Marges

Revue d'art contemporain

24 | 2017

L'expérience dans l'art

« deux mille quinze » Entretien avec Mark Geffriaud

Umut Ungan

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1270>

DOI : 10.4000/marges.1270

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 20 avril 2017

Pagination : 102-110

ISBN : 978-2-84292-574-1

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Umut Ungan, « « deux mille quinze » Entretien avec Mark Geffriaud », *Marges* [En ligne], 24 | 2017, mis en ligne le 20 avril 2019, consulté le 04 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1270> ; DOI : 10.4000/marges.1270

« deux mille quinze »

Entretien avec Mark Geffriaud

Par Umut Ungan

Du 22 septembre au 11 décembre 2016, se tenait au Plateau (Frac Île-de-France) l'exposition de Mark Geffriaud, présentant une installation filmique intitulée *deux mille quinze*. L'échange qui suit avec l'artiste prend pour principal objet cette dernière.

Umut Ungan : *Comment a été initié un tel projet ?*

Mark Geffriaud : Je suis tombé il y a plusieurs années sur un article de Rafael E. Núñez, professeur de sciences cognitives en Californie, à propos de la conception singulière du temps chez les aymaras. Contrairement au reste de la planète, ils se représentent le passé devant eux et le futur dans leur dos. Depuis, je n'ai cessé d'y penser et j'ai monté le projet « deux mille quinze » en grande partie pour pouvoir me rendre là où ils vivent, à cheval entre le

Pérou, la Bolivie et le Chili, sur les hauts plateaux des Andes.

UU : *De quelle manière avez-vous envisagé, à partir de cette curiosité première qui serait, disons, anthropologique, la forme filmique de cette donnée, se mettant en place selon un dispositif spécifique d'installation au Plateau ?*

MG : Mes recherches sur les aymaras m'ont amenées à m'intéresser particulièrement à deux sites de part et d'autre de leur territoire. Au sud, au sommet du mont Armazones dans le désert d'Atacama, vient de débiter le chantier de construction du plus grand télescope sur terre. Au nord, un ensemble de pierres éparpillées sur les rives du lac Titicaca témoignent d'un tout autre chantier abandonné il y a plus de mille ans.

D'un côté, grâce au nouveau télescope, les astrophysiciens espèrent, dans un futur proche, voir le passé le plus lointain et assister en différé à la naissance de certaines galaxies. De l'autre, les archéologues spéculent sur la nature du monument qui n'a jamais vu le jour, redonnant momentanément vie à un futur oublié.

L'idée du film était de procéder à des repérages sur ces deux sites, afin d'en explorer le potentiel cinématographique. La question que je me suis posée était simple : de quel film, ces paysages sont-ils le décor ?

Au Plateau, ces repérages sont montrés de façon très brutes, sans souci narratif. Ils sont projetés simultanément sur six projecteurs à travers l'espace d'exposition, chaque projection étant décalée de 20 secondes par rapport à la précédente. De cette manière, d'un simple mouvement de tête, le visiteur peut revoir plusieurs fois le même plan ou au contraire en accélérer le visionnage. Son déplacement procède ainsi au véritable montage du film qui est donc différent pour chaque personne. Le film est en quelque sorte taillé sur mesure.

UU : *Effectivement il y a également, dans cette suggestion du travail de montage que vous décrivez et que peut opérer librement le visiteur, une volonté de jouer avec les échelles de l'image projetée ; ce qui fait que le montage peut non seulement être non linéaire mais aussi multiscalaire. Quels liens établissez-vous avec ce dispositif dans lequel se trouve inséré le visiteur et le « contenu » filmique, qui prend pour objet donc à la fois une autre perception des « temps », comme chez les aymaras, et une « vision », pourrait-on dire à « reconstruire », concernant le cas des archéologues qui s'interroge sur l'origine du chantier abandonné ainsi que celle des astrophysiciens pour la naissance des galaxies ?*

Et de même, quels liens (anthropologiques ? cinématographiques ? esthétiques ?) voyez-vous entre ces différents « objets » du film ?

MG : Lorsqu'on visite l'exposition, on voit et revoit le même film projeté à des formats variés. Le même film, à l'exception d'un plan, assez long, d'une des pierres abandonnées sur les rives du lac et que les aymaras nomment les *piedras cansadas* (pierres fatiguées). Lorsqu'on en arrive à cet endroit du film, chaque projection montre une pierre différente. Les dimensions de chaque image sont déterminées par la taille échelle 1 de chacune de ces pierres, qui sont ainsi perçues dans leurs dimensions réelles. C'est la raison pour laquelle les formats des projections varient à ce point, certaines pierres étant très massives et d'autres très modestes.

