



khiasma

Saison Arts Visuels
2010-2011

*Manifeste pour
des villes invisibles*

Self Fiction

Christian Barani



**Self Fiction, installation vidéo produite
par Khiasma dans le cadre de son programme
« Manifeste pour des villes invisibles » avec le
soutien du Conseil général de la Seine-Saint-Denis.**

Du 16 septembre au 15 octobre 2010

Exposition ouverte du mercredi au samedi
de 15h à 20h – Entrée libre

Vernissage le jeudi 16 septembre de 18h30 à 23h

2

Images, montage et conception de l'exposition :

Christian Barani avec la participation de Matthieu
Foulet et Sophie Breuil

Commissariat général et livret d'exposition :

Olivier Marboeuf

Régie : Charles Rey

Construction : Alain Christophe

Support technique : Pierre-Yves Fave

Coordination / administration : Roselyne Burger

Relations publics / médiation : Sofia Cumbat

Communication : Axelle Villin

**« Manifeste pour des villes invisibles », une saison
d'arts visuels à Khiasma**

www.manifeste-invisible.com

Khiasma 15, rue Chassagnolle 93260 Les Lilas
M° Porte ou Mairie des Lilas.

info/résa www.khiasma.net / 01 43 60 69 72

« L'art de la dissimulation atteint de nos jours un niveau inégal. Mais, insigne nouveauté, loin de jouer à cache-cache avec la réalité, il s'exprime à présent à la surface même des choses, dans ce qui est immédiatement évident, avec cette manière perverse de tout mettre sous la vue afin de le rendre invisible »

Bruce Bégout

3

On a vite fait de voir en Dubaï le symbole absolu de la post-modernité, de cet âge de la disparition de la matière et des objets - et de l'inscription du travail en leur sein - au profit d'une économie du symbolique, d'un commerce du loisir et du fantasme. On classerait alors volontiers cette ville-État du côté des parcs à thème gigantesques qui fleurissent au quatre coin de la planète. Mais son art du collage monstrueux et de l'exagération nous avertit qu'il y a probablement plus à voir que le récit d'une poursuite exubérante de la fantaisie de Las Vegas.

Dubaï, expérience urbaine – sociale ?- délestée du poids de l'histoire et des contraintes de la mesure, en devient un projet d'une plasticité inédite où l'opposition entre objet et image semble avoir perdu, à première vue, de sa pertinence.

Christian Barani nous propose de penser Dubaï par l'image, ce qui est à la fois l'accès le plus direct et le plus tortueux car d'évidence la surexposition de la ville participe d'une stratégie de la dissimulation.

Self Fiction n'est pas pour autant l'entreprise d'un dévoilement, mais une expérience pour voir, par-delà la surface des paradis contemporains, la fabrique du rêve tout autant que sa puissance en action.

Entretien avec Christian Barani

D'où vient le titre de l'exposition ?

Du rapport entre soi et la projection de soi. Un titre qui me permet d'englober tous les points de vue qui sont montrés dans cette exposition. Un ensemble de self fictions.

Tu présentes *Self Fiction* comme un film d'une heure trente cinq minutes. Il s'agit en fait d'un dispositif de dix séquences de taille et de durée différentes installées dans un espace. Pourquoi tiens-tu cependant à faire référence au principe d'un film ?

Parce que la procédure de l'expérience que j'ai mise en place pour recueillir ces images est la même que d'habitude. Un dispositif basé sur l'improvisation, le hasard, la rencontre, un rapport à l'autre qui est enregistré sous forme de plans séquences. Une matière se constitue. Ensuite le temps du montage et donc de la narration vient. Je voulais garder le plus longtemps possible cette narration, celle d'un film et donc d'un temps linéaire. Et en même temps, l'espace de monstration que tu me proposais, me permettait de tenter une expérience. On constate depuis ces dernières

années, un déplacement des images en mouvement des salles de cinéma vers des lieux qui avaient pour tradition de représenter les arts de l'espace. Il me paraissait intéressant de questionner cette confrontation. Quelle transformation pouvait s'opérer dans ce déplacement, comment le film allait se transformer ? Montrer des images dans un tel espace induit de prendre en compte le déplacement du spectateur, la liberté de se déplacer à sa guise et donc d'opérer son propre montage. L'enjeu est de réaliser un film qui tienne compte de cette confrontation.

