Sharjah, un des émirats arabes.

L'artiste a filmé ce camp pendant onze jours, du 24 février au 6 mars 2011. Quotidiennement, Melik Ohanian installait une section de cent mètres de rails, que la caméra parcourait deux fois, une fois de jour, une fois de nuit, en un travelling avant de quatre minutes environ. Quotidiennement, il déplaçait les rails pour les repositionner bout à bout, composant une ligne serpentine discontinue qui traverse le plan orthogonal du camp et se développe sur un peu plus d'un kilomètre en onze jours. Construit de manière équivalente, le montage place les plans bout à bout, enchaînant ceux de jour d'un côté et ceux de nuit d'un autre, si bien que ces deux montages parallèles opèrent une exploration méthodique de l'espace, jour après jour, nuit après nuit, en quarante-deux minutes. En situation d'exposition, le film est composé de ces deux parties reliées ensemble à la manière d'un diptyque, projetées simultanément d'un côté et de l'autre d'un écran à double face, chacune correspondant aux deux visions parfaitement synchrones du même espace : une diurne et une nocturne. Ce film double fut projeté à heures régulières, dans la galerie Chantal Crousel à Paris. Pendant ces séances, le reste de l'exposition fut plongé dans l'obscurité, comme dans une salle de cinéma.

Avec son haut mur d'enceinte, ses rues étroites et ses baraquements alignés, le camp offre tous les signes d'une vie précaire, organisée d'une manière temporaire, au sacrifice d'une vraie vie qui se passerait ailleurs et avec d'autres. La vie qui s'y développe s'organise collectivement, selon un rythme scindé entre le travail de jour et le calme relatif de la nuit. Cette division du temps vide le camp de ses ouvriers le jour et le remplit d'une activité diffuse la nuit. Onze jours suffisent pour déborder du cycle hebdomadaire avec son vendredi chômé. Mais onze jours ne suffisent pas pour sortir du camp : alors que le premier jour ouvre sur une vue extérieure du camp, le dernier s'arrête, environ un kilomètre plus loin, dans son enceinte, laissant le film sur un parcours inachevé. C'est à ces vies aménagées autour d'une étape transitoire qui dure et à cet enfermement relatif que le film répond, ou plutôt qu'il lui correspond, dans son procédé, dans son format, dans ses images, dans sa présentation.

À la lecture du texte qui accompagne l'œuvre et livre les données chiffrées du dispositif, on pourrait croire à un exercice de géométrie appliquée dans l'espace, et la partition exposée renforce encore cette impression d'une mécanique de précision. Souvent premiers dans ses processus de création, les dispositifs d'élaboration et d'exposition de l'œuvre constituent la relation de Melik Ohanian à une situation donnée. Ses films sont souvent qualifiés de «conceptuels» pour cette importance qu'il accorde au scénario et à la partition. *Seven Minutes Before* (2004) est exemplaire de cette approche. Répartis en sept videoprojections correspondant à sept visions éclatées parcourant la géographie tortueuse d'une vallée, les sept points de vue convergent et s'arrêtent sur un accident. Le film retrouve une unité avec l'événement final. Mais la complexité

> « Melik Ohanian réalise un film dont la simplicité des dispositifs combinés de tournage, de montage et d'exposition documente rigoureusement l'activité quotidienne d'ouvriers émigrés, dans un camp de travailleurs à Sharjah, un des émirats arabes

Emilie Renard. "DAYS, I See What I Saw and What I Will See - Dispositif filmique de Melik Ohanian présenté à la Galerie Chantal Crousel", art21 n°32, Janvier 2012, p.41.

Galerie
Chantal Crousel

Melik Ohanian, *DAYS, I See what I Saw and what I will See*, 2011. Vidéogramme. Courtesy de l'artiste et de la Galerie Chantal Crousel. Coproduction Sharjah Art Foundation. ©Photo : Melik Ohanian.