À ce moment du film, l'exposition devient plus sculpturale. C'est aussi la première fois que ces pierres se trouvent réunies, la construction à laquelle elles étaient destinées n'ayant jamais eu lieu. D'une certaine manière, l'exposition les fait tenir ensemble pour un instant dans un même espace. Le regard du visiteur les réunit dans une construction éphémère.

UU : *Il y a également cette voix off qui accompagne les images. Quel statut attribuez-vous à ce texte, qui n'est pas uniquement un certain récit de l'expérience mais qui semble renvoyer davantage à un questionnement sur lequel cette expérience même semble déboucher ?*

MG : La voix off qui accompagne les images n'a pas de fonction explicative. Sa durée est inférieure à celle du film, elle se décale sans cesse de manière à générer de nouvelles associations avec les images mais aussi à s'en tenir à distance. Elle propose deux différents regards sur le film, deux points de vue très distants, comme un même récit conjugué à des temps différents.

L'un, au futur antérieur, parle d'un passé encore à venir, tandis que l'autre, au conditionnel passé, redonne vie à un futur qui n'a pas eu lieu. Par moments, la voix anticipe ainsi le souvenir que l'on aura gardé du film dans dix ans, lorsque l'annonce de l'inauguration du plus grand télescope au monde en ravivera la mémoire. À d'autres instants, la voix tente de décrire l'image que se faisaient les ancêtres des aymaras lorsqu'ils avaient entrepris leur construction, avant d'en abandonner le projet et de l'oublier.

UU : *En ce sens, votre conférence-performance du 27 juin 2016, à savoir trois mois avant le début de votre exposition, s'inscrivait-elle également dans cette volonté d'enchêtrer les différentes temporalités, à la fois suggérées dans le texte mais aussi celles qui conditionnent d'une certaine manière le contenu et la réception des images ?*

MG : La conférence à laquelle vous faites allusion a eu lieu à la Fondation Ricard. Il s'agissait d'une sorte de bande annonce de l'exposition au Plateau. Mais plutôt que d'en préfigurer le début, j'en anticipais la fin. Comme une préface, qui est écrite après le livre mais que l'on place avant et qui n'introduit donc pas tant au livre lui-même qu'au moment où l'on aura fini de le lire. Et puis je me suis dit aussi qu'il vaut mieux connaître la date de fin d'une exposition que la date de commencement si on ne veut pas la rater. C'est une des raisons pour laquelle j'organise une fête le dernier jour. Le 11 décembre.

UU : *Mais quel est le temps de référence dans ce cas, qui rend possible ce jeu temporel ? Le présent ? Ou comme on le nommerait en sciences du langage, le présent de la situation d'énonciation, au moment où vous prononcez la conférence ? Ou est-ce le présent de l'exposition « deux mille quinze », une date*

spécifique mais recouvrant une très grande période ? Peut-être ce nombre possède-t-il une autre référence ?

MG : Il s'agit effectivement du présent de l'énonciation, de l'endroit où les choses se formulent mais aussi où elles commencent dans le même temps à se défaire, à se construire comme mémoire ou à tomber dans l'oubli. À l'entrée de l'exposition, une découpe lumineuse projette sa lumière sur un écran vide. Le faisceau est interrompu le temps d'un battement de cil, toutes les 10 à 50 secondes. C'est le temps paraît-il que dure notre perception du présent, avant que l'on puisse porter un regard dessus et s'en saisir pour construire un nouvel objet, puis un autre etc. Comme une sorte de rafraîchissement d'écran. C'est à cet endroit que j'essaie de me situer. À l'endroit du déjà-vu.

UU : *Est-ce de cet « endroit » que les expériences respectives, la vôtre dans les terres des aymaras et celle du visiteur par le dispositif filmique, peuvent être pensées comme homologues ? Comment évaluez-vous les liens qui se tissent entre vous, votre expérience des lieux et celui qui y « accède » par le dispositif de deux mille quinze ? Par une idée de continuité ? De rupture ?*

MG : En quelque sorte oui. Dans *Le souvenir du présent* (Éditions de l'éclat, 1999, NDLR), Paolo Virno parle du déjà-vu comme d'une prise de conscience du potentiel historique. Plutôt qu'une boucle désespérante, il s'agirait selon lui de voir la mémoire en train de se faire. Cette mise en histoire, quelle que soit la manière dont on l'exerce et le regard que l'on porte dessus est le lieu que j'ai tenté, avec cette exposition, de rendre visible et de proposer au partage. Comme toujours, c'est une exposition qui parle d'exposition.

**Ci-dessus et
pages suivantes**

Copyright : Martin Argyroglo
courtesy de Mark Geffriaud
et gb agency