Comme as-tu abordé une ville comme Dubaï qui a une dimension visuelle très prégnante, totalitaire, au sens où elle tente d'occuper toutes les positions possibles, de saturer l'espace du visible comme les endroits de l'imaginaire. Ce lieu a tout d'un piège pour qui, comme toi, pense et raconte par l'image justement.

La grande difficulté à Dubaï est que les espaces dédiés au visible et donc à l'enregistrement, sont vidés par les millions d'enregistrements que l'on a fait d'eux. Les lieux s'épuisent à force d'être capturés par les machines.

Il n'y a plus d'énergie, de lien entre toi et l'espace. Outre cette désagréable sensation, je me suis très vite aperçu que cela ne valait pas la peine d'ajouter un point de vue supplémentaire. Je n'avais qu'à utiliser toutes ces images compressées qui circulent sur le net. Elles sont une matière qui représente une expérience vécue de ces lieux dédiés au commerce et au divertissement. C'est un lieu de projection où 85 % de la population y vient pour gagner de l'argent momentanément. Dès le départ, j'avais choisi de vivre dans un quartier populaire que l'on appelle *le vieux Dubaï*. C'est un quartier construit en 1980 et qui regroupe une grande partie de la population immigrée de cette ville. En majorité des indiens, des pakistanais, des bangladaïsi, des afghans et quelques russes. Un espace peu représenté. Là où il y a encore une culture ancrée, des rencontres possibles. Un lieu propice à ma manière de travailler.

Ton cinéma est basé sur l'expérience physique, l'implication du corps dans l'acte de filmer, ce qui produit des valeurs de plan particulières, une proximité, une promiscuité parfois même. Du coup la question de l'expérience devient centrale dans cette oeuvre en particulier puisqu'elle rentre en friction avec le projet même de Dubaï, celui d'un espace dédié au commerce de l'expérience.

Aborder la question de l'image en mouvement par la question de l'expérience me semble essentiel. Cela me permet d'échapper à cette dichotomie culturelle entre le réel et la fiction. Je ne me pose pas cette question. Je représente juste mon expérience personnelle, mon réel. Je ne crois pas à un réel global, commun. Je mets en place un dispositif performatif basé sur la marche, la dérive et l'improvisation. Cela me permet d'entrer dans un certain état de conscience et l'enregistrement de mon expérience se fait en temps réel, sans retouche. Mon corps/caméra devient un outil de langage avec l'autre. Dans le silence, nos corps peuvent dialoguer, se mettre en scène. C'est cela que je filme. À Dubaï, le concept d'expérience a été récupéré par le commerce du divertissement. L'expérience est devenue marchande. Elle regroupe des centaines de gens dans un espace scénarisé et répétitif.

À propos de cette question de proximité, Yan Ciret dit que l'un des rares espaces d'invention qui subsiste se situe justement dans des formes de vie sommaires, des pratiques non qualifiées, des associations libres, où l'on retrouve l'esprit d'une culture populaire qui a sinon totalement disparu. Il me semble que ton cinéma cherche à cet endroit également.

J'ai commencé par faire de l'art vidéo à la fin des années 80. Les tournages se faisaient en studio et l'incrustation était reine. Mais très vite je me suis dit que ma place était dehors, à me perdre. J'avais envie de me confronter à l'altérité. La vidéo, par sa liberté, me permettait de partir sans savoir ce que j'allais faire. En 1994, pour mon premier tournage, je suis parti à la recherche d'un lieu que j'avais vu des années plus tôt, dans le nord de l'Italie. Un lieu de pêcheurs, de cabanes en tôles qui me rappelait peut être mon enfance ou qui correspondait à une sensation profonde et nourricière. C'est le début de mon intérêt pour la culture populaire. J'aime m'intéresser aux cultures non dominantes et au non spectaculaire qui les constitue.

