

Clemens von Wedemeyer

“

Le cinéma, disait André Bazin, substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs, Le Mépris est l'histoire de ce monde.”
(Jean-Luc Godard. Générique du Mépris, 1963)

15046 signes
par
Pierre Bal-Blanc.

La télévision, disent, Baudrillard, Virilio, Ballard, Dantec ou Žizek, substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos pulsions de mort. Les œuvres de certains artistes actuellement sont l'histoire de ce monde. Artur Zmijewski, Jeroen de Rijke et Willem de Rooij, Deimantas Narkevicius ou Omer Fast, Markus Schinwald ou Clemens von Wedemeyer ont le point commun de développer un langage critique qui se fonde à la fois sur la position contemplative proposée par le cinéma et sur la tendance agressive prescrite par la télévision. J'ai le souvenir que Jean Luc Godard disait lors d'un entretien, « *Quand on va au cinéma, on élève son regard, quand on regarde la télévision on baisse la tête.* » C'est le point de départ que je propose pour débiter l'interprétation de l'œuvre de l'un des artistes que je viens de citer.

Les réalisations de Clemens von Wedemeyer se situent quelque part entre le monde perdu du cinéma et la réalité télévisuelle. L'artiste allemand confronte les genres propres à ces modes de représentations et compare leurs différents traitements techniques de l'espace et de la durée. Son utilisation de l'image en 35 mm reproduit la façon dont se forme le désir, s'accomplit un fantasme et se forge une utopie. Son cinéma apparaît à la fois comme une mémoire du projet de la modernité et comme une manifestation du caractère irréductible de l'art. Dans le film *Silberhöhe* (2003), les plans sont fixes. Le crépuscule, le passage du jour à la nuit, impressionnent chaque bobine de pellicule successivement. Le temps se concentre dans l'écoulement de la durée d'un plan et se

dilate dans le hors champ de sa préparation. Quand il utilise la vidéo, c'est pour confronter ce qu'implique esthétiquement sa technologie par rapport à celle de la pellicule. Pour *Die Siedlung* (2004), la vidéo est employée pour gérer son programme de repérage et dévoiler toutes les facettes d'un projet, elle consomme en continu toutes les informations qu'elle capte, elle suit d'instinct tous les mouvements qu'elle observe. Elle est la politique actuelle de la culture, une médiation de la création en temps réel. Clemens von Wedemeyer choisit en quelque sorte de placer son objectif, au sens propre comme au sens figuré, entre le cinéma et la vidéo. Si on peut émettre l'hypothèse que dans son œuvre, le cinéma c'est l'imaginaire : alors c'est une fiction en ruine, une utopie qui échoue sa rencontre avec la société. Si la vidéo, c'est le réel : c'est donc un principe de réalité grégaire et chaotique, l'utopie réalisée par la télévision.

Dans *Silberhöhe*, les barres d'immeubles des cités populaires de l'ex-RDA construites pendant les années 70, vidées de leurs habitants, sont filmées en 35 mm pendant leur destruction : la modernité est en ruine, les « Housing Estate » sont sur le point d'être remplacées par des « New Estate », des programmes immobiliers de maisons particulières traditionnelles. Le film de Wedemeyer se calque littéralement sur une séquence du film *L'Eclipse* de Michelangelo Antonioni réalisé dans l'enceinte de l'Esposizione Universale di Roma. L'E.U.R est une banlieue créée par Mussolini faite d'un mélange d'architecture antique et futuriste. Le script de Wedemeyer restaure la modernité de l'écriture d'Antonioni et filme au présent en Allemagne le désastre qui restait latent dans le film italien tourné dans les années 60. Réalisé en vidéo, caméra à l'épaule, *Die Siedlung (The new Estate)* est le double de *Silberhöhe*. Présentée sur un moniteur, face à la projection des images en 35 mm, la vidéo suit le commentaire de Wedemeyer en repérage sur un site en friche. Il inventorie les



différentes phases de l'histoire d'un ancien camp militaire nazi réapproprié par l'armée rouge, puis abandonné. Au milieu d'un terrain vague voisin, il cadre ensuite le fantôme des maisons, décrites par un agent immobilier chargé de commercialiser le lotissement qui va se construire dans l'avenir. Le reportage se poursuit ensuite dans les environs avec le témoignage désabusé d'un chômeur maintenu dans l'incapacité d'accéder à la propriété du terrain qui l'a vu naître.