du dispositif risque de faire passer l'événement au second plan et le film pour un large exercice de mises en scène savamment orchestrées. Là aussi, une partition très élaborée valant pour un plan de tournage l'accompagne. Avec *DAYS*, ni le procédé ni la partition n'anticipent un résultat. Ils aménagent seulement un champ de vision pour permettre à l'événement d'advenir à l'image. On peut parler dans ce cas d'un cinéma conceptuel de l'expérience directe. Le dispositif, tel que Michel Foucault le définit, permet d'articuler le parti pris formel de DAYS à la réalité que le film documente : « *un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques : bref, du dit aussi bien que du non-dit [...]. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on établit entre ces éléments.* »[1] Le dispositif formel qui détermine cette œuvre peut alors être envisagé comme une réponse à un autre dispositif de pouvoir, plus large, plus insaisissable, et qui régit la situation du camp. Réduite à un seul geste – celui d'une avancée frontale et systématique –, la simplicité du dispositif de tournage est sans doute ce qui permet de restituer la complexité de la situation de ce camp de travailleurs où s'enchevêtrent des dimensions humaine, sociale, urbanistique, politique...

Les conditions de tournage que l'artiste met en place restreignent ses propres déplacements et ceux de sa caméra dans un lieu où la circulation des hommes et des biens est elle-même limitée. Ce contrôle fait écho à un autre, qui agit au sein d'un autre espace séparé, celui de la Biennale de Sharjah, coproductrice de l'œuvre. Au vu de la teneur politique et documentaire de la dernière édition menée par Suzanne Cotter et Rasha Salti, on aurait pu croire, avec une certaine naïveté, cette institution spécialement armée pour garantir l'expression de toutes formes artistiques au sein de l'émirat. Mais dès lors que la Biennale sort plus largement de l'enceinte de la « arts area » pour investir ce qu'on pourrait appeler « l'espace public », la circulation des œuvres devient surveillée. C'est justement le manque de contrôle sur une œuvre qui a causé la révocation immédiate de Jack Persekian, le directeur artistique de la biennale depuis 2004. Avant cet épisode déjà, le film de Melik Ohanian n'avait pas trouvé sa place dans l'émirat, malgré les nombreuses propositions de lieux pour sa projection en

1. Michel Foucault, « Le Jeu de Michel Foucault », entretien pour le *Bulletin périodique du champ freudien*, juillet 1977, in *Dits et écrits*, Paris, Quarto Gallimard, volume II, p. 299 et sq.

Emilie Renard. "DAYS, I See What I Saw and What I Will See - Dispositif filmique de Melik Ohanian présenté à la Galerie Chantal Crousel", art21 n°32, Janvier 2012, p.42.

Galerie
Chantal Crousel

Melik Ohanian, *DAYS, I See what I Saw and what I will See*, 2011. Vidéogramme. Courtesy de l'artiste et de la Galerie Chantal Crousel. Coproduction Sharjah Art Foundation. ©Photo: Melik Ohanian.

plein air, toutes rejetées pour diverses raisons. Il fut donc exposé pour la première fois à la galerie Chantal Crousel à Paris, en octobre 2011. Dans l'exposition de Sharjah, une affiche, dos à l'entrée, face à une fenêtre ouverte, annonçait sa projection initialement prévue à la fin de la manifestation. La section de cent mètres de rails était installée dans une rue, comme une carcasse inutile.

Dans le film, les rails construisent l'image, ils tracent le chemin sur lequel la vision s'oriente frontalement et dessinent un point de fuite tronqué. L'avancée de la caméra construit un cadre pour l'image en même temps qu'elle donne à voir la construction de celui-ci, rendant visible deux composantes essentielles de l'image : sa technique d'enregistrement et les événements qui traversent son cadre. Ce tracé, Melik Ohanian s'en sert comme d'un « outil de prévision » selon ses mots. L'expression peut être entendue au sens littéral : d'abord, il s'agit bien d'un outil, qu'on imagine lourd à déplacer et long à ajuster aux irrégularités du terrain. Il fait de l'artiste un travailleur qui répète quotidiennement un geste, une technique. C'est l'outil encore qui à la fois, conditionne la circulation de l'artiste dans le camp et lui aménage une place dans une forme de coexistence avec les ouvriers. Ensuite, la prévision désigne la perspective visuelle construite par le travelling avant et ce que la vue pré-voit, c'est-à-dire ce qu'elle anticipe, aussi bien visuellement que théoriquement. Fixé sur sa ligne, le champ de vision de la caméra brosse l'ensemble des ruelles. Ainsi, ce qu'elle laisse hors champ, derrière et devant elle, est soit prévisible, soit déductible. C'est ce caractère implacable du travelling que décrit le titre. L'outil de prévision est mécaniquement autonome et théoriquement indifférent à ce qu'il adviendra. Il est une mécanique pour la vue. Et c'est précisément ce caractère systématique qui permet à l'imprévu d'être vu. Les événements qui traversent le cadre – les hommes qui enjambent les rails, jetant un coup d'œil furtif à la caméra en mouvement comme pour traverser une route sans se faire écraser –, constituent cette part d'imprévu. Ainsi, l'outil d'enregistrement qui se superpose à l'image autant qu'à l'événement, est-il visible pour ceux qui sont filmés comme pour ceux qui regardent le film. Il est donc un point de jonction quasi immédiat entre une réalité et sa représentation.