6

Tu places aussi volontiers l'exposition sous l'égide de « l'âge de l'accès », le livre de Jérémy Rifkin jusqu'à disposer des citations dans l'espace d'exposition. Quel a été le rôle de ce texte dans ton travail ?

Il permet d'aborder Dubaï avec un regard post-moderne. De nombreux textes ont une approche critique de Dubaï mais avec des points de vue de Moderne. C'est un livre essentiel sur la post-modernité qui se joue dans les Émirats mais aussi chez nous. Le rapport entre modernité

et post-modernité que décrit Jérémy Rifkin est présent à Dubaï. Deux temporalités différentes. Deux espaces séparés par un bras de mer co-habitent dans une même ville. Des quartiers populaires où la modernité a encore sa place avec la présence d'une culture traditionnelle, ancrée, avec une croyance dans le progrès, avec le commerce d'une production industrielle d'objets, avec une architecture et un urbanisme moderne.

De l'autre côté, d'autres quartiers où le ludique et l'égo règnent, où l'urbanisme est pensé en terme de flux, où l'on peut accéder à presque tout, où l'ennui et la sécurité suintent des *gated communities* entourées de golfs, où une culture internationale domine, composée de collages et où la construction d'un futur pour le territoire n'a pas de sens car la présence des habitants est temporaire. La pensée de Rifkin devait se retrouver dans l'espace pour permettre aux spectateurs de décaler son regard. Pour la mise en forme des mots de Rifkin, Sophie Breuil m'a proposé de les présenter dans l'espace comme des notes en bas de page d'un livre.

D'ailleurs, j'ai remarqué qu'on lisait finalement beaucoup dans ce travail, les « notes de bas de page » de Rifkin, les messages électroniques, les revendications mais aussi les voix elles-

mêmes comme si tu revenais à une forme de cinéma hétérogène où l'équation de la relation entre le texte (comme programme) et l'image (comme preuve) restait irrésolue. Comme si le spectateur avait « entre les mains » un objet en morceaux à construire par son regard, son propre engagement.

L'espace dans lequel les images sont montrées induit forcément une forme différente. Lorsqu'on déploie un film comme ici dans un espace complexe, le spectateur est libre d'opérer son propre montage et j'aime l'idée que personne ne voit la même chose.

Cela démontre qu'il n'y a pas de point de vue dominant, univoque, mais des rapports individuels à l'altérité.

Les images et les mots se retrouvent dans la même situation. Ils doivent faire face à une industrialisation du langage, à un développement pléthorique qui submergent tout.

Dans la première séquence que j'ai monté avec Matthieu Foulet, les mots et les images se retrouvent au même niveau. Sur le net, les commentaires, donc les mots, sont indissociables des images et vivent le même épuisement.■

Propos recueillis par Olivier Marboeuf

Fragments pour *Self Fiction*

PAR OLIVIER MARBOEUF

1. Faire face

8 *Vous vous arrêtez sur un chemin de terre, à la bordure d'un bidonville, à un croisement désert. Quelqu'un est planté devant vous. La ville est probablement à plus d'une journée de marche maintenant. Il ne reste plus que des baraques en tôle pour vous rappeler une présence humaine. Vous avez marché entre les baraques en tôle, vous avez regardé par une fenêtre, vous avez vu à l'intérieur et peut-être qu'on vous a vu également. Vous vous êtes approché d'un corps et vous avez pensé que dormir était peut-être un autre état de conscience. Vous vous êtes dit que vous aviez déjà vu un corps étranger allongé de loin, mais jamais de si près. Vous pensez que cet état d'abandon ne ressemble pas tant à la mort ; que de près, il y a une chaleur dans la main qui presse un objet imaginaire, dans la bouche à demi-ouverte. Maintenant vous vous tenez là, immobile, sur le croisement, l'artère principale du "township", qui n'est rien d'autre qu'un chemin de terre un peu plus grand que les autres. Des gens commencent à s'attrouper, ils s'approchent. Celui qui est devant – un jeune homme, une jeune femme, vous ne savez plus - a un sourire étrange mais doux. Vous êtes seul. Vous regardez devant vous. Vous avez une caméra. Peut-être qu'il serait temps d'avoir peur. Vous ne savez pas, tout est là dans l'instant. Vous regardez. Vous imaginez que quelqu'un va dire quelque chose mais personne ne dit rien. Vous imaginez que quelqu'un va dire : « hé, mec, tu as touché le gros lot, là, t'es vraiment arrivé nulle part ». Mais personne ne dit rien. Vous repartez et bientôt vous êtes de retour à Windhoek.*