Dans les œuvres de Wedemeyer le cinéma et la vidéo sont toujours sur le point de devenir deux voies esthétiques sans issues. À force de perfection, la première voie matérialisée par l'image 35 mm s'isole dans la fiction et perd toute adhérence au réel. Le cinéma est perçu comme une abstraction, il est minimaliste et devient autoritaire dans *Occupation*, 2002, il est carcéral dans *Big Business*, 2002, bureaucratique et tautologique dans *Otjesd*, 2005. La seconde voie incarnée par la vidéo flirte avec la réalité sans vraiment parvenir à la fixer. Noyés dans les gros plans, les mouvements, les détails, les making of des différents films traduisent au quotidien la vie du tournage en peinant à trouver la distance juste qui empêche l'auteur d'être dans un discours didactique.

Paradoxalement, c'est en se plaçant entre ces deux stratégies esthétiques que Wedemeyer trouve une position critique inattendue. Avec *Big Business* le jeu distancié des acteurs évoluant dans un décor artificiel apparaît comme une performance minimale, l'image trouve sa forme quand, dans le making of, on s'aperçoit que nous sommes au cœur d'une prison et que les personnages sont des détenus. Dans *Otjesd*, un long panoramique en mouvement suit dans un parc la trajectoire d'une jeune femme se faufilant dans une file d'attente de personnes encadrées de portiques et surveillées par des gardes. Après avoir découvert dans le double vidéo du film, la même file d'attente d'individus devant

l'ambassade d'Allemagne à Moscou, le terrain vague encombré d'arbre échappe à la catégorie du décor. Le déplacement de l'attente des demandeurs d'asile n'est pas reconstitué mais réactivé, de l'autre côté de la frontière, dans un parc de Berlin avec des figurants russes immigrés. Par un jeu d'instabilité, de va-et-vient entre le cadre et le statut des acteurs, la fiction et la réalité, l'image projetée et la vidéo diffusée sur moniteur, Wedemeyer parvient à susciter chez le spectateur le montage de son propre film. C'est ce film conceptuel, propre à chacun qui réussit à faire la synthèse entre la forme et le contenu de l'événement.

« [...] nous venons d'une époque où le cinéma est déchiré par la priorité donnée au contenu, et où l'on exige de façon sauvage, superficielle et terroriste, par une sorte de chantage, qu'un réalisateur soit un pédagogue, qu'il enseigne l'abc à l'ouvrier, à l'écolier, etc. C'est une prétention ridicule et déchirante pour le cinéma. »
(Pier Paolo Pasolini. Extrait de *A propos de Femmes Femmes*, 1975)

Le champ de l'art contemporain n'échappe pas à ce diktat : thématization à outrance, lien social forcé etc ... Wedemeyer est soucieux comme pouvaient l'être Pasolini, Godard ou Fassbinder, pendant les années 60 de faire apparaître le cadre social dans lequel évoluent ses personnages mais, comme eux l'ont enseigné dans leurs films, l'artiste cherche aussi à créer le langage capable de faire émerger la vérité de son sujet et de ses personnages. Dans les années 60, la culture découvre la violence de l'économie de marché, les idéologies révolutionnaires trouvent un second souffle pour relancer les utopies de la modernité. Wedemeyer évolue dans une postmodernité qui après avoir réalisé la commercialisation de la culture, a achevé