Autre mécanique simple, le montage est lui aussi réduit à une opération minimum puisqu'il

s'agit de mettre bout à bout les fragments de ces espaces filmés. La durée du film correspond alors très concrètement à l'itinérance de la caméra, faisant se rejoindre là aussi, l'espace parcouru et le temps de la projection. Entre le temps de l'expérience directe du tournage et celui, différé, du film projeté, le « je vois » énoncé par le titre peut alors être celui du spectateur qui, à son tour, aussitôt qu'il voit, a déjà vu et verra. Ce qu'il voit est déjà à la fois un souvenir et une anticipation. L'outil de prévision est donc un outil pour l'artiste, pour ceux qui sont filmés comme pour ceux qui regardent. Et la mécanique de l'œuvre est conçue et portée par l'artiste comme un point de convergence entre l'expérience directe du tournage et celle, différée, de l'exposition.

Le caractère prédictif du travelling et du montage, la frontalité de la vision qui donne à voir son appareillage autant que son objectif excluent toute mise en scène et stoppent net toute tentative de dramatisation. De ce camp de travailleurs, sur le camp, avec les rails pour outil de la détermination complète, n'entre pas dans la généralisation du langage médiatique. Dans cette économie de procédés, le film ne commente pas une situation économique, sociale ou psychologique, il présente, il témoigne d'une routine, d'une forme de banalité au sein de ce groupe d'hommes liés par l'alternance régulière de leurs activités réparties entre le jour et la nuit. La quotidienneté filmée est un indice de régularité, de répétition et d'enfermement. Malgré l'obscurité dans laquelle la salle d'exposition est plongée lors de la projection et la rend comparable à un dispositif de cinéma, ici, l'écran n'est pas adossé à un mur. Il n'y a pas de face cachée à l'image projetée, car à son revers se trouve une autre image synchrone, plaçant le jour et la nuit dos à dos. Il n'y a donc pas de place pour la profondeur imaginaire d'un film projeté. Il n'y a pas de fiction, pas d'échappée à cette image, pas de revers à cette situation, mais la violence implacable de la répétition cyclique du presque même.

Émilie Renard

Melik Ohanian
DAYS, I See what I Saw and what I will See

du 10 septembre au 8 octobre 2011
à la galerie Chantal Crousel
10 rue Charlot, Paris 3e
Tél.: 01 42 77 38 87
www.crousel.com

> « Ainsi, l'outil d'enregistrement qui se superpose à l'image autant qu'à l'événement, est-il visible pour ceux qui sont filmés comme pour ceux qui regardent le film

que l'on pourrait assimiler de loin à une situation d'exploitation et de misère sociale exemplaire, Melik Ohanian montre un certain espace sur une certaine durée, et se pose en témoin oculaire, assumant le caractère limité de son propre regard. Il fait alors passer une connaissance imprécise, indéfinie, lointaine, à la vision directe et limitée d'une situation définie concrètement. Un des rôles du cinéma documentaire est de présenter ce qui est sous-représenté ou mal représenté dans le champ médiatique. Ici, le point de vue et le commentaire sont déjà intégrés à l'image, et la vision documentaire de la caméra

Melik Ohanian, *DAYS, I See what I Saw and what I will See*, 2011. Vidéogramme. Courtesy de l'artiste et de la Galerie Chantal Crousel. Coproduction Sharjah Art Foundation. ©Photogg: Melik Ohanian.