Windhoek est la capitale de la Namibie. Je l'ignorais avant de voir le film éponyme de Christian Barani comme j'ignore presque tout de la Namibie autant que j'ignore ce qui peut spontanément guider quelqu'un à aller à Windhoek et même à dériver à partir de là vers une terre un peu plus inconnue encore.

On avait déjà suivi Christian Barani derrière des femmes et leurs immenses fagots sur les routes montagneuses du Népal, marché dans des quartiers improbables au Kazakhstan. L'artiste n'est pas pour autant un explorateur. S'il y a une trace d'ethnographie dans ses oeuvres, c'est uniquement dans cette capacité à se tenir au coeur de son sujet, à partager avec lui l'espace, un espace de la sensation, un espace de l'expérience corporelle traduit plus tard en film.

Il y a quelque chose dans la distance avec ce qui est filmé qui place Christian Barani d'emblée sur un territoire désolé du cinéma contemporain. Il y a dans cette oeuvre avant tout une manière de se tenir. Proche. Le corps à corps, le face-à-face, sont parmi les figures récurrentes de l'écriture de l'artiste, comme s'il fallait en passer par là, payer le prix, s'engager tout entier pour extraire une image singulière. La distance chez Barani dérange. Elle affirme une politique du regard qui rompt avec le confort dans lequel nous sommes installés pour voir, cette distance convenable que nous offrent nos prothèses technologiques et la construction morale qui les justifie. Ici, nous sommes d'emblée pris par ce corps-caméra à l'oeuvre dans son expérience.

Si la question du documentaire est toujours présente en arrière-plan, la propension aux longs plans séquences, l'absence de scénario et le retrait de la parole – qui n'est pas absente mais opère dans un autre espace – construisent un cinéma affranchi des codes du genre et qu'on pourrait autant relier à l'histoire de la performance.

Après ces errances aux confins des territoires les plus sous-exposés, proposer à Christian Barani de se rendre à Dubaï, cité saturée d'images, pourrait passer pour un contre-emploi. Sauf à imaginer un autre regard que les vues panoramiques des dépliants publicitaires, une autre distance qui offrirait des significations nouvelles au scénario urbain le plus marquant de ce début de siècle.

9

2. Le style Dubaï ou l'impossible mesure

Il y a un grand bateau blanc. Il y a une prostituée avec une robe rouge. Elle a les cheveux noirs. Il y a une prostituée avec une robe blanche. Elle a les cheveux blonds. Il y a d'autres prostituées qui ont des couleurs de robe mais pas de couleur des cheveux. Vous pensez qu'il y a sûrement une infinité de prostituées possibles avec une infinité de couleurs de robe possibles et de cheveux aussi. Qu'il n'y a pas de limite objective au nombre de prostituées sinon la taille du pont du bateau, qui n'est pas un problème en soi, qui n'est pas construit à partir de l'idée du nombre de prostituées possibles au mètre carré. Vous vous dites que personne n'a jamais rien construit à partir du nombre de prostituées possibles au mètre carrée. Vous vous dites que vous pourriez inventer une nouvelle unité : le nP/m^2 . Vous vous dites que ce n'est pas utile. Vous vous dites que tout est extensible, que tout peut-être plus grand, que cela n'est pas une nécessité mais un principe, que la prostituée comme toute autre chose est extensible, qu'elle n'a pas de limite, ni de couleur de cheveux, ni de couleur de robe.