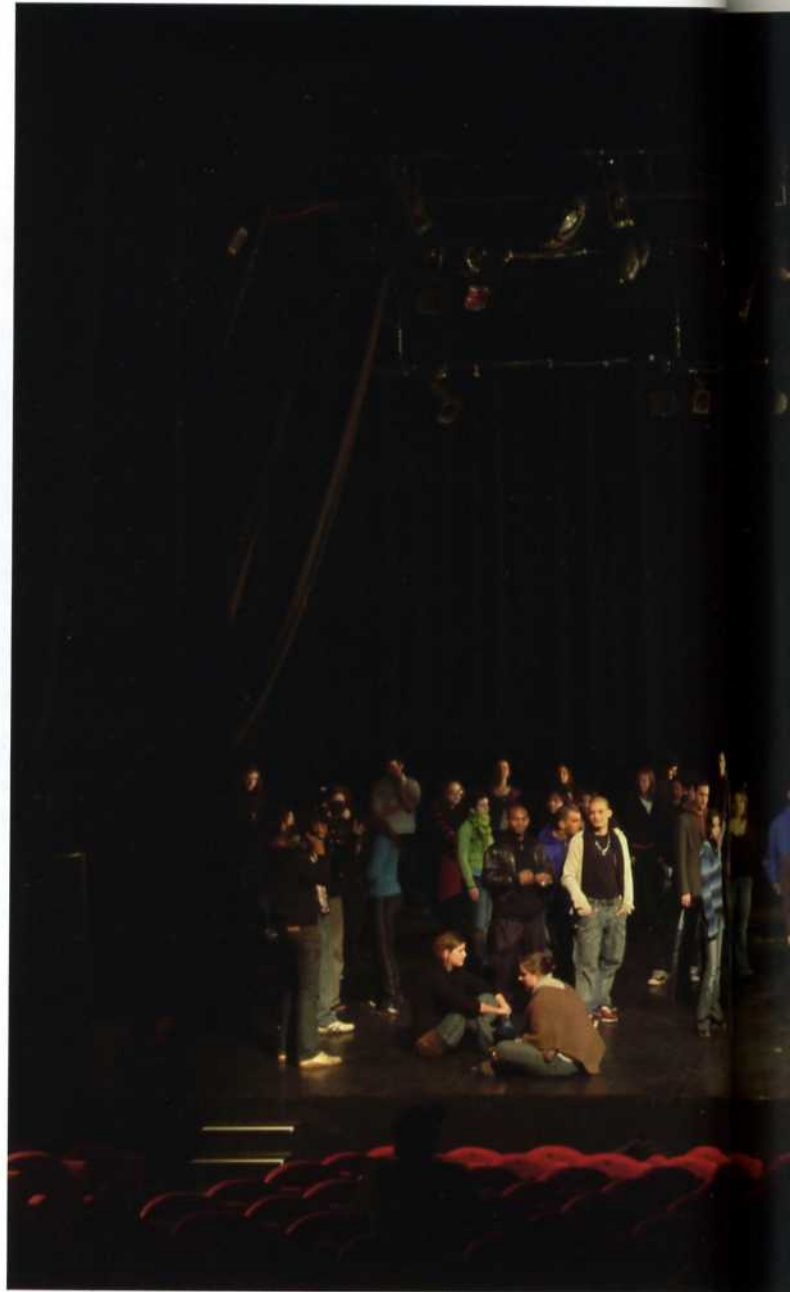
de réaliser son instrumentalisation politique. On applique maintenant sur les projets artistiques des barèmes de rentabilité autant administratifs qu'économiques.

« Il existe deux variations autour du mot d'esprit infâme attribué à Joseph Goebbels, "lorsque j'entends le mot "culture", je sors mon revolver." On se souvient qu'il devient, dans la bouche du producteur de cinéma cynique du Mépris de Godard, "Lorsque j'entends le mot "culture", je sors mon carnet de chèques." Et on le trouverait aujourd'hui renversé dans la bonne conscience d'une gauche qui croit encore aux Lumières et qui pense : "Lorsque j'entends le mot "revolver", je sors ma culture. »

(Slavoj Žižek, *Le spectre rôde toujours*, 2002)

On peut faire une seconde hypothèse : pour Wedemeyer, l'instabilité entre la forme et le contenu est un équilibre, aucun des deux ne doit prendre le dessus. Il en va de même pour l'économie et la politique. L'art n'est ni une abstraction, ni une leçon pédagogique.

Invité par le CAC Brétigny à réaliser un nouveau projet pour 2006, l'artiste décide très vite d'utiliser ce centre d'art de banlieue comme cadre de production de son nouveau projet. L'espace d'exposition intérieur est configuré pour recevoir une architecture composée en deux parties. En entrant dans le lieu on fait face à la longue façade aveugle d'une cabine parfaitement réalisée. Sur la droite, la cabine ouvre sur un espace de projection et de consultation vidéo, sur la gauche elle donne sur un espace brut et inachevé organisé autour d'une table de réunion. Le dispositif est pensé pour présenter une sélection des films et vidéos de l'artiste et organiser la production d'un nouveau court métrage. Le module est placé de façon à être en interface avec le plateau du théâtre voisin que l'artiste a choisi d'utiliser comme l'un des décors de son nouveau film. L'existence de l'espace confiné du théâtre en opposition avec l'ouverture du centre d'art sur l'extérieur, la présence d'un terrain vaguement utilisé comme parking et la