Il y a des épouses habillées de noir. Il y a des épouses dont vous ignorez jusqu'à la couleur des yeux. Il y a des épouses qui n'ont pas d'yeux, pas de bouche. Il y a des épouses qui portent des sacs avec des gants noirs. Il y a des épouses qui touchent toute chose avec des gants noirs. Il y a des épouses qui n'ont pas de mains. Il y a des prostituées et il y a des épouses. Il y a des femmes en maillot de bain qui jouent au volley-ball. Il y a des femmes en maillot de bain qui ne sont pas des prostituées. Il y a des femmes en maillot de bain qui sont peut-être des épouses. Il y a des épouses qui n'ont pas de fesse, il y a des épouses qui n'ont pas de jambe, ni de pied et des femmes en maillot de bain, qui ont des jambes, des fesses et des pieds. Et il y a des prostituées devant le plus grand Mall du monde. Et il y a des épouses aussi. Et il y a des femmes en maillot de bain devant le plus grand Mall du monde. Et il y a le plus grand Mall du monde. Il y a l'inauguration du plus grand Mall du monde. À l'inauguration du plus grand Mall du monde, vous vous dites qu'il n'est le plus grand que provisoirement. Qu'il y aura plus grand encore bientôt. En le regardant en détail, il vous paraît moins extraordinaire qu'il y a quelques instants déjà. Vous avez l'impression de voir des petites fissures partout. Vous vous dites qu'il est déjà souillé. Vous vous dites qu'il est déjà triste et vieux. Vous vous dites que tout le monde doit déjà penser au prochain Mall, qui sera plus grand, c'est sûr, qui aura quelque chose de plus, c'est sûr, et vous vous sentez très excitée à l'idée de le voir.

Dubaï, autrefois désert peuplé de Bédouins, est un site propice à l'utopie. Comme l'île, le désert offre un sas entre le monde extérieur et le lieu-dit, une discontinuité qui est une incitation à ne pas s'inscrire dans la suite d'une histoire, à inventer *ex-nihilo* un récit autonome, structuré par ses lois propres et ses mythes fondateurs. Mais à la différence de l'île, le désert entretient une relation particulière à la mesure. Tous les points y sont équivalents jusqu'à effacer le principe actif de la limite et rendre caduque toute idée d'inscription. Au contraire, l'île est une hyper-inscription territoriale - même si ce sentiment se déplace dans le cas des archipels, lorsqu'une portion d'océan n'apparaît plus comme une limite mais comme un territoire dérivant. On le sait, l'inscription territoriale est un élément central des sociétés modernes. Le désert pose d'emblée une situation particulière par sa nature « déconcentrée » et l'origine nomade des peuples historiques de Dubaï est probablement active dans le projet imaginé par la ville-Etat où l'identité est flottante, transitoire. Ne perdons pas de vue qu'on estime la population émiratie à moins de 20% de la population totale de Dubaï et que nombre de travailleurs (issus pour une large part du sous-continent indien mais aussi d'Iran, d'Afrique ou encore d'Europe de l'Est) sont dans l'obligation de remettre aux autorités leur passeport à l'aéroport pour ne le récupérer qu'au départ.

Nul enjeu d'inscription donc à Dubaï, mais une identité liée au seul contrat de travail, une présence suspendue, sans autre ancrage que le rêve de richesse traversant l'ensemble de la société comme un paradigme à entrée multiple qui, s'il n'annule pas celui des classes sociales - radicalisé à Dubaï - fabrique un contexte social inédit.

L'hypothèse de Dubaï comme symbole de la post-modernité est tentante si l'on s'accorde sur l'idée que cette post-modernité ne s'inscrit pas dans un après de la modernité occidentale. Ce qui rend l'objet Dubaï rétif aux analyses, c'est qu'il nous demande de penser en dehors de l'Occident et au-delà des champs de pensée qui ont structuré la période moderne - capitalisme industriel et marxisme notamment. Dubaï naît directement post-moderne, directement après mais sans mémoire.

A la rupture spatiale qu'offre le désert, s'ajoute une rupture temporelle. Car, même en voulant les dépasser, les villes utopiques portées par la modernité, gardent les traces de leur société d'origine et notamment de leur progrès techniques qu'elles rêvent de porter à leur paroxysme. Elles sont des tentatives de reparamétrage, de redistribution de l'héritage, fantasmes d'un objet total et homogène qui ferait table rase des contraintes posées par la continuité historique - qu'il s'agisse d'ailleurs de contraintes proprement architecturales ou plus encore de contraintes sociales puisque ces projets ambitionnent presque toujours de redéfinir des usages et des styles de vie plus encore que de résoudre des problématiques strictement matérielles ; geste dont la nature totalitaire nous apparaît aujourd'hui comme évidente.

A Dubaï, la perle, puis l'or ont laissé la place au commerce du pétrole, qui à partir du milieu des années 60, a soutenu son essor spectaculaire comme celui de la plupart des états des Emirats Arabes Unis. Mais, à la différence du voisin Abu Dhabi, les réserves de Dubaï sont maigres et c'est bientôt le tourisme qui deviendra le nouvel eldorado. Au miracle de la richesse soudaine d'une poignée de nomades s'ajoute le vertige d'une économie bientôt essentiellement basée sur l'apparence et donc largement spéculative. C'est probablement de son déficit de matérialité que Dubaï tire l'inspiration d'une forme nouvelle, tournant le dos à la reproduction, héritage de la modernité industrielle - qui rompt elle-même avec l'idée d'objet singulier-pour opérer dans le registre du collage. Collage qu'il faut entendre comme collision et refus de la contrainte de la mesure, jusqu'à atteindre les rivages d'une autre singularité, monstrueuse celle-ci.

3. Une image sans ombre

Vous filmez un homme qui filme une scène. Vous filmez la scène en même temps que vous filmez l'homme qui filme la scène. Il filme avec son téléphone portable. Vous filmez l'image de la scène sur son téléphone portable en même temps que la scène et que lui dans la scène. Vous voyez la scène en petit au creux de sa main. Vous voyez un grand spectacle de jets d'eau et de lumière. Vous voyez un grand spectacle de jets d'eau et de lumière au bout d'un bras qui tremble. Vous voyez un spectacle et en même temps quelqu'un qui ne le voit pas. Vous voyez quelqu'un qui enregistre mais qui ne voit pas. Vous voyez quelqu'un qui va emporter dans le creux de sa main un spectacle qu'il n'a pas vu. Vous savez qu'il le montrera à ses amis. Vous savez qu'il le mettra sur sa page Internet. Vous savez qu'il le mettra sur son blog aussi. Vous savez qu'il attendra de longs jours des commentaires sympas. Vous savez qu'il va déposer ce film sur la carte de Google Earth à l'endroit où il l'a enregistré. Vous savez qu'il avait déjà vu, à ce même endroit, des vidéos de ce spectacle enregistrées par d'autres. Vous savez que c'est ce qui l'a décidé à venir ici.

12

S'il est sans doute pertinent d'aborder Dubaï du point de vue de l'image, ce n'est pas pour plonger dans la trivialité qu'elle nous tend mais pour saisir les rouages d'une nouvelle stratégie de dissimulation comme le souligne fort justement Bruce Bégout en exergue. La fameuse déclaration de Patrick Lelay, le PDG de TF1, sur les parts de cerveau disponibles pour Coca-Cola, est à entendre dans une perspective similaire, c'est-à-dire non pas comme une provocation ou un acte manqué mais comme un programme qui tend à annuler les zones d'ombre, à annuler toute perspective, tout espace de la contradiction, par un discours de transparence. Ce n'est pas autre chose que nous dit Yan Ciret quand il parle de la disparition du négatif, principe qui opère dans le discours comme dans l'histoire de la photographie et du cinéma - la disparition du support à l'ère numérique comme effacement de la durée, de la révélation, c'est-à-dire de la dynamique d'apparition des images. Il est probable que dans la société post-moderne, il faille renoncer à l'idée de dévoilement comme arme politique, tant la nouvelle stratégie du capitalisme culturel repose sur la destruction du désir - le désir entendu comme report, comme ce qui peut-être au-delà de l'immédiateté de la jouissance - par la mise en surface, à vue, des secrets. L'exercice critique n'en devient que plus complexe car il ne peut s'opérer en se tenant en dehors d'objets devenus globaux. Comme Barani l'a compris, voir et penser dans ces conditions demande un engagement de soi et non un recul, une expérience qui repense la distance en l'éprouvant.