situation géographique du lieu situé en banlieue, ont progressivement déterminé les grandes lignes du scénario. L'opposition entre le centre ville et la périphérie s'est déplacée dans le script vers une opposition entre l'espace clos du théâtre et la surface indéterminée du parking extérieur. Comme pour ces autres films, Wedemeyer joue sur le déplacement et la typologie des lieux, dans ce cas le théâtre incarne la fiction, la clôture; le parking, la réalité, la scène ouverte. Au moment où l'artiste en collaboration avec Maya Schweizer livraient les premières lignes de leur synopsis inspiré de la pièce *Catastrophe* de Samuel Beckett, la télévision spectacularisait les émeutes et l'état déclarait le couvre feu en banlieue. Dans ce climat, la programmation de son film *Big Business* au CAC Brétigny offre un cadre inattendu pour la compréhension de cette œuvre et l'écriture d'un nouveau scénario. Dans ce film, l'échec de la vente d'un sapin de Noël que deux voyageurs de commerce essaient de proposer à un particulier en plein été conduit à une surenchère violente entre les protagonistes qui finit par la destruction de la maison du client et de la voiture des commerciaux. En adaptant le scénario du film de Laurel et Hardy au sein de la prison de Waldheim en Allemagne, Wedemeyer souligne subtilement que dans ce film contemporain



de la crise de 1929, le sapin de Noël est déjà une allégorie de la marchandise. Un produit plein de promesse, développé par le marketing, pour créer la dépendance et nourrir la surconsommation. La révolte du client et la vengeance des commerciaux créent une boucle infernale de destruction dans le film, en écho à la crise économique qui fait des ravages en hors-champ. Interprétés par des détenus incarcérés pour vols et délits, les gestes de destructions deviennent dans le remake mécanique et inexpressif comme la fatalité d'une tâche à accomplir. Prisonnier de la marchandise, les détenus exécutent en vase clos le cycle économique de la production et de la consommation.

Les événements des banlieues semblent maintenant n'avoir été qu'un dommage collatéral du système politique et économique. Surmédiatisée et pour finir, impossible à représenter, l'information laisse la banlieue dans son cliché. C'est sur la persistance de ce cliché que se fonde le scénario du film de Clemens von Wedemeyer et Maya Schweizer *Rien du tout*. La pièce *Catastrophe* de Samuel Beckett, décrit les rapports d'un metteur en scène, de son assistant et d'un acteur isolé sur une scène. Les auteurs choisissent ici un symbole du théâtre moderne. L'acteur debout sur un socle est

l'objet alibi du rapport hiérarchique et du dialogue entre les deux autres acteurs. Le titre *Catastrophe* est un synonyme pour exprimer l'idée de la chute d'une histoire, sa résolution et sa fin. Ils adaptent de cette pièce le rapport entre le metteur en scène et son assistant, face au figurant, la tête baissée, en position de condamné. Un adolescent de banlieue choisi pendant le casting, incarne debout sur un socle cette figure de l'homme transformé en objet. Le scénario de Wedemeyer et Schweizer s'écarte de la pièce de Beckett et décrit le metteur en scène comme une femme venant de Paris pour tourner un film d'époque sur le Moyen Âge. Elle ordonne à son assistant de réunir le casting des figurants à l'intérieur du théâtre. D'abord seul sur scène un figurant reprend la position du condamné de Beckett, puis d'autres le rejoignent et forment un groupe. Aveuglée par son scénario, comme le centre ville est figé dans sa fiction pour reprendre les termes des auteurs, la metteur en scène perd le contrôle des acteurs, les figurants quittent le plateau. Incapable de conserver son pouvoir, la metteur en scène sort à l'extérieur chercher de nouveaux volontaires. Sur le parking un rassemblement se forme. Le scénario du charivari médiéval qu'elle cherchait à monter se réalise dans la réalité, comme la fièvre des feux s'est propagée en banlieue. Elle finit emportée par le groupe comme une anonyme. Le script alterne des plans larges et fixes, réalisé en 35 mm avec des séquences vidéo de gros plans en mouvement. L'esthétique moderne du théâtre de Beckett bascule en sortant à l'extérieur dans un maniérisme inspiré par *Le Combat de Carnaval* et *Carême* de Bruegel.

Le casting des figurants réalisé à la demande de Wedemeyer, le jour du vernissage de l'exposition, comme le tournage, organisé pendant les heures d'ouverture du centre d'art, ont installé une confusion entre les visiteurs, les figurants, les acteurs et l'équipe de tournage. Sans pouvoir juger du résultat, le film étant en montage au moment où j'écris ce texte, on peut s'attendre à ce que la tension entre la forme et le contenu, caractéristique dans ses précédents films, finisse dans ce cas par une « catastrophe » entre Paris et sa Banlieue.