Le dispositif sensible de Barani peut ainsi être saisi comme un dispositif pour voir. Pour créer les conditions du « voir. » Voir est ici affaire de pensée et l'image qui nous apparaît au détours d'une expérience, nous ne pouvons la penser avant, elle arrive en même temps que le discours car elle est fondamentalement dialectique. C'est une image contradictoire. Elle ne sera nommée qu'à condition d'être vue et éprouvée, ce qui dans les dispositifs de Christian Barani signifie la même chose.

De ce fait, *Self Fiction* ne s'inscrit pas dans une volonté de construire une contre-image de la vitrine de Dubaï mais comme une plongée dans son corps global. Par ce geste, cette oeuvre offre une nouvelle perspective à une critique sociale qui peine à dépasser les schémas hérités du marxisme et de l'histoire féodal pour nommer l'objet singulier qu'est Dubaï. Plutôt qu'un parc, il semble plus efficient de le considérer comme un camp, associant ainsi dans un même espace anhistorique l'imaginaire d'un tourisme total, dont le Club Med est probablement l'étalon, à la réalité du piège mortifère tendu aux travailleurs pauvres de l'Emirat.

4/ Une expérience de soi / Self Fiction

13

Vous marchez toute une journée sous le soleil. Vous marchez sur du sable. Il y a des hommes qui courent à la prière. Il y a la voix enregistrée du muezzin. Il y a cette voix qui est une matière. Vous marchez dans une cour, vous marchez dans une impasse de terre, vous marchez au bord d'un bras de mer, vous marchez à la tombée de la nuit. Il y a des maisons rasées. Il y a des hommes avec des masques de tissu. Il y a des hommes qui sourient, il y a des hommes qui prient, il y a des hommes qui sont allongés. Vous pensez à la mesure. Vous marchez sans compter les distances. Vous marchez en pensant au paradoxe de la mesure. Vous vous dites qu'on ne peut mesurer un système sans mesurer l'influence de l'outil de mesure sur ce système. Vous vous dites qu'en mesurant, on se mesure aussi soi-même en train de mesurer. Vous marchez et vous ne pensez plus à la mesure. Vous pensez à l'instant présent. Vous pensez à la chaleur qui a une matière, vous pensez à la faim qui a une matière, vous voyez votre faim et votre soif. Vous marchez et des hommes vous dépassent sur des voitures à pédales. Vous marchez jusqu'à la nuit, vous marchez jusqu'aux ruines du vieux Dubaï, vous marchez jusqu'au taxi qui vous dit de ne plus poser de questions. Vous ne posez plus de questions. Vous regardez les lumières dehors. Vous trouvez que c'est beau quand la nuit recouvre tout. ■

A propos de Christian Barani

Christian Barani est né en 1959, à Menton, en France.

Il vit et travaille à Paris / www.christianbarani.free.fr

Christian Barani est actif sur la scène de la vidéo contemporaine depuis la fin des années 80. Il réalise films documentaires, vidéos mais aussi plusieurs installations associées à des performances. Il est également, à partir de 1990, enseignant à l'Ecole Nationale Supérieure de Création Industrielle (Paris) où il structure le département vidéo, puis fonde le studio design sonore, développé depuis par Roland Cahen.

Il donne par ailleurs de nombreuses conférences et workshops dans des écoles d'art. Il est enfin programmateur. En 2002, il fonde avec Véronique Barani et Sabine Massenet, l'association « *est-ce une bonne nouvelle* » afin de promouvoir une accessibilité à la création, à la diversité des formes de la vidéo contemporaine.

« *Est-ce une bonne nouvelle* » défend un positionnement autonome face à la toute puissance de diffusion du marché de l'art et de la télévision. Un important fonds de vidéo est ainsi constitué en près de 10 ans d'activité. Ce fonds sera géré par Khiasma à partir de l'automne 2010.

14

Expositions et diffusions récentes

- Galerie Les Filles du Calvaire. Paris
- Maison de la Culture d'Amiens/Univ. de Picardie/Transat Vidéo/Centre d'Art de Nicosie.
- Espace Khiasma. Les Lilas.
- Musée d'art contemporain de Yokohama. Japon.
- Centre d'Art de la Panera. Lleida. Espagne.
- Le Lieu Unique. Nantes.
- Cité de l'architecture et du Patrimoine. Paris.
- Exposition permanente Maison Arthur Rimbaud Charleville-Mézières.
- Musée d'art contemporain de Castille et Léon. Espagne.
- Les Rencontres Paris/Berlin/Madrid
- Institut Français d'Architecture. Paris.
- Galerie Villa des Tourelles. Nanterre.
- OVNI. C. de Culture Contemporaine de Barcelone. Espagne.
- Cinéma du Réel. Centre Pompidou. Paris.

- Pulsar Caracas. Venezuela.
- Cinémathèque de Toulouse.
- Video Brazil. Sao Paulo. Brésil.
- RETINA. Festival du film et de la vidéo. Hongrie.
- Première Nuit Blanche. Paris.
- Festival du Cinéma français. Jakarta. Indonésie.
- Festival des Arts Electroniques. Bogota. Colombie.
- CREDAC. Centre d'art d'Ivry sur Seine.
- Ecole des Beaux Arts de Paris

Vidéographie

- Une trilogie réalisée au Kazakhstan sur 10 ans. Trois long métrages : *Parce que, Mine de rien et Kazakhstan, naissance d'une nation.*
- Une série de 5 dérives réalisées dans différentes capitales du monde : *Urban Video.*
- *Occupés d'infinités, ils pêchent.* Delta du Pô. Italie.
- *Entre temps.* Népal.
- *Les yeux ne sont plus ici.*
- *Alleluia...*

DANS LE CADRE DE L'EXPOSITION

entrée libre / réservation conseillée
resa@khasma.net ou 01 43 60 69 72

Tous les samedi à 18h :

Visite commentée de l'exposition proposée par Olivier Marboeuf, directeur de l'Espace Khasma.

Samedi 25 septembre :

Visite de l'exposition en Taxi Tram (info: www.tram-idf.fr)

Samedi 2 octobre :

Nocturne jusqu'à 2h dans le cadre de la Nuit Blanche

Jeudi 7 octobre à 20h30 :

Rencontre / débat avec Jean-Marc Chapoulie

« *la ville au régime Google.* »

Jeudi 14 octobre à 20h30 :

Rencontre / débat avec Thierry Paquot et Yan Ciret.

« *La dérive, des situationnistes au Tour Operator :
postérité malheureuse d'une pratique radicale de la ville, nouveaux
horizons du commerce de l'expérience.* »

Fondée en 2001, l'association Khasma réalise des projets à l'interface entre pratiques artistiques et questionnements sociétaux.

Ouvert à l'automne 2004, l'Espace Khasma, dirigé par Olivier Marboeuf et basé aux Lilas, est un site de production et de diffusion dédié aux arts visuels et à la littérature contemporaine. C'est aussi un lieu de débat et de découverte des formes émergentes de la création contemporaine. Toutes les manifestations de Khasma sont en entrée libre.

ESPACE KHASMA 15, RUE CHASSAGNOLLE 93260 LES LILAS
WWW. KHASMA.NET / TÉL : 01 43 60 